



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

UASB - DIGITAL

Repositorio Institucional del Organismo Académico de
la Comunidad Andina, CAN

El contenido de esta obra es una contribución del autor al repositorio digital de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por tanto el autor tiene exclusiva responsabilidad sobre el mismo y no necesariamente refleja los puntos de vista de la UASB. Este trabajo se almacena bajo una licencia de distribución no exclusiva otorgada por el autor al repositorio, y con licencia [Creative Commons - Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 Ecuador](#)



El documental en la era de la complejidad

Christian León, editor

2014

El documental en la era de la complejidad

Christian León
editor

EL DOCUMENTAL EN LA ERA DE LA COMPLEJIDAD

Christian León, editor

Primera edición

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador: 978-9978-19-622-9

ISBN Corporación Cinememoria: 978-9942-13-844-6

Derechos de autor: 043627

Deposito legal: 005090

Impreso en Ecuador, febrero de 2014

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

© Corporación Cinememoria

Mundo Juvenil, Av. de los Shyris s/n y pasaje Rumipamba • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 333 2722, 333 0994

info@festivaledoc.org • www.festivaledoc.org

CORRECCIÓN DE TEXTOS: Graciela Catañeda

DISEÑO EDITORIAL: Luis Herrera R.

IMÁGENES: Corporación Cinememoria

FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA: Agosto, un momento antes de la explosión (2002) dirigido por Avi Mogravi

La versión original de texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

El documental en la era de la complejidad

Christian León
editor



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2014

Índice

Prólogo

Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad

Christian León

1. Documental, política y poética

Lo personal, lo político y lo poético.

A propósito del cine de Avi Mograbi

María Campaña Ramia

Manifestaciones estéticas de un mundo en crisis

Jorge Flores Velasco y Raquel Schefer

Lo propio y lo ajeno del otro cine. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia

Pablo Mora

2. Documental, tecnologías y arte

YouTube y el documentalismo global:

ecuatorianos en el proyecto Life in a Day

Iván Rodrigo Mendizabal

El documental de la era 2.0: interactividad, utopías democratizantes y los límites de la representación mediática

Hugo Burgos

La realidad como forma: los formatos documentales en el arte contemporáneo

Anamaría Garzón Mantilla

3. Documental, ciudad y cine nacional

Las ciudades interiores": documental y ciudad. Breves apuntes para pensar el cine documental en Ecuador

Pablo Corro

De la *hybris* del punto cero a las narrativas (auto)documentales

Alex Schlenker

Documentalismo ecuatoriano: hacia un cine de la dificultad

Galo Alfredo Torres



Abuelos (2010) dirigido por Carla Valencia



Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad

Christian León

Pensar el documental

Del 14 al 16 de mayo de 2013, la Universidad Andina Simón Bolívar, en coordinación con la Corporación Cinememoria, llevó a cabo el Coloquio Internacional de Cine Documental. El evento, realizado en el contexto de la décima segunda edición del Festival Encuentros del Otro Cine (EDOC), tuvo como finalidad establecer un espacio de discusión académica sobre el cine documental que acompañe a los procesos de expansión de la producción y consumo que este género ha tenido en la última década en el país. El evento buscó dar a conocer los debates teóricos contemporáneos sobre el cine documental, así como también estimular la investigación y producción teórica sobre el documental ecuatoriano.

Tanto a nivel global como nacional, se han generado las condiciones necesarias para un reposicionamiento estratégico de las prácticas documentales. En la sociedad contemporánea, caracterizada por la producción y consumo de imágenes a escala mundial, el documental está tomando un lugar central en la definición de aspectos relacionados con la comunicación, la cultura, la economía, la política y la ciudadanía.¹ En un mundo interconectado y cambiante, en el cual

1. Thomas Benson y Brian J. Snee, edit., *The Retic of The New Political Documentary*, Illinois, Southern Illinois University, 2008.

todo parece acelerarse, surge el imperativo de grabar, vigilar, registrar y capturar todas las instancias de la vida.² Esta ansiedad por capturar el acontecimiento ha hecho que los discursos audiovisuales de carácter documental adquieran un papel fundamental en el mundo contemporáneo. Durante la última década, en el Ecuador se ha hecho evidente un incremento sustancial de la producción y consumo de cine documental. Por un lado, existe una producción creciente, tanto en cantidad como en calidad, del cine documental; por el otro, a través del incremento de plataformas de exhibición (sean estas salas, o espacios en televisión e internet), el consumo de documentales ha alcanzado un reconocimiento y popularidad inéditos. Iniciativas como el EDOC han logrado, a lo largo de sus doce ediciones, un proceso sostenido de conocimiento y educación respecto de las escuelas históricas y los autores del documentalismo contemporáneo.

Esta expansión de la cultura documental no ha estado acompañada de procesos de reflexión por parte de la academia. A pesar de la importancia que tienen las prácticas documentales dentro de los campos de la comunicación, las ciencias sociales y las humanidades; en nuestro medio, los espacios para su investigación y debate son escasos.

El Coloquio Internacional de Cine Documental buscó llenar este vacío y ser un aporte al pensamiento de la cultura audiovisual al procurar un espacio de confluencia y diálogo para pensar el documentalismo en el contexto contemporáneo.

En el evento participaron teóricos, investigadores, críticos, docentes y realizadores nacionales e internacionales, quienes desarrollaron conferencias, mesas de trabajo y talleres. Jean Perret (Suiza), John Appel (Holanda), Raquel Schefer (Portugal), Pablo Corro (Chile) y Pablo Mora (Colombia) conformaron la nómina expositores internacionales. A ellos se sumaron

2. Gerard Wajcman, *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

un selecto grupo de profesionales ecuatorianos: María Campaña Ramia, Jorge Flores Velasco, Hugo Burgos, Anamaria Garzón, Galo Alfredo Torres, Andrés Barriga e Iván Rodrigo Mendizábal y Alex Schlenker, extranjeros residentes en el país.

Este libro constituye una memoria de los debates planteados en el Coloquio; recoge las conferencias y ponencias, excepto algunas que no pudieron ser presentadas por razones de fuerza mayor, excluye la actividad de los talleres que por la naturaleza de su formato no calzaban adecuadamente dentro del esquema de esta publicación. La publicación de estos materiales, debidamente evaluados, revisados y editados, constituye una forma de continuar el debate y el diálogo.

Documental y complejidad

En su primera edición, el Coloquio orientó su convocatoria a las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad con la finalidad de indagar la desaparición de fronteras y la ampliación del campo documental.³ La convocatoria buscó indagar sobre la paradójica ubicación del documental que tiene un lugar central en la cultura contemporánea aun cuando atraviesa una profunda crisis de su identidad.⁴ Asistimos a un momento en el cual las prácticas documentales desbordan los límites tradicionales que nos permitían identificarlas y definir las con claridad. La imagen documental parece diseminarse por todas las instancias de la vida social y cultural perdiendo los rasgos que tradicionalmente nos permitían definirla. Esta situación ha hecho que se produzca una ampliación de la frontera que marcaba el límite entre lo que podía considerarse documental o no. De ahí que se pueda plantear la idea de que el documental habita en la actualidad en un campo de la complejidad,

3. Jacobo Surari, *El documental expandido pantalla y espacio*, Barcelona, UOC, 2012.

4. Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B, 2004, p. 12.

si entendemos este concepto como una forma de organización no lineal que desborda los campos autónomos fundada en la interdependencia e integración de esferas diferenciadas, recursividad de causas y efectos, y recuperación de sistemas abiertos no totalizantes.⁵ El documentalismo, frecuentemente, fue definido como una práctica institucional producida por profesionales del cine, a través de un lenguaje reconocible y protocolos de lectura establecidos, destinado a mostrarse en salas y festivales. En la actualidad esta definición parece estar sujeta a una profunda transformación. El predominio del capitalismo audiovisual, la proliferación de las industrias culturales, la centralidad de la imagen en la vida cotidiana, las nuevas tecnologías de la comunicación, el incremento de la reflexividad social, la emergencia de paradigmas interdisciplinarios, los nuevos agenciamientos políticos mediados por la imagen han permitido una ampliación sin precedentes del campo de la práctica documental. Por un lado, las nuevas tecnologías han democratizado la capacidad de producir y consumir imágenes indiciales, lo cual ha hecho que la vida cotidiana se transforme en un laboratorio de producción de registros audiovisuales.⁶ Por otro lado, dentro del campo profesional del documental existe una fuerte tendencia a explorar nuevos lenguajes, tecnologías y narrativas,⁷ así como también modelos alternativos de producción, distribución y exhibición.⁸ Estas dos realidades han hecho que surjan nuevas instituciones y circuitos de legitimación para los discursos y las prácticas documentales.⁹

-
5. En este punto seguimos a Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 105-110.
 6. Ver Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 17-61.
 7. Ricard Mambona Agüera, *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores que influyen en la expansión del cine de lo real en la era digital*, Universitat Internacional de Catalunya, tesis doctoral, Programa Les Humanitats Avui: Educació, Comunicació, i Empresa, 2012.
 8. Juan Pablo Piñeros Sanz, *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución de cine documental independiente*, Buenos Aires, Universidad de Palermo-Facultad de Diseño y Comunicación, 2011.
 9. Michel Francés, *La producción de documentales en la era digital*, Madrid, Cátedra, 2012.

Cuando desarrollamos la convocatoria al Coloquio, pensamos en una serie de preguntas relacionadas con aspectos institucionales, políticos, tecnológicos, urbanos y educativos, relacionados con la redefinición del lugar que ocupa la no-ficción en la cultura visual contemporánea. A continuación, pasamos a desarrollar algunas de las preguntas propuestas a los conferencistas y expositores.

- Como es conocido, el documental se ha convertido en la actualidad en un instrumento de acción social y política; el activismo, los movimientos sociales y las nuevas ciudadanías han encontrado en este lenguaje una forma de articular experiencia y memoria con demandas políticas, a través del uso de la imagen. Demandas políticas, de clase, étnicas, de género y sexualidad así como nuevas luchas y agenciamientos están surgiendo en diálogo con la imagen documental. Es capital preguntarse entonces ¿qué nuevas prácticas y discursos ha traído el documental político, comunitario y participativo?
- En el contexto contemporáneo, caracterizado por el crecimiento de las grandes urbes, el documental está permitiéndonos descubrir nuevas visualidades e imaginarios sobre lo urbano y la urbanidad. Las complejas relaciones entre ciudad, espacio público e identidades tienen en el lenguaje contemporáneo del documental una vía de tematización. ¿Cuáles son las nuevas prácticas, discursos e imaginarios que están posicionando el documental sobre la ciudad?
- La sociedad-red está planteando nuevos desafíos para la imagen documental que aún están por ser analizado. La tecnologías digitales, la microelectrónica y las redes informáticas están generando complejos cambios en el discurso, los usos sociales y las economías visuales del documental. ¿Qué transformaciones narrativas, estéticas y con-

ceptuales han traído las nuevas tecnologías al discurso documental? ¿Cómo se han visto alteradas las formas de producción, distribución y consumo documentales por la influencia de estas?

- El documentalismo tradicionalmente se ha definido por oposición a la narrativa de ficción, al cine experimental y al audiovisual amateur. En la actualidad, esta oposición no es muy clara. En un contexto reflexivo y posmoderno, el documental se ha vuelto autoconsciente de sí mismo y se encuentra en búsqueda de otros discursos y prácticas que cuestionen sus certezas. ¿Qué discursos liminares y nuevas textualidades se pueden encontrar en las prácticas interdisciplinarias del documentalismo contemporáneo?
- Las nuevas prácticas del documentalismo están generando una serie de desafíos para instituciones públicas y privadas relacionadas con las labores de formación, difusión, promoción y legitimización de valor del documental. ¿Qué desafíos traen las nuevas prácticas documentales para instituciones del ramo que buscan incidir en la creación, producción y consumo documental?
- Frente a la proliferación de imágenes documentales en la vida cotidiana, se ha planteado que existe desplazamiento del análisis de la obra al espectador. En este contexto, es importante un mapeo de los desafíos en términos de nuevas formas de apropiación y usos que están desplegando las nuevas prácticas del documentalismo. ¿Qué nuevos usos, consumos y recepciones están apareciendo frente a las nuevas prácticas del documentalismo?

Política, nuevas tecnologías y espacio social

Frente a estas preguntas, los conferencistas y ponentes desarrollaron sus respuestas priorizando unas problemáticas sobre otras; planteando nuevas preguntas; precisando con-

ceptos; aterrizando sus planteamientos en el estudio de casos concretos. Para esta publicación, hemos ordenado el conjunto de respuestas contenidas en las conferencias a partir de tres ejes temáticos con los cuales pretendemos identificar un cierto aire de familia –como diría Wittgenstein– que agrupa a los textos. En un primer apartado, se exploran las relaciones entre estética y política a partir de tres manifestaciones contemporáneas de la práctica documental. En un segundo apartado, se analizan los desafíos que traen las nuevas tecnologías y las prácticas del arte contemporáneo para el campo del documental. En un tercer apartado, se analizan las formas de construcción y deconstrucción de la ciudad en el cine documental, así como problemas concernientes a la creación y producción del documentalismo ecuatoriano.

El primer apartado está integrado por tres textos: “Lo personal, lo político y lo poético. A propósito del cine de Avi Mograbi”, de María Campaña Ramia; “Manifestaciones estéticas de un mundo en crisis”, de Jorge Flores Velasco y Raquel Schefer, y “Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia”, de Pablo Mora.

En los trabajos de esta sección existe un esfuerzo por pensar las politicidades asociadas a la emergencia de nuevas formas del discurso documental en el contexto de las luchas contemporáneas.

María Campaña analiza las formas de tratamiento cinematográfico y la postura política que adopta el cineasta israelí Avi Mograbi para referirse al conflicto palestino-israelí. La autora, a través de una serie de procedimientos innovadores, sostiene que el documentalista cuestiona y renueva los esquemas del cine político-militante; analiza los procedimientos de teatralización, ficcionalización, subjetivación y humor utilizados para afrontar la carga de la historia marcada por la guerra, y el dolor que afecta los destinos colectivos e individuales.

Jorge Flores y Raquel Schefer realizan una reflexión sobre los usos contemporáneos de los formatos de registro de actualidad que parecían abandonados por el predominio del filme-ensayo de carácter subjetivo. Para los autores, el estallido de movimientos como 15M en España, Occupy Wall Street en Estados Unidos, Geração à Rasca en Portugal, o la Maple Spring en Canadá impulsaron el retorno a formatos cinematográficos como el *noticiero político* o *newsreel*, la crónica contrainformacional o el filme-manifiesto. La actualización de estas expresiones cinematográficas de barricada permite, no solo analizar la presencia de ciudadanías emergentes, sino también repensar la historia y la estética del cine político.

Por su parte, Pablo Mora ensaya una minuciosa definición de las especificidades temáticas, estéticas y políticas de la producción audiovisual indígena, tomando como referencia el caso colombiano. Usando enfoques que provienen de la teoría fílmica, la antropología, estudios culturales y la crítica decolonial, el autor busca establecer las particularidades de las prácticas audiovisuales de autorepresentación de los movimientos étnicos. Luego de una serie de deslindes, el antropólogo colombiano plantea que el video indígena debe ser entendido como una práctica de apropiación tecnológica basada en cosmovisiones locales que buscan un lenguaje autónomo, independiente y descolonizado que expresa agenciamientos políticos y está destinada primordialmente a audiencias comunitarias.

El segundo apartado se encuentra integrado por "El registro documental en la era de You Tube: Ecuador en el proyecto *Life in a Day*", de Iván Rodrigo Mendizábal; "El documental de la era 2.0: interactividad, utopías democratizantes y los límites de la representación mediática", de Hugo Burgos, y "La realidad como forma: los formatos documentales en el arte contemporáneo", de Anamaría Garzón Mantilla. Estos textos centran su reflexión en las nuevas formas de documenta-

ción audiovisual que se producen en las fronteras márgenes del cine, las nuevas tecnologías y el arte contemporáneo. En unos casos con beneplácito; en otros, con sentido crítico, los autores someten a juicio los desplazamientos contemporáneos de la práctica documental.

Iván Rodrigo Mendizábal –investigador boliviano radicado en Ecuador– centra su atención en el proyecto *Life in a Day* (2010), coordinado por Kevin Macdonald y Ridley Scott; un documental colaborativo, experimental y multimedia de carácter global, difundido a través de YouTube. A través de este estudio de caso, analiza las implicaciones creativas y financieras de los modelos del *crowdsourcing* y *crowdfunding*, y construye categorías como *interrealizador* e *interaudiencia* para designar los nuevos agentes productores y consumidores de imágenes en la era los nuevos medios.

En contrapunto, Hugo Burgos realiza una evaluación crítica del documentalismo interactivo. Frente al optimismo rupturista despertado por este tipo de documentalismo, el autor lo inscribe dentro de la tradición de prácticas artísticas vanguardistas y desarrollos teóricos del siglo XX que propusieron la participación del público en la realización de la obra. Sostiene que el prurito de la interactividad esconde una ilusión de interacción y una teatralización del propio medio, más que una recuperación de la experiencia propia del usuario.

Anamaría Garzón parte del estudio de trabajos de videoartistas, como Jeremy Deller, Omer Fast y Harun Farocki, para analizar las operaciones de tráfico entre el campo del arte y del cine; entre el documental y la ficción; entre la estética y la política; entre el presente y el pasado. A partir del análisis de los usos experimentales de los lenguajes no ficcionales que hacen estos creadores, la autora propone un reflexión sobre el potencial crítico y deconstructivo del formato documental frente a los medios, el espectáculo, la historia y los patrones establecidos de percepción de la realidad.

El tercer apartado trabaja sobre la relación entre el cine y el espacio social, entendido este último a escala urbana y nacional; junta una reflexión sobre los modelos de representación de la ciudad en el cine documental chileno con un conjunto de reflexiones sobre las potencialidades y limitaciones del documentalismo nacional de Ecuador. En su artículo "Las 'ciudades interiores': documental y ciudad", Pablo Corro se apoya en un agudo análisis de un conjunto de documentales chilenos para realizar una comparación entre dos modelos cinematográficos de representación de lo urbano: las sinfonías de ciudad y las ciudades interiores. Mientras el primer modelo surge en los albores del siglo XX, al calor de la modernización y del progreso; el segundo aparece como efecto de la Segunda Guerra Mundial, la crisis social, moral y civilizatoria. Según el autor, las sinfonías de ciudad, de inspiración vanguardista y montaje poético, muestran un carácter optimista y apologético para referirse a la ciudad ascensional y vertical; en contraste con el filme de ciudades interiores que en un lenguaje contemplativo, basado en el plano secuencia, reivindica una mirada crítica y deconstructiva para referirse a la ciudad horizontal.

En "De la *hybris* del punto cero a las narrativas (auto)documentales", Alex Schlenker realiza una serie de apuntes sobre el cine documental realizado en Ecuador. Parte de una crítica sobre las pretensiones universalizantes de la noción de "cine nacional"; cuestiona los discursos celebratorios que hablan de una supuesta "bonanza", y señala algunas deficiencias no resueltas dentro de la producción, distribución, exhibición consumo y valoración del cine documental. Desde el punto de vista de la construcción del discurso, realiza una crítica al objetivismo, a través de la figura de la "*hybris* del punto cero", y toma partido por lenguajes audiovisuales posicionados que evidencian su lugar de enunciación y exponen la mismidad del cineasta. Desde el punto de vista de la recepción, apunta

un déficit de crítica especializada y falta de políticas educativas que incluyan la lectoescritura audiovisual.

Finalmente, en "Documentalismo ecuatoriano: hacia un cine de la dificultad", Galo Alfredo Torres realiza una crónica interesada del surgimiento, en el campo del documental ecuatoriano, de lo que denomina "el cine de la dificultad". Con esta expresión, Torres alude a un conjunto de narrativas de no-ficción que alcanzan un nivel de formalización, complejización y autocrítica a través de estrategias como la *mise-en-abyme*, el meta-documentalismo, la relajación causal, la metalepsis y la autosátira. Para el autor, el cine de la dificultad, practicado en Ecuador hace apenas cuatro años, designa un estado en el cual el documental se piensa a sí mismo a través de un complejo juego de formalización y estilización que va más allá del naturalismo y del realismo.

Este conjunto de ideas y reflexiones presentadas en este libro buscan aportar al debate y la discusión de las nuevas prácticas documentales en un momento en el que las narrativas no ficcionales han logrado un nivel de legitimación sin precedentes que coincide con la expansión de sus fronteras. Por ello esperamos que esta publicación aporte a la constitución de un campo de estudio sobre el cine documental más allá de conceptos y nociones establecidos.





1
Documental,
política y poética

La muerte de Jaime Roldós (2013) dirigido por Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera



Happy birthday Mr. Mograbi (1999) dirigido por Avi Mograbi

Lo personal, lo político y lo poético

A propósito del cine de Avi Mograbi

María Campaña Ramia

La obra de Avi Mograbi ha tenido un espacio constante en el Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine (EDOC) desde que su trabajo se presentó por primera vez en Ecuador en 2005, enmarcado en una retrospectiva que formaba parte de la sección “Visiones del conflicto palestino-israelí”, cuya curaduría estuvo a mi cargo. La muestra incluyó nueve películas (ocho de ellas realizadas por cineastas israelíes) que, sin excepción, revelaban un punto de vista crítico sobre la ocupación israelí de los territorios palestinos, especialmente durante los años sangrientos de la Segunda Intifada.¹

Si bien es cierto que todas las películas contribuían a un mejor entendimiento del conflicto, e indirectamente proponían un llamado a la militancia desde el vasto entramado de las historias que proponían, aquellas de Mograbi iban más lejos. Su cine era capaz de sacudir desde el humor y desde la ficcionalización de un relato cargado de una verdad siniestra. El cineasta dejaba en claro que el documental podía ser también un puro

1. Intifada Al-Aqsa –o Segunda Intifada– fue la oleada de violencia que se inició a partir del 29 de septiembre de 2000, a raíz de la desatinada visita de Ariel Sharon (en aquel entonces líder de la oposición israelí) a la zona exterior del recinto de la Cúpula de la Roca y la mezquita de Al-Aqsa en Jerusalén. El hecho fue considerado como una provocación a la población palestina en Cisjordania, y desencadenó un lustro de violencia, represión y hechos sangrientos.

ejercicio de creación cinematográfica con espacio para actores, referencias personales e invenciones del autor, que de ninguna manera tergiversaban la realidad; sino que, por lo contrario, la reforzaban. Digamos que el cine de Mograbi rompía los esquemas del cine político-militante por su revolucionaria aproximación formal, sin por ello dejar de serlo.

En aquella ocasión exhibimos tres largometrajes: *Cómo aprendí a vencer mi miedo y a amar a Ariel Sharon* (1999); *Feliz cumpleaños, señor Mograbi* (1999); *Agosto, un momento antes de la erupción* (2002), y los cortos *Espera, son los soldados, ahora debo colgar* (2002) y *Detalle* (2004). Posteriormente, EDOC presentó sus próximas películas *Venganza por solo uno de mis ojos* (2005) y *Z32* (2008). Su última película *Una vez entré en un jardín* (2012), formó parte de la sección "Cine en el cine" durante la pasada edición de los EDOC.

El cineasta

Avi Mograbi nació en Israel, en 1956. Estudió filosofía en la Universidad de Tel Aviv y posteriormente realizó estudios de arte en la Ramat Hasharon Art School.

A breves rasgos, podemos hablar de tres rumbos en el cine de Mograbi. Sus primeros trabajos (posiblemente hasta *Espera, son los soldados, ahora debo colgar*) se caracterizan por la utilización de un dispositivo que incluye elementos de ficción en el relato y una serie de referencias de la propia vida del cineasta. Mograbi se pone en escena desde la sala de su casa, con excesiva proximidad a la cámara, que hasta produce deformación de la imagen de su rostro, e interpreta a variados personajes que, de alguna manera, conforman el abanico de la sociedad israelí. La narración está atravesada por un humor político que roza el sarcasmo y que termina por subvertir las imágenes, al dotarlas de nuevas significaciones.

En la primavera de 2005 entrevisté a Avi Mograbi en la sala de su departamento de Tel Aviv –locación recurrente de sus filmes– con motivo de la muestra que estaba preparando. Antes de conocerlo, me preguntaba cómo se podía ser cómico, cínico, irreverente, no temer a la propia exposición, deformarse voluntariamente la imagen del rostro al poner un gran angular a pocos centímetros de su cara y, al mismo tiempo, crear las películas más poderosas y políticamente comprometidas que se producen en Israel. Cuando se lo mencioné, esta fue su respuesta:

Creo que mezclar lo privado y lo público dice mucho de cómo soy y de cómo es mi vida, es parte de mi manera de hacer cine. También creo que por lo menos en *How I Learned to Overcome my Fear and Love Arik Sharon*, *Happy Birthday, Mr. Mograbi* y *August*, esta manera de filmar –mezclando ficción y documental, y poniendo mucho humor– permitió que la gente mirase filmes políticamente fuertes, sin sentirlo así; como si estuvieran viendo un drama doméstico o algo por el estilo; pero, por supuesto, esto no fue intencional, solo lo entendí después.

Venganza por solo uno de mis ojos representa un punto de giro en el cine de Mograbi. Esta vez el realizador acude a la realidad de modo directo sin emplear recursos hilarantes o acudir a una auto puesta en escena como en sus trabajos anteriores. Este filme constituye una ruptura, seguramente producida por el proceso de maduración del cineasta y sin duda, por la particular violencia del momento que documenta.

En *Venganza por solo uno de mis ojos*, Mograbi había previsto una parte importante de ficción que, finalmente, decidió no usar por dos razones.

Primero, los elementos documentales son lo suficientemente fuertes, no necesitan de una armadura ficcional. Luego, aque-

llo que filmé es tan grave, trágico, que mezclarlo con la ficción, con su dosis de ironía, habría sido de mal gusto, casi pornográfico. Sin embargo, la escritura en la edición, la recreación de la narración fueron concebidas de la misma manera que en los filmes anteriores.²

Z32 está construida enteramente con testimonios de un soldado israelí –cuyo rostro fue modificado digitalmente para que no fuera reconocido–, quien relata sus años de experiencia en el servicio militar.

Recordemos que Mograbi se formó en una facultad de arte, y no en una escuela de cine o comunicación, y que por años ha sido profesor de cine experimental; lo que explica algunas de sus decisiones formales:

Creo que mi exposición al arte durante mis estudios me liberó de bastantes creencias religiosas en relación con el documental. No me prohíbo manipular las imágenes. Cualquier cosa que haga es una gran manipulación, porque la realidad se recrea en el montaje. La integridad del cineasta es lo importante. Yo quiero decir la verdad, pero no según el código tradicional del documental, según el cual decimos la verdad cuando no tocamos las imágenes; podemos decir grandes mentiras sin tocarlas.³

Una vez entré en un jardín

En *Una vez entré en un jardín*, Mograbi reflexiona sobre el desarraigo y profundiza, una vez más, en las heridas no suturadas del conflicto palestino-israelí; lo hace con un tono suave, diferente de sus filmes anteriores. El cineasta se deja ver más calmo y hasta melancólico; menos combatiente; más

2. Cyril Neyrat, *Détourner le direct & Entretien avec Avi Mograbi*, Arte France Développement, 2006, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 13.

preocupado por las derivaciones intelectuales, emocionales y afectivas del conflicto *que* por el horror de la supervivencia cotidiana en los territorios ocupados.

El cineasta –judío israelí con ancestros sirio-libaneses– encuentra a su amigo Ali Al-Azhari –un palestino profesor de árabe, de sorprendente carisma y capacidad de reflexión– y le propone hacer una película juntos. Las conversaciones de los dos amigos en torno al filme, que no se sabe si algún día existirá, y la búsqueda de locaciones que hablan de su historia en común se convierten en la materia del documental. Además de Mograbi y Al-Azhari, participan como personajes secundarios el camarógrafo Philippe, la hija de Ali (Yasmin, una vivaz niña mitad árabe mitad judía que por momentos se roba la película) y el silencioso hermano de Ali. Su presencia enfatiza el dispositivo: el camarógrafo sale en cuadro, interviene y comenta la situación; aparecen micrófonos y cámaras; la niña pide implícitamente un papel en el filme. La producción de la película es parte explícita y fundamental del resultado final.

A manera de sueños, aparecen intercalados bellos episodios en 8 mm: cartas de amor de una judía libanesa a su amante que ha emigrado a Israel, a quien nunca volverá a ver. La misteriosa y atemporal mujer, de la que apenas tenemos referencia, de alguna manera encarna la tragedia de los judíos levantinos que, paulatinamente, terminaron emigrando de su tierra; además de representar una historia de separación y absurdo autoexilio (esta vez forzoso) de los palestinos, luego de 1948, año en que se establece el estado de Israel.

Afrontar una carga

En la secuencia inicial del filme, Mograbi le propone a su amigo que trabajen en equipo y le asegura que será una colaboración prácticamente a medias. Ali quiere delinear las reglas del juego antes de aceptar participar en él. Va tan lejos

que hasta llega a preguntar qué pasaría si muere a la mitad de la película.; sin embargo, no es la suposición de su propia muerte lo que me sorprende tanto como esta reflexión: "Lo que me preocupa es la carga del conflicto que pesa sobre mí. Yo no salgo en películas todos los días, así que esta es mi gran oportunidad. Quiero hacer algo con esa carga... Esta maldita conciencia de expresarme, comunicar, bendecir, insultar...".

Siento que esta secuencia expresa claramente de qué se trata hacer cine de lo real, afrontar una carga, y esa es la constante en la carrera del cineasta israelí. Sin embargo, encuentro una cierta resignación en este nuevo filme, una melancolía quizás, a lo que Mograbi responde: "El tono de este documental es diferente de mis filmes anteriores que empezaron con un punto de vista más enfurecido. Lo último que pretende este filme es ser agresivo. Esta es una película simpática y empática; un gesto de amistad al proponer a Ali que sea mi compañero".⁴

Mograbi da sutiles indicios de su vida privada en la película; no quiero elucubrar sobre su vida personal; aunque, como él mismo afirma, quizás haya cosas que tengan que ver con ella y que contribuyan a ese tono desesperanzado; sin embargo, la desolación que se esconde tras el más cordial de los filmes de Mograbi se fundamenta en la pérdida de esperanza en una solución para el conflicto palestino-israelí (lo que no quiere decir que el cineasta esté más tranquilo o que haya aceptado la situación).

A diferencia de los años sangrientos de finales de la década de los noventa e inicios de este siglo, la ocupación de los territorios palestinos se ha ido invisibilizando. Hay menos puestos de control, o *checkpoints*; como explica Mograbi, ahora son especies de terminales de aeropuertos donde todo se organiza con una tecnología sorprendente. Israel ha eliminado la ocupación de su agenda. Gaza está bloqueada; Cisjordania bajo control de la Autoridad Palestina; los asentamientos judíos no paran de crecer.

4. Entrevista realizada vía Skype el 1 de mayo de 2013.

Como bien dice Ali en cierto momento del filme, los palestinos han sido confinados “al *ghetto*, del *ghetto*, del *ghetto*...”

Mograbi se refiere a la sociedad de su país como una sociedad escapista que se esconde en los placeres diarios y en la posibilidad de disfrutar la vida, a pesar de las dificultades sociopolíticas de aquella realidad tan compleja. Su filme también es un acto de evasión, asegura, el escape hacia un sueño; “pero, por supuesto, un sueño político; no un sueño de entretenimiento”. Así, el cineasta trata de evitar confrontar la dureza diaria de la situación al crear una fantasía; una especie de sueño de una realidad que podría o debería tomar el relevo. Por supuesto admite que está muy claro que esta realidad no tiene posibilidades, no es factible. “No puedo decir que haya aceptado la situación, simplemente he perdido la esperanza. Si alguna vez pensé que hacer películas es una suerte de resistencia; como un ladrillo en una construcción más grande de la oposición, tal vez perdí esta esperanza”.⁵

Sobre la convivencia de judíos y árabes en el Levante

La última película de Mograbi funciona como una máquina del tiempo; una vuelta al Levante⁶ antes de 1948, cuando los confines prácticamente no existían. Quizás ese jardín del que habla Mograbi sea un Oriente Próximo sin fronteras, aquellas que se cerraron a finales de los años cuarenta, fronteras no solamente geográficas sino, especialmente, étnicas, religiosas y de costumbres.

En una secuencia del filme en la que Avi le enseña a Ali las fotos de su familia en Líbano y Siria, llegan a una imagen del abuelo y Avi le pregunta: “¿Qué era? ¿un judío? ¿un judío-

5. *Ibid.*

6. Levante es el término con el que se nombra históricamente a la zona del Oriente Próximo que abarca lo que hoy son los países de Israel, Jordania, Líbano, Siria y los territorios palestinos.

árabe? ¿un árabe?". "Era más árabe que yo, sin duda", responde su profesor. "Era un árabe en términos de su vestimenta, sus gustos, sus anhelos y sus tormentos; su música y sus sueños. Pero su religión era el judaísmo". "Mi padre habría muerto con esa respuesta", confiesa Avi.

Una vez entré en un jardín habla de un Oriente Próximo muy complejo desde la perspectiva socio-cultural y el filme asume esa riqueza en todas las líneas de su narración. Ali es retratado como un hombre contemporáneo, lleno de matices y capaz de reinventarse a sí mismo frente a cada nueva situación. Es un palestino que, como él mismo grafica en una hilarante secuencia del documental, no cesa de correr contra el *establishment*; sea este musulmán, árabe, israelí o judío; porque más que con los dogmas, su espíritu conjuga con la lucidez de las ideas libres.

Estamos frente a un filme de extrema riqueza argumental; cargado de referencias históricas y sociopolíticas, y de una riqueza idiomática que quizás pueda escaparse para el espectador incapaz de diferenciar las dos lenguas semitas (los personajes van y vuelven del árabe al hebreo). Requiere una gran complicidad del espectador y se comprende mejor con un cierto conocimiento de la historia del Oriente Próximo; sin embargo no es excluyente porque plantea reflexiones que sobrepasan la historia y las especificidades de la región y su conflicto, para hablar también de asuntos tan contemporáneos como la interculturalidad o la interracialidad.

Lo anterior se evidencia cuando entra en escena la hija de Ali, Yasmin, cuya presencia es fundamental. Ella se gana su lugar en el filme casi por coincidencia e indirectamente expone su deseo de representación en cuanto niña árabe-judía (israelí y palestina) –desde el primer encuentro con el camarógrafo, hasta su deseo de viajar a Seffuriya para conocer el pueblo natal de su padre, otrora aldea árabe y ahora asentamiento judío en Galilea–. De alguna manera, Yasmin encarna

el conflicto del filme, y el director encuentra un espacio para ella con supremo respeto e inteligencia.

Una vez entré en un jardín es también un bello ejemplo de metacine, donde se hacen explícitas las condiciones de rodaje y se evidencia la relación que se teje entre quienes hacen la película. Es una película con mucho diálogo porque, en realidad, es una conversación extendida; los datos, las cifras, los indicios históricos surgen siempre de un diálogo amigable, y dan paso a la reflexión de los personajes y del espectador.

La poética de las cartas

Mograbi intercala el presente del relato con unas cartas antiguas (escritas especialmente para la película), narradas por una mujer misteriosa, de quien casi no se tiene referencias. Las cartas están en francés –considerada una lengua *culta* en Líbano–, y Mograbi recurre a la bella voz de la actriz y directora de cine palestina Hiam Abbass para darles vida.

Me gustaría terminar este artículo transcribiendo una de las cartas que me sobrecoge especialmente; relata de manera poética y sugerente una historia de ruptura, abandono y desarraigo que no es específica de esta judía libanesa que las firma, pues representa la vida de muchas personas de Medio Oriente. Mograbi confió la tarea de redactar estas cartas a varios amigos libaneses, quienes las escribieron con la trama de la película en mente. La historia se inspira libremente en la del tío del cineasta, y confirma que “se puede decir verdades tocando las imágenes y se puede decir mentiras tocándolas”.

Elie, querido. Mi querido.

Ha pasado casi un mes desde que te fuiste. Parece que te hubieras ido para siempre esta vez. En los primeros días después de tu partida entré en un estado extraño. Mi corazón estaba latiendo mecánicamente, para bombear sangre, pero no estaba

viva. Tomé prestado el carro de Sophie varias veces, conduje al aeropuerto, estacioné y caminé; caminé analizando a los pasajeros, aquellos que se iban y quienes venían, buscándote a ti. Parece que te fuiste para siempre.

Semanas después, sentí que la demencia me tomaba. Sin poder dormir, no podía salir de la cama ni del dormitorio. Miraba por la ventana el trajín de la vida diaria y me preguntaba cómo pudiste haber escogido dejar todo esto. Nuestra vida. Entonces regresaba a la cama, nuestra cama, la cama de nuestro adúltero arrebato. Tomaste a tu esposa y tus hijos y te fuiste. Me sigo repitiendo que tú nunca regresarás.

¿Nos volveremos a ver? Tel Aviv, tan cerca de aquí, está a miles de lunas de distancia. ¿Estambul? ¿Chipre, quizás? ¿París? ¿Roma? Sería una maravillosa luna de miel, aventuras apasionadas solo para ti y para mí. Todo el mundo detrás de nosotros, para consolarme de tu desarraigo. No estoy enamorada de Beirut, tú sabes eso. Pero tu partida es una despiadada ruptura de nuestra cama, de mi corazón, nuestros días, nuestras noches, nuestro humilde mundo encantado.

Hace siete días exactamente, sentí que mi corazón iba a dejar de latir y yo iba a morir. Simplemente así; morir de pena. La tía Adele, quien parece que no sabe lo que está pasando, aunque yo creo que lo ha descubierto, me propuso que visitemos a su hermana mayor, Marie, en Estambul. Es así como esta carta te ha llegado. Es la tía Marie quien la envió. Dado su temperamento bohemio, me atreví a contarle mi tierno y secreto dilema. Ella ha aceptado ser nuestra casilla postal. Su nota, –donde explica como tus cartas me pueden llegar, las precauciones, etcétera– está adjunta a esta carta.

Elie, mi vida, ¿cómo podré sobrevivir sin ti? ¿Debería encontrarme contigo allá? ¿Seré feliz sin nuestro jardín, mis plácidos y sabios árboles y, lo más importante, mis estudiantes? Soy de aquí, no soy de ninguna otra parte del mundo. ¿Por qué dejaría todo y empezaría de cero?

Documentales de Avi Mograbi presentados en los Encuentros del Otro Cine (EDOC)

Cómo aprendí a vencer mi miedo y amar a Ariel Sharon

Israel, 1997, 61 minutos, hebreo, EDOC 4

Avi Mograbi rehusó servir al ejército en 1982 durante la Guerra del Líbano iniciada por Ariel Sharon, entonces general de la armada. Durante las elecciones de 1996, Mograbi decidió hacer un filme acerca del candidato Sharon, a quien despreciaba. Para su sorpresa, Mograbi descubrió a un Sharon simpático y bonachón. Entretanto, su esposa Tammi se distanció de él considerando que Mograbi había perdido su sentido de lo moral y de lo político.

Este documental irónico, que coquetea con la ficción, a decir de Mograbi debería titularse: "Al que olvida Sabra y Shatila, su esposa debería abandonarlo". Es un filme que nos recuerda que a los líderes debemos admirarlos por sus actos, no por su carisma.⁷

Feliz cumpleaños, Sr. Mograbi

Israel, 1999, 77 minutos, hebreo, EDOC 4

Mograbi es contratado por un productor de televisión para documentar las celebraciones de los primeros cincuenta años de la creación de Israel. Debido a la crisis económica, el productor decide realizar una película socialmente comprometida. Al mismo tiempo un productor palestino contacta a Mograbi para realizar una película sobre el quincuagésimo aniversario de la Nakba (la tragedia palestina). Le pide que filme las tierras que fueron utilizadas por los palestinos

7. *Catálogo Videoteca de Cinememoria. Festival EDOC 2002-2008*, Quito, Cinememoria, 2008, p. 39, 40.

y que luego fueron convertidas en asentamientos judíos después de la guerra en 1948. El realizador quiere contar al mismo tiempo su propia historia, en la que se mezclan sus motivaciones políticas con el deseo de construir una casa. El resultado es un filme en el que se construye la historia personal del realizador, sus sueños y esperanzas. Esto se logra magistralmente al yuxtaponer las tres narrativas de modo que cada una parece intentar imponerse sobre la otra, sin lograrlo.⁸

Agosto, un momento antes de la explosión

Israel, 2002, 72 minutos, hebreo, EDOC 4

Mograbi trata de documentar el mes de agosto como metáfora del odio en Israel. Su plan está claro, pero él pierde el control sobre lo que la cámara captura. Sin embargo, mediante su fracaso, completa su misión de contar lo que se había propuesto, pero en un modo completamente distinto. Salió a filmar agosto y todo lo que de horrible hay en él y terminó convirtiéndose él mismo en agosto. Al mismo tiempo, en su casa, su esposa es retenida por el productor de otra película sobre el asesinato de decenas de musulmanes, a manos de un físico israelí en Machpela, en 1994. Los tres personajes –el realizador, su esposa y el productor– son interpretados por una sola persona: Avi Mograbi.⁹

Espera, son los soldados, ahora debo colgar

Israel, 2002, 13 minutos, hebreo e inglés, EDOC 4

Mograbi se graba a sí mismo durante una conversación telefónica que mantiene con George Khleili, un amigo palestino

8. *Ibid.*, p. 38-39.

9. *Ibid.*, p. 13.

que vive en Ramala, durante la incursión militar israelí a esa ciudad en abril de 2002. La conversación sucede poco después de que soldados israelíes allanaron el departamento de Khleili. Pronto los soldados volverán...¹⁰

Detalle

Israel, 2004, 8 minutos, hebreo y árabe, EDOC 4

Un tanque blindado, una nube de polvo, una mujer que se desangra, un megáfono, una ambulancia, una mujer con dos niños, otra ambulancia, una niña llorando, un hombre canoso, el viento soplando, un reportero; detalles de un cuadro más grande... “¡A casa, a casa!”, se escucha desde un tanque de la milicia israelí; entretanto, una familia palestina espera que la ambulancia llegue para llevar al hospital a una mujer sangrante. Mientras el primer soldado continúa ordenándoles que vuelvan a casa, el segundo les bloquea el paso. “¡Espero que Dios les humille, tanto como ustedes nos han humillado!”, grita la mujer. “Detail es justamente un detalle. Es un detalle de mi próximo largometraje; pero lo más importante, es un detalle de la realidad que vivimos en Israel y en los territorios ocupados”, dice Avi Mograbi.¹¹

Venganza por solo uno de mis ojos

Francia-Israel, 2005, 100 minutos, hebreo y árabe, EDOC 5

Mograbi realiza una analogía entre Israel contemporáneo y el de los tiempos bíblicos. Sansón llamó al señor y le dijo: “Señor, Dios, recuérdame y fortaléceme solo esta vez. Así podré vengar solo uno de mis ojos”. ¿A quién acude y qué es lo que

10. *Ibid.*, p. 87.

11. *Ibid.*, p. 25.

pide? Sansón acude a Dios y le pide que le dé fuerza para poder vengarse de los filisteos.

Desde la época de los mitos de Sansón, las jóvenes generaciones en Israel han aprendido que la muerte es preferible a la sumisión. Mientras la segunda Intifada crece, los palestinos son humillados por el ejército israelí; a los campesinos se les impide arar los campos; los niños que regresan de la escuela son retenidos en puestos de control durante horas; una anciana ni siquiera puede regresar a su casa. Exhausto, este pueblo hace oír su grito desesperado, tal como los hebreos hicieron con los romanos, o Sansón con los filisteos.

Avi Mograbi todavía cree en el poder del diálogo entre los palestinos sitiados y el omnipresente ejército israelí.¹²

Z32

Israel-Francia, 2008, 81 minutos, hebreo, EDOC 9

Un joven soldado, miembro de una unidad de élite del ejército israelí, fue involucrado en una acción de represalia que mató a varios policías palestinos. El hombre lamenta lo sucedido y se pregunta si puede ser perdonado. En este documental, Mograbi alterna entrevistas con el soldado y su novia, con escenas en las que utiliza música para comentar sus propias dudas. "*¿Cómo hacer para darle la palabra a un asesino?*", se pregunta, mientras canta acompañado por una pequeña orquesta en su sala de estar. Mograbi experimenta diferentes recursos para hacer que el soldado y su novia sean irreconocibles, tal vez para demostrar que él también está buscando respuestas.

"*¿Crees que soy un asesino?*", pregunta el hombre a su novia. Ella no lo sabe. El director finalmente les diseña máscaras animadas en computadora y plantea cuestiones sobre la cul-

12. *Ibid.*, p. 14.

pabilidad y la absolución por encima del individuo, después de todo, cualquier persona podría estar detrás de aquella máscara.¹³

Una vez entré en un jardín

Francia-Israel-Suiza, 2012, 97 minutos, hebreo,
EDOC 12

Todo arranca con un sueño acerca de un encuentro imposible entre Avi Mograbi y su abuelo, Ibrahim, frente a su casa de Damasco en 1920. ¿Qué idioma hablan? El árabe de Avi es rudimentario, mientras que su abuelo Ibrahim todavía tiene que aprender hebreo. En el sueño, el abuelo de Avi le informa que la familia ha decidido mudarse de Siria a Palestina, de Damasco a Tel Aviv. Avi decide quedarse: "Tú vas a Palestina", le dice a su abuelo. "Yo me quedaré aquí cuidando de la casa".

Como para hacer el sueño realidad, Avi se dirige a su profesor de árabe, Ali Al-Azhari, y le propone una colaboración, hacer una película juntos "hasta el toque final", como lo describe Ali.

Ali es un palestino de Saffuriyya, un pueblo cerca de Nazaret; refugiado en su propia patria desde 1948. Ali ha pasado la mayor parte de su vida adulta en Tel Aviv, casado con una mujer judía, con quien tuvo a su hija, Yasmin. La manera como Ali ha llevado a cabo su vida personal supone un desafío político a uno de los principios fundamentales. no únicamente de la sociedad israelí. sino también palestina: la separación.

Juntos, Avi y Ali comienzan la pre-producción y empiezan a buscar las locaciones que dan fe de la historia perdida que comparten.

Cartas en Super-8 de Beirut comienzan a aparecer. Un simple viaje de tres horas en auto desde Tel Aviv, está a años luz

13. Paulina Simon, edit., *Catálogo EDOC 8*, Quito, Corporación Cinememoria, p. 79.

para Ali y Avi; es un lugar fuera de alcance, en el que solamente pueden soñar.

Las cartas cuentan la historia de amor y pérdida entre un hombre y una mujer –judíos libaneses– separados cuando las fronteras de Oriente Medio fueron redibujadas.

Una vez entré en un jardín fantasea con la idea de un “antiguo” Medio Oriente, en el que las comunidades no estaban divididas por líneas étnicas y religiosas; un Medio Oriente en el que incluso las fronteras metafóricas no tenían lugar.¹⁴

14. Sinopsis oficial de la película proporcionada por Les Films d'ici. La traducción es mía.



Crónica 25s (2012) realizada por Juan Ramón Robles González

Manifestaciones estéticas de un mundo en crisis

Jorge Flores Velasco y Raquel Schefer

No debe decirse que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen es, al contrario, aquello en lo que el Antaño y el Ahora se unen con un destello para formar una constelación. En otros términos: la imagen es la dialéctica en suspenso.

Walter Benjamin, *The Arcades Project*¹

La crisis política y económica contemporánea nos lleva a repensar las formas de organización del cuerpo social y a reconsiderar el proceso de recesión (coyuntural o estructural) a la luz de su función en el sistema capitalista avanzado. A la vez, urge evaluar las manifestaciones estéticas del mundo en crisis, analizarlas como síntomas de un estado del mundo y como prefiguraciones imaginarias del futuro, de una temporalidad abierta, de posibles devenires, análisis al cual se encuentra subyacente el rechazo de la existencia de una esfera autónoma del arte, así como una lectura de las formas estéticas a partir de la base material de la sociedad.

Las imágenes de la crisis apuntan a una crisis de la imagen, a la existencia de fisuras en el sistema de representación dominante, insinuándose, de esa forma, una reinención de la relación entre la experiencia y sus formas de expresión.

1. Traducción de los autores.

Etimológicamente, el sustantivo crisis viene del término griego *krisis*, acción o facultad de distinguir, separación, decisión, por extensión, momento decisivo, derivación del verbo *krinó*, que significa separar, decidir, juzgar. La raíz etimológica de la palabra remite a un proceso de división, juzgamiento y análisis crítico. La crisis se configuraría, por consiguiente, como un momento de ruptura, separación, crítica y disentiimiento. En el análisis que aquí proponemos, los períodos de recesión comportarían una transformación del paradigma estético en un sentido que no sería ni evolutivo, ni involutivo, sino dialéctico, es decir, ocurriendo a partir de un proceso de interacción y correlación entre los sistemas históricos de representación y las formas de expresión, más concretamente a través de la apropiación y la reinención creativa de las formas estéticas históricas, del choque entre lo viejo y lo nuevo, de una crisis y una crítica de la imagen.

Movimientos como el 15M en España, Occupy Wall Street en Estados Unidos y en Reino Unido, Geração à Rasca en Portugal o la Maple Spring en Canadá, dan cuenta de un retorno y de una reinención de las modalidades de lucha política que encuentra en el cine una de sus principales formas de expresión.

Desde 2009, el panorama audiovisual ha sido prolífico en obras que no solo constituyen registros documentales de las acciones de los diversos movimientos políticos, inscripciones visuales de la emergencia de una ciudadanía insurgente² y de una nueva esfera pública, sino que interpelan y cuestionan la historia del cine político y se apropian de ella.

Crisis y crítica (del mundo, de la imagen) se vuelven sinónimos en un conjunto de películas que sin cesar operan tran-

2. James Holston, *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

siciones entre la imagen y la acción, el pathos y la lucidez. Dar cuenta del estado del mundo significa, en estas obras, señalar puntos de pasaje, sin dejar, con todo, de establecer un diálogo fértil y transversal con la historia del cine político y del cine experimental, de mirar hacia atrás en un movimiento hacia adelante, contrariando, así, la norma histórica del progreso. El retroceso del film-ensayo subjetivo y autorreferencial, forma canónica del documental de creación, y el retorno de ciertas formas fílmicas que descienden directamente del newsreel (los noticieros políticos), de los Cinegiornali, del Cine Directo, de los Ciné-Tracts y del film-manifiesto, muestran la dimensión creativa y política de la procesos crisis de la imagen y del proceso de recesión estética.

Todo un linaje de formas históricas del cine es, así, convocado a representar la crisis y los movimientos de contestación social y política emergentes. Este entrelazamiento entre la estética y la política apunta a una redefinición de las modalidades de expresión de la experiencia y a una reivindicación de la performatividad del cine -es decir, de su capacidad de desencadenar acciones que incurren en una alteración del orden de lo real y que, en consecuencia, trastocan la política de la memoria, redefiniendo también la relación con el futuro, los posibles y la utopía. Sin embargo, esa articulación podría indiciar también la institución o la consolidación de una esfera autónoma de lo político, separado de la praxis vital en consecuencia de su estetización.

Nos gustaría tratar la representación cinematográfica de los movimientos políticos contemporáneos, abordando particularmente el conjunto de películas que programamos en la sección "Newsreels!" de la XII edición del Festival EDOC, e intentando aproximarnos a una breve genealogía del cine político. Obras como *December Seeds* (2009), película atribuida a Chris Marker, aunque firmada por Panayotis Karagiorgas, eventual heterónimo del cineasta francés, *Gravi-*

ty Hill Newsreels (2011) de Jem Cohen, *Austerity Measures* (2012) de Guillaume Cailleau y Ben Russell, *Vers Madrid. The Burning Bright!* (2013), de Sylvain George, y los noticieros de Juan Ramón Robles González, quien documenta los acontecimientos de Madrid desde su inicio en 2011, nos permiten inventariar las formas fílmicas del cine de la crisis y discutir, al mismo tiempo, las condiciones de existencia de un cine político contemporáneo.

La lucha política encuentra expresión en una batalla formal que reclama la herencia de cineastas como Eisenstein y Vertov; Robert Kramer y el Grupo Newsreel; Raymundo Gleyzer, Pino Solanas y Octavio Getino; Marker o Nicolas Guillén Landrián. Los diez episodios de la serie *Gravity Hill Newsreels*, conjunto de noticieros sobre el movimiento Occupy Wall Street –movimiento de protesta que se tomó las calles de Nueva York en el Otoño de 2011– son dedicados por el cineasta experimental Jem Cohen, a Vertov, a Sandor Krasna –el alter-ego de Chris Marker en *Sans Soleil*–, a Humphrey Jennings, a Joris Ivens, a Agnès Varda, a Peter Watkins y a Henri Storck; constelación de cineastas que por sí sola sería suficiente para bosquejar una historia del newreel y del cine político. Las filiaciones reivindicadas o presentidas serán, por lo tanto, tomadas como punto de partida para una interrogación de las fronteras entre la estética y la política en el cine contemporáneo. Estos objetos fílmicos interrogan políticamente el estado de cosas actual y la hegemonía del cine y de las imágenes, a partir de un análisis crítico de las formas dominantes de representación audiovisual y de la reelaboración de las formas históricas del cine político.

El cortometraje *Austerity Measures*, de Guillaume Cailleau y Ben Russell, película muda producida durante un taller del colectivo cinematográfico LaborBerlin en 2011, se inscribe en la historia del cine experimental, realizando aun todo un trabajo de apropiación y desconstrucción de la iconografía del

cine político. En la primera secuencia, la imagen del Partenón, aparición fantasmagórica en tonos púrpura, lograda a través de la técnica de separación cromática, se convierte en una alegoría del colapso de Europa, del desmoronamiento del mundo antiguo y de su herencia, hoy puestos en causa. Los procesos de figuración y desfiguración de la imagen, obtenidos a través de la exposición triple sucesiva de la película de 16 mm a los colores primarios, forman una imagen compósita, aparición blöckiniana, que convoca ciertos paisajes del cine moderno, particularmente las faldas del volcán de *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini. El trabajo disyuntivo del color produce aquí una sensación cromática plena e intensa, reforzada por la confrontación entre la materialidad del monumento histórico y el campo espectral por este abierto, una suspensión temporal que se da como figuratividad plena y desbordante. La arquitectura griega clásica es arrancada a sus contornos y aislada de la continuidad histórica, de su presencia presente; los vínculos referenciales no son ya solamente de naturaleza figurativa, sino también de naturaleza temporal, remitiendo a la imposibilidad de una representación plena de la crisis como proceso. Habría, entonces, que figurar la crisis como proceso a través de imágenes poderosas y vívidas, imágenes resistentes que recuperen la dimensión multitemporal y acentúen la determinación histórica de la crisis.

Para Gilles Deleuze, el acontecimiento no coincide estrictamente con sus manifestaciones, que pertenecen más bien al orden del accidente en tanto que efectuación espacio-temporal de un estado de cosas, lo que difiere fundamentalmente del devenir temporal que el primer término implica. El tiempo del acontecimiento sería, entonces, el tiempo del instante puro, de una dislocación incesante entre el pasado y el futuro, un devenir fluyente, un tiempo *out of joint*, –citando aquí a Hamlet, vía Derrida–. En este marco temporal, el acontecimiento no sería jamás enteramente objetivado en el campo

de la representación. Deleuze se refiere al tiempo de los movimientos de masas por oposición a la temporalidad del cuerpo individual, como un tiempo que solo existe a través de su significación, a través de la ruptura, de los efectos y las transformaciones desencadenados por el acontecimiento. El acontecimiento señala, por lo tanto, la llegada de una temporalidad nueva, de una temporalidad que viene a perturbar el presente y a alterar la relación entre el pasado y el futuro, provocando una reapertura de la memoria y del campo de lo posible. El acontecimiento deberá, entonces, ser abordado como acción y performativo.

Walter Benjamin describe el tiempo de la revolución como un tiempo de fractura de la continuidad histórica, separado de la temporalidad continua de los relojes, inscrito en un presente que no puede ser definido como un pasaje, sino como una detención o un bloqueo del tiempo. Se trata de un presente simultáneamente móvil e inmóvil, tal como el cine, si nos remitimos a la dimensión fotogramática del séptimo arte. *Vers Madrid. The Burning Bright!* de Sylvain George, obra plena de referencias benjaminianas, y *Gravity Hill Newsreels*, de Jem Cohen, constituyen aproximaciones a la representación cinematográfica de ese presente que no se mueve, de ese presente en suspenso, el presente del acontecimiento político. Ambas películas son sintomáticas de la reemergencia y de la reformulación creativa de un conjunto de formas filmicas históricas, como el newsreel, ya que los acontecimientos y los procesos políticos atravesados por fuerzas colectivas, comportan modificaciones de orden sensible y de orden epistemológico, transformando las condiciones de enunciación y de las formas de representación.

Vers Madrid. The Burning Bright! es una película paradigmática del retorno y de la reinención de viejas formas cinematográficas. Definida, en su sinopsis oficial, como un *newsreel* experimental que busca testimoniar experimentaciones

políticas y nuevas formas de vida, en una clara referencia a la teoría de Jacques Rancière; la película de George constituye un manifiesto de insurrección estética abierto sobre tres tiempos: el presente de los acontecimientos de Madrid entre 2011 y 2012, registros documentales, archivos de una historia por venir; el pasado de la lucha de clases y del cine político, convocado como memoria y materia a actualizar; por fin, el futuro, es decir, las casi imperceptibles variaciones y transformaciones históricas en curso, condensadas en imágenes dialécticas hápticas de halos de luz, girasoles y resistentes luminiscencias. La película da cuenta de un deslumbramiento ante la fuerza política del choque de la materia y la fulguración de los cuerpos. Para Franco Berardi (Bifo), la recomposición de la empatía entre los cuerpos y la reconstitución de una esfera común de la sensibilidad serían, de hecho, los fundamentos de una posible reinención de Europa.

La cuestión de cómo filmar hoy la lucha de clases, fuerza motriz que parecía haber desaparecido –inclusive a nivel discursivo– de la Europa de la convergencia social es central en *Vers Madrid. The Burning Bright!*, película que convoca influencias múltiples y heterogéneas, que van de William Blake (cuyo poema “Tiger, Tiger” es citado en el título) a Robert Kramer (el subtítulo del filme es *Scenes from the Class Struggle and the Revolution*, evocando *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-1979), sobre la Revolución de los Claveles), pasando por Calderón de la Barca, García Lorca (las estatuas en la Plaza de Santa Ana) y Walter Benjamin. Los planos contrapicados; la compleja concepción sonora multitemporal de la película –el sonido es aquí un elemento anacrónico, analéptico y proléptico, convocando el fuera de campo histórico, incluyendo la Guerra Civil de España, y anticipando los acontecimientos por venir–; el trabajo de la elipsis; el montaje orgánico dialéctico, a través de saltos cualitativos, formales y materiales que amplían la dimensión temporal de los aconte-

tecimientos; los cortes secos y directos, que vinculan visual y narrativamente al individuo, con el cuerpo colectivo del pueblo y con las arquitecturas de la ciudad donde la palabra circula, constituyen trazos formales que permiten a George organizar una narrativa coherente y expresiva de la complejidad de las confrontaciones sociales del capitalismo tardío.

A la par del retorno del *newsreel* como forma paradigmática del cine político, en *Vers Madrid!*, se verifica también una elisión y una transferencia de las marcas de subjetividad canónicas del cine contemporáneo. Si, por un lado, la película constituye el resultado de una confrontación entre un hombre con una cámara de filmar y los acontecimientos que ocurren delante de él, si el cineasta es, incluso, un observador participante; por otro lado, no existe voz-off, el director no se inscribe en la imagen y el material de archivo es trabajado a partir de la disociación entre el sonido y la imagen. Estamos, por lo tanto, bien lejos de las formas subjetivas del documental de creación. No obstante, las marcas subjetivas son transferidas a las secuencias epistolares que puntúan la película (antetítulos con e-mails descriptivos de la situación en España recibidos por George) y al uso de la cámara al hombro. En ciertas secuencias, George es interpelado por la policía o es obligado a huir de ella; en estos momentos, los planos se vuelven fluidos, rápidos, trémulos; oblicuos y desequilibrados, a veces. *Vers Madrid va*, pues, más allá de la representación del acontecimiento, interpellando a la historia del cine político y a sus formas fílmicas, al fondo rojizo del aire de los años 60 y 70.

Si Levinas define la subjetividad como la capacidad de estar con los otros, el cine político contemporáneo muestra una redefinición subjetiva del cuerpo social. Además de los trazos formales ya indicados, hay que destacar el trabajo del fragmento, de la elipsis y de la sinécdoque, común a todas estas películas, la disociación entre la imagen y el sonido; la construcción de una cronología no-lineal (o de una an-

ti-cronología) que sigue, sin embargo, al acontecimiento, y la búsqueda de un movimiento interno al plano, expresión del enfrentamiento entre el cuerpo y la materia. Por otro lado, la articulación entre los elementos textuales y gráficos –tipografía, afiches, intertítulos, subtítulos, etc.–, y los elementos visuales es fundamental; operación que podría remitirnos a una desacralización en el sentido fluseriano o a una profanación de matriz agambeniana.

Antoine de Baecque define el concepto de forma cinematográfica de la historia como una puesta en escena específica o como una aparición intempestiva que desorganiza el material de la película.³ Los planos espectrales de *Austerity Measures* o de *Vers Madrid* –los planos hápticos o el helicóptero que se levanta en el cielo de la historia, para evocar una imagen benjaminiana– remiten a una temporalidad heterogénea y plena, a un punto crítico determinado que tiene que ver con la movilidad de la historia. A la vez, el retorno de formas fílmicas como el *newsreel* reenvía al carácter histórico del cine como dispositivo tecnológico de representación. En este sentido, esas formas de representación del acontecimiento político serían sintomáticas, no solo de una modulación del discurso de la historia y de una redefinición de la política de la memoria, sino también de una variabilidad inherente al propio dispositivo cinematográfico, así como que de un proceso de historicización y de deshistoricización operado por las imágenes cinematográficas en su travesía por la historia; travesía políticamente determinada. Por consiguiente, las variaciones de las formas fílmicas y, particularmente, la reemergencia de ciertas modalidades de representación, como el *newsreel*, transcurrirían del contexto geopolítico, de las dislocaciones del discurso de la historia, así como de una revisión de la historia y de la historia del cine realizada por el propio cine. A la vez, es im-

3. Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008.

portante tomar en cuenta los procesos cinematográficos de revisión y reescritura de la historia, y de reelaboración de la historia del propio cine. Por otro lado, nos podríamos interrogar hasta qué punto las formas de organización de los movimientos políticos no se inspiran y son influenciadas por las representaciones cinematográficas de los movimientos estudiantiles y obreros de las décadas de los años 60 y 70; existiría, entonces, una cinegenia de lo real que una vez más proveniría de la dimensión performativa del cine.

Por primera vez en la historia, la contestación social y política contemporánea es mediatizada por un nuevo tipo de imagen, la imagen digital de baja resolución. En Ecuador, las imágenes de la caída de Lucio Gutiérrez en 2005 son representativas de este nuevo tipo de mediatización del acontecimiento político; los noticieros del español Juan Ramón Robles González, director que filma los acontecimientos de Madrid desde 2011, también son ejemplificadores tanto de esa proliferación de imágenes, como de las posibilidades de difusión en internet.

Como George, Robles González muestra en sus películas la redefinición de las relaciones proxémicas entre el cuerpo colectivo y el cuerpo disciplinar a través de la representación de destellos de luz y fuego, del “resplandor de la hoguera”, para retomar la metáfora que Héctor Tizón utiliza para expresar el carácter transversal de la memoria. Los *newsreels*, registros del presente, son los archivos del futuro, la base de futuras reconstituciones mnemónicas, algo que deriva de la materialidad misma de las imágenes, de su devenir histórico, así como de la narrativización histórica de los acontecimientos representados visualmente.

Gravity Hill Newsreels, de Jem Cohen, constituye una serie de diez *newsreels* sobre el movimiento Occupy Wall Street; fue concebida para ser exhibida en el Cine IFC Center de Nueva York, antecediendo la proyección de largometrajes, a se-

mejanza de lo que acontecía históricamente con los noticieros. La representación del acontecimiento político se asienta aquí en la exploración de la lógica del plano / contra-plano; en la contraposición de la verticalidad a la horizontalidad; en el uso expresivo de la música del exmiembro de Fugazi, Guy Picciotto y en un montaje virtuoso que logra entrelazar, oponiéndolas, la arquitectura de Manhattan y los movimientos colectivos del cuerpo ciudadano; organizándose, esa multiplicidad, en un relato orgánico.

December Seeds, película atribuida a Chris Marker aunque firmada por Panayotis Karagiorgas, recupera la forma del filme-manifiesto y ensayístico para abordar la crisis griega y los acontecimientos de diciembre de 2009. Formalmente, la película se aproxima al lenguaje cinematográfico de Marker; presenta un montaje a las sacudidas y a pedazos,⁴ apuntando al carácter necesariamente fragmentario y parcial de la representación del acontecimiento político y colocando en suspenso la crisis, sus meandros y complejidades.

Si ciertas aproximaciones formales pueden, por lo tanto, ser establecidas entre este conjunto de películas, nos deparamos igualmente con correspondencias que emanan directamente del campo visual, de una visualidad exacerbada, que deriva del recurso de la sinestesia y otros tropos, así como de la imagen háptica para representar el movimiento de la historia. En 1918, poco después de la Revolución Rusa, Mandelstam escribía: "Te alzas en años sombríos. / Sol, juez, pueblo".⁵ Los astros, la luna y las hogueras, el sol, que los románticos alemanes miraban de frente, la luz común de la que hablaba Heráclito y que Rancière entrevé como principio democratizante del cine –puesto que el automatismo del dispositivo cinematográfico a todos iguala en el plano de la representa-

4. Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma", en *Notas sobre Literatura*, Madrid, Akal, 2008.

5. Ossip Mandelstam, *Tristia*, París, La Documentation Française, 1994, p. 45. Traducido por los autores.

ción– se encuentran presentes como imagen alegórica en casi todas estas películas.

Esta tipología de imágenes autorreflexivas señala, no solamente el principio científico de base del dispositivo cinematográfico: el cine como trazo indicial e impresión de luz; sino que revela también una concepción transversal de la historia, en la línea de Walter Benjamin, cuyo principio del heliotropismo es, además, citado al final de *Vers Madrid*. Así como ciertas flores orientan su corola hacia el sol, así como el pasado se voltea hacia el cielo de la historia, el cine hace perceptible el movimiento histórico a través del cual el acontecimiento huye de la imagen y no tanto el acontecimiento en su complejidad. Estas imágenes, imágenes dialécticas, convocan temporalidades múltiples; imbrican la narrativa en las genealogías del cine político y de la historia, abriéndola también al futuro, al tiempo por venir. Por otro lado, contrarían la vocación informativa y referencial del *newsreel*, constituyendo una síntesis entre las viejas y las nuevas formas del cine político.

Si la historia es, fundamentalmente, un arte de montaje, esta constelación de películas deja vislumbrar imágenes en bruto del movimiento de la historia. Impresiones huidizas, por medio de las cuales se tornan fragmentariamente perceptibles las tensiones políticas del presente, así como el retorno y la recreación de ciertas formas discursivas. Si al comienzo hablábamos de crisis de la imagen y de recesión estética creativa, estas películas, producidas en un contexto de crisis, constituyen no solo una importante representación de los movimientos de resistencia al sistema capitalista avanzado –siendo, por esa razón, objetos políticos en sí mismos– sino también una crítica de la imagen y del cine dominantes, osando retomar formas fílmicas históricas, transformarlas dialécticamente y reiterar la función performativa del cine como arma política. Resta saber si la estetización de la

política no conlleva a su autonomización o, al contrario, si la interligación de la política y de la estética no conduce a una reinscripción simultánea de ambas en la praxis vital, deshaciéndose con esta última hipótesis el principio, hace mucho infundido, de que la política debe ser reducida a un problema de moral y de que la moral no debe ser bella. Citando a Georges Didi-Huberman a propósito de otra película de Sylvain George, *Les Éclats*, no se trata de un problema de estetización, sino de poesía política.⁶

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2008.
- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, París, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2007.
- Austin, Jhon L., *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- Bakhtin, Mikhail, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Sao Paulo, Hucitec, 1992.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- "Teses sobre a Filosofia da História", en *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- Berardi, "Bifo" Franco, *The Uprising: On Poetry and Finance*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012.
- Blake, William, *Selected Poems*, Londres, Penguin, 1996.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, París, Folio, 1999.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- Cavell, Stanley, *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- Comolli, Jean-Louis, y Jacques Rancière, *Ârret sur Histoire*, París, C. G. Pompidou, 1997.
- De Baecque, Antoine, *L'histoire-caméra*, París, Gallimard, 2008.

6. Georges Didi-Huberman y Sylvain George, "Encuentro-charla en el Cine Espacio Saint-Michel", París, 5 de diciembre de 2012.

- Deleuze, Gilles, *A Imagem-Movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- *Logique du sens*, París, Minuit, 1969.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, París, Galilée, 1993.
- Didi-Huberman, Georges, y George Sylvain, "Encuentro-charla en el Cine Espacio Saint-Michel", París, 5 de diciembre de 2012.
- Eisenstein, Sergei M., *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- Flusser, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d' Água, 1998.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- Holston, James, *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, París, Poche, 1990.
- Jameson, Fredric, *The Geopolitical Aesthetic: cinema and space in the world system*, Londres, BFI, 1992.
- Mandelstam, Ossip, *Tristia*, París, La Documentation Française, 1994.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels, *La ideología alemana*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1976.
- Noguez, Dominique. *Le cinéma, autrement*, París, Les Éditions du Cerf, 1987.
- Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, París, La Fabrique, 2011.
- *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique, 2008.
- *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée, 2004.
- Tizón, Héctor, *El resplandor de la hoguera*, Buenos Aires, Alfaguara, 2008.



Roberto Mojica Gil durante el rodaje de *Resistencia en la Línea Negra* (2011)

Lo propio y lo ajeno del otro cine otro.

Un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia¹

Pablo Mora Calderón

Representaciones y convenciones en diálogo

La mayoría de los realizadores audiovisuales indígenas forma parte de movimientos étnicos que, pese a las diferencias y los matices que sus pueblos y organizaciones de origen le otorgan a sus concepciones sobre el valor de la comunicación en sus políticas interculturales, encuentran en las obras que producen un instrumento para negociar utopías y deseos emancipatorios en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales. En este sentido, las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad.

Si, como lo ha señalado Santiago Castro Gómez, el desenvolvimiento de estos movimientos sociales ha obligado a las

1. Este ensayo es parte de un trabajo de investigación más amplio, *Poéticas de la resistencia*, que da cuenta de la producción audiovisual indígena en Colombia. Fue financiado por un fondo de becas públicas del Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía.

ciencias sociales a repensar la política y la subjetividad,² los nuevos creadores audiovisuales, por su parte, nos han obligado también a reconsiderar desde otros ángulos la práctica artística (o más sencillamente audiovisual) en su relación con la moral, la política y la estética. Esta práctica se ha ido nutriendo históricamente de corrientes disciplinares y movimientos sociales y estéticos. No es interés de este ensayo historiar estas relaciones, sino debatir sus regímenes de construcción.

Etnografías visuales, ficciones y documentales colaborativos

El universo de las autorepresentaciones audiovisuales indígenas puede ser puesto en diálogo con las etnografías visuales del mundo étnico que practican los antropólogos y con los documentales que realizan cultores del género. Puede decirse, en general, que antropólogos y documentalistas comparten el propósito de representar el *mundo de lo real*³ (en este caso lo indígena) según los parámetros de verdad, sobriedad, coherencia, pertinencia y argumentación.

Desde los propios orígenes del cine documental, estos autores han tenido la disyuntiva (consciente o no) de construir una visión del mundo sobre los "otros" o de traducir el "punto de vista nativo". Dziga Vertov, en el primer caso, y Robert Flaherty, en el segundo, siguen siendo los referentes clásicos

-
2. Santiago Castro Gómez, "Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad", en Alberto G. Flórez y Carmen Millán, edit., *Desafíos de la transdisciplinariedad*, Bogotá, Instituto Pensar-Pontificia Universidad Javeriana, 2002, p. 184.
 3. Así se reconoce el documental en algunas tradiciones teóricas, por oposición a la ficción. No viene al caso presentar aquí el estado actual de los debates sobre este concepto de "lo real" que tiene una larguísima tradición filosófica occidental, tan vieja como Platón y Aristóteles. Académicos y artistas comparten la preocupación por esta cuestión que se resume en dos posiciones: lo real es "lo que está ahí"; es decir, el mundo existe independientemente de nuestros conceptos y representaciones; la segunda responde con escepticismo: "no hay forma de establecer una correlación entre las representaciones y el mundo real", todo es cuestión de perspectiva y percepción. Véase el trabajo de Javier Campo, "Los estudios del cine documental y la cuestión de lo real", en *Comunicación y Medios*, No. 24, Instituto de la Comunicación e Imagen-Universidad de Chile, 2011, p. 273-284.

de la construcción documental; así otras corrientes, como “el cine verdad” (por su traducción del francés, *cinéma vérité*) o las etnografías en primera persona, complejicen históricamente el asunto.

Jay Ruby ayudó a dilucidar las múltiples posibilidades de relación de los documentalistas con la gente filmada, enunciando un juego de preposiciones que dio título a su célebre artículo “Hablando por, acerca de, con, al lado de: un dilema documental y antropológico”.⁴ No se trata solamente de cuestiones de método (cómo se divulga el conocimiento antropológico), sino también de consideraciones políticas y éticas (cómo participan los sujetos filmados: si como objetos de representación o como protagonistas activos en las decisiones de realización).⁵ Analizando las nociones de voz, autoridad y autoría de los documentales etnográficos, Ruby puso el dedo en la llaga: ¿Quién puede representar a quién, con qué intención, con qué lenguaje y en qué contexto? Todo esto ha tenido consecuencias profundas en la transformación de las convenciones narrativas de las etnografías visuales y de los documentales antropológicos. Los protagonistas de esta transformación no son sus autores, sino quienes son representados; para nuestro caso, los movimientos étnicos que reclaman el derecho a controlar su propia imagen, ahondando la crisis de la representación occidental.

En la actualidad, sigue siendo cuantiosa la producción de documentales que, ajenos por completo a esta crisis, ex-

4. Revista *Fall*, vol. 2, 1991.

5. La disyuntiva estuvo planteada tempranamente en la obra pionera del documental etnográfico *Nanook del Norte* (1922), de Robert Flaherty. Faye Ginsburg ha insinuado que la película oscureció el compromiso y la participación en el proceso cinematográfico de los Inuit, en calidad de técnicos, operadores de cámara, laboratoristas y consultores de producción. Después de la muerte del actor principal, Allakarialak, cuya habilidad para la cámara Aggie fue legendaria, las organizaciones indígenas del Ártico tuvieron que esperar 50 años para establecer su propio servicio de televisión satelital (Inuit Broadcast Corporation, IBC), como reacción a la invasión de programación televisiva ajena, estimulada por el gobierno canadiense. “Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media”, en *Media Worlds*, University of California Press, 2002, p. 39 y ss.

ponen a la gente filmada o grabada desde el punto de vista controlado del realizador. Antes y después de la aparición del sonido sincrónico, el mundo indígena colombiano se hizo visible, pero fue mudo, incapaz de hablar por sí mismo. Los ejemplos sobran: Carijonas y Pirangas que sirvieron de bogas y cargueros en la travesía que hiciera por sus territorios el médico, arqueólogo y novelista colombiano César Uribe Piedrahita, apenas si quedaron incluidos en la película *Expedición al Caquetá* (1930-1931), únicamente como testigos serenos e impávidos del desconcierto de los excursionistas: "La cámara no asusta a estos buenos amigos"; o el documental institucional *A Journey to the Operations of South American Gold Platinum Co., in Colombia South America* (1937), atribuido a Kathleen Romelli, que, como su título lo indica, sirvió para promover y justificar el monopolio de la producción aurífera de esa compañía en el Chocó. Las pocas imágenes sin voz de indígenas de la región respaldaron la afirmación de que "son pocos y conservan su pureza racial".⁶

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los indígenas colombianos se volvieron protagonistas en la pantalla. Su presencia, hasta entonces desconocida o fragmentaria, nació a la luz del cinematógrafo a costa de su desprecio. El eco que tuvo la encíclica *Vigilante Cura*, dedicada al cine por el papa Pío XI en 1936, animó a sacerdotes claretianos y capuchinos a aventurarse en este medio, interesados hasta entonces en proscribirlo y censurarlo por su estímulo a la perversión y la corrupción. Emberá-katíos y arhuacos fueron representados en películas de ficción que tuvieron el único propósito de exaltar el esfuerzo apostólico de esas congregaciones. Estos pueblos prestaron indígenas de carne y hueso, pero solamente para

6. Las referencias históricas de este apartado provienen en su mayoría del artículo de Angélica Mateus Mora, "Lo indígena en el cine y videos colombianos: panorama histórico", en *Cuadernos de Cine Colombiano, Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*, No. 17A, Bogotá, Cinemateca Distrital / Instituto Distrital de las Artes, 2012, p. 7-27.

quedar atrapados en las tramas de la redención cristiana. (Faltaban muchos años para que el realismo cinematográfico de Víctor Gaviria inundara las salas con "actores naturales"; es decir, con protagonistas que interpretaran su propia vida en "tonos documentales"). En la historia ignominiosa de nuestras imágenes en movimiento, *Amanecer en la selva* del sacerdote Miguel Rodríguez (1950) y *El valle de los Arhuacos* del antropólogo Vidal Antonio Rozo (1964) son películas en las que la vida de los pueblos indígenas fue digna de contarse, a condición de ejemplificar una mutación radical; esto es, la negación de su cultura. La obcecada fórmula en la historia de Occidente "de la barbarie a la civilización" fue invertida por los propios arhuacos medio siglo después, cuando desmascararon el despojo capuchino en la película *Nabusímake: memorias de una independencia* (Amado Villafaña, 2010).

Mudos, deformados o estigmatizados en sus representaciones, los pueblos indígenas tuvieron que esperar varios años para que su imagen empezara a ser consistente. A partir de los años setenta ya no fue difícil encontrar obras documentales sobre los indígenas que no se hicieran a partir de fragmentos de sus voces testimoniales. Cambios culturales, políticos, discursivos y tecnológicos, entre los que cabe el giro relativista de la antropología con su crítica interna al colonialismo, pusieron de moda la consigna de "darle voz a los que no la tienen". El relato de las masacres y torturas cometidas por "blancos civilizados" contra el pueblo guahibo en *Planas: testimonio de un etnocidio, 1971*, del cineasta Jorge Silva y la antropóloga Martha Rodríguez, inauguró el viraje hacia un nuevo tipo de cine que se constituyó en discurso dominante sobre "los otros". *El pecado de ser indio* (Jesús Mesa García, 1975) sobre la masacre cuiba de La Rubiera; *Cuibas* (Antonio Montaña, 1979) sobre las violencias físicas, económicas y simbólicas ejercidas contra este pueblo; *Nuxka* (Manuel Franco, 1974) sobre los pueblos koguí, arhuaco, wayú, guahibo, cuiba y guambiano, y *Madre*

tierra (Roberto Triana, 1975) fueron ejemplos de un cine *indigenista* que, aunque comprometido con las visiones traumáticas de los pueblos indígenas, mantuvo un “poder semiótico” que monopolizó hegemónicamente las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico. Estos documentalistas y antropólogos contribuyeron sin duda a la figuración indígena en la construcción de las identidades nacionales, sirviendo en ocasiones a la integración de estos pueblos al proyecto moderno del Estado-nación y, en otras, a la denuncia de su situación oprobiosa.

En estas representaciones audiovisuales, como en todas las que se han seguido haciendo desde esta perspectiva, el autor mantiene el privilegio de hablar a través de esas voces, segmentándolas, reorganizándolas, mutilándolas, tergiversándolas –que es lo que se hace comúnmente en las salas de edición– sin la presencia incómoda de los representados interpellando a los directores con sus consideraciones sobre correspondencia, veracidad y autoimagen. Como lo ha desnudado el teórico Bill Nichols, en el fondo, los testimonios en este tipo de documentales son la prueba de la argumentación del autor.⁷ Quienes profesan una fe ciega en la objetividad documental han cuestionado la legitimidad de las voces testimoniales (algo parecido al concepto de fuentes que utilizan los periodistas): ¿lo que los testigos dicen debe aceptarse como válido? ¿tienen ellos una posición privilegiada sobre su propio relato? ¿dónde queda el aporte del antropólogo con su conocimiento, y cómo se expresa tácita o explícitamente este conocimiento? Estas preguntas son irrelevantes para quienes practican una antropología interesada más en los ejercicios hermenéuticos y en las significaciones culturales que en las causalidades cerradas de los discursos objetivistas.

7. Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

Mateus ha reseñado un hecho histórico significativo de la participación indígena en la producción audiovisual colombiana que modificó su relacionamiento con ese nuevo mundo mediático, transformando también los modos autoriales de representación. Se trata de la invitación que a finales de los años setenta les hizo el Consejo Regional Indígena del Cauca a Martha Rodríguez y Jorge Silva para que realizaran una película sobre la violencia padecida por los indígenas caucanos, con el propósito de servir como testimonio en el Tribunal Russel de Holanda, encargado de examinar la violación de los derechos humanos en Colombia bajo el régimen del presidente Julio César Turbay. Nació entonces *La voz de los sobrevivientes* (1980), obra dedicada a la memoria del indígena nasa Benjamín Dindicué, asesinado en 1979. Dos años después se estrenó *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1974-1980) que estableció prácticas más decididamente compartidas y de mediación entre cineastas y comunidades. Así lo atestigua la propia Martha Rodríguez:

Los indígenas participaron mucho en la película: les consultábamos la estructura narrativa y el esquema del montaje. Aquí venían a ver la moviola durante seis, siete, nueve horas. Y como consideramos que la película tiene que servir como forma de conocimiento útil, también regresamos al Cauca para proyectarla.⁸

Desde entonces, se han desarrollado experiencias colaborativas entre documentalistas, antropólogos e indígenas que han ofrecido la posibilidad de percibir más directamente el punto de vista indígena y han resituado los viejos roles de la producción de etnografías visuales y de documentales antropológicos. También se han convertido en interesantes herramientas para negociar identidades culturales y quebrar

8. Entrevista de Diego León Hoyos a Martha Rodríguez, en *Cine*, No. 18, Focine, 1982. Tomada de Angélica Mateus Mora, "Lo indígena en el cine...", p. 14.

la hegemonía de quienes han controlado históricamente las tecnologías audiovisuales. Compartir la autoridad y la autoría, y en muchos casos cederlas definitivamente, ha significado un cambio radical en la manera cómo las imágenes son producidas y en los lenguajes mediante los cuales el conocimiento antropológico es presentado al público.

Ese cambio compromete los soportes intelectuales y éticos de los realizadores en su relación con los sujetos filmados. Cuando se da una negociación de sentidos entre el realizador y los sujetos, se transforman también las relaciones entre este y su público, y la obra se adapta por fuerza a nuevas claves narrativas. Tal es el caso de *Crónica de un baile de muñeco* (Pablo Mora Calderón, Lavinia Fiori y comunidad yukuna de Puerto Córdoba, 2003), una experiencia en el bajo Caquetá amazónico que incluyó un taller de apropiación tecnológica y de lenguajes audiovisuales, la participación del pueblo yukuna en todas las etapas de la realización (investigación, guión, grabación y edición), y una modificación real y legal de la autoría y sus derechos patrimoniales. Si bien la realización cooperativa de esta obra les permitió a los indígenas establecer una relación directa con los lenguajes audiovisuales y descubrir nuevas formas de transmisión de sus memorias rituales, para los antropólogos involucrados les significó un cuestionamiento profundo de sus métodos de trabajo etnográfico. La obra tuvo tres versiones: una autorial de 90 minutos, otra de 52 minutos para televisión y otra de 6 horas para la comunidad (esta última desprovista de testimonios y explicaciones). Cada una de ellas transmite informaciones particulares, tiene distintos “ritmos de montaje” y obedece a las preferencias de públicos distintos.⁹

9. Las reflexiones personales sobre esta experiencia se encuentran en Pablo Mora, “De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual”, en Pedro Pablo Gómez y Edgar Ricardo Lambuley, edit., *Arte y etnografía*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007. Para un análisis contextual véase Angélica Mateus Mora, “Lo indígena en el cine...”, p. 22 y 23.

La producción cooperativa de documentales antropológicos ha sido uno de los pasos previos (no el único) para que pueblos indígenas controlen autónomamente sus representaciones audiovisuales. Sin el sesgo de los enfoques de las antropologías reflexivas, los documentalistas antropólogos se han convertido en acompañantes o asesores de las nuevas prácticas de comunicación indígena. En muchas de las obras consultadas para esta investigación todavía hay expertos no indígenas que asumen cargos importantes en la realización (como directores, editores, guionistas y/o productores).¹⁰ Y aunque esto suponga reflexiones más profundas (que están por hacerse) sobre autorías compartidas o cocreaciones, e implique la construcción de categorías híbridas de clasificación,¹¹ es evidente que estas obras han quebrado el control tradicional de la representación y se han construido desde nuevos lugares de enunciación.

Modos imperfectos y video indígena

Algunos autores indígenas se niegan expresamente a considerar su producción como obras y prefieren referirse a ellas como “materiales de comunicación” o simplemente *videos*.¹² La cineasta mapuche Jeannette Paillán, actual presidenta de

10. Por ejemplo, Erik Arellana en *Un viaje a Kankuamía* (2006), Gustavo de la Hoz en *El origen del pueblo tikuna* (2009), Jaime Tisoy y Juan Fernando Cano en *Kalusturinda* (2010), Carlos Gómez en Ñanz (2011) y Pablo Mora en *Palabras mayores* (2010).

11. En los catálogos de la muestra de cine y video indígena de Colombia, *Daupará*, se ha establecido la categoría todavía precaria de “sintonizadas” para agrupar aquellas obras de autores no indígenas que se han construido bajo el direccionamiento de autoridades tradicionales, la supervisión (y a veces producción) de organizaciones locales o regionales y/o la participación indígena en la estructura de cargos técnicos y de creación. Por ejemplo, *Kitek Kiwe* de Pedro Pablo Tatay (2008), *La danza yalcón* de Diana Gutiérrez (2009), *Las rutas del yagé* de Alex Gómez (2010), *S.O.S Embera* de Pau Soler (2010) y *Pitx'i* de Xavi Hurtado (2010).

12. Los estudiosos del tema, especialmente antropólogos, han utilizado indistintamente denominaciones autoadsritas como *video indígena*, *audiovisual indígena* y otras como *medios indios* o *medios aborígenes* (Faye Ginsburg, “Indigenous Media. Faustian Contract or Global Village?” en *Cultural Anthropology*, vol. 1, No. 6, 1991, p. 92-112). Para una discusión sobre estas categorías, véase Erica Cusi Wortham, “Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico” en *American Anthropologist*, vol. 2, No. 106, 2004, p. 363-368.

la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, critica la terminología empleada usualmente para describir a los comunicadores indígenas como *videastas* y no como directores o documentalistas. Inscribirlos en esta categoría tiene el doble efecto de reducir su labor y capacidad técnica y reforzar las asimetrías entre el celuloide y el video, a pesar de los cambios que ha provocado la ascendencia de la era digital desde los años noventa.¹³

No es casual que algunos estudiosos de las formas audiovisuales indígenas en América Latina, como Salazar y Córdova,¹⁴ las hayan comparado con el “cine imperfecto” –nombre que acuñara el realizador y teórico cubano Julio García Espinosa para dar cuenta de los ideales del movimiento de cineastas que siguió a la Revolución cubana–.¹⁵ Recontextualizando esta noción al video indígena, el examen de sus convenciones requiere de un cuidadoso abordaje, libre de los criterios de perfección artística o de calidad narrativa que rigen cierta crítica cinematográfica. Se trata de obras que apenas empiezan a decantar en tradiciones audiovisuales (que para el caso colombiano no llevan más de una década de existencia), y en las que sus autores siguen buscando un lenguaje propio, en ocasiones contestando a los juicios y valores nacionales e in-

13. En Charlotte Gleghorn, “Creando espacios de reflexión y reconocimiento: la crítica cinematográfica del lenguaje audiovisual del cine indígena”, ponencia presentada en el panel “Imagen de los pueblos originarios en el cine”, XI Festival internacional de cine y video de los pueblos indígenas: Por la vida, imágenes de resistencia, Bogotá, CLACPI, 24 de septiembre de 2012.

14. Juan Francisco Salazar y Amalia Córdova, “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”, en Pamela Wilson y Michelle Stewart, edit., *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*, Durham London, Duke University Press, 2008, p. 42-43.

15. En su manifiesto *Por un cine imperfecto*, García Espinosa rechazaba el papel mediador de la crítica, el exhibicionismo mercantil y el vedetismo de los directores: “Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’. De la obra de un artista no le interesa encontrar más calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor ‘culto’ y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o aspiración de revolucionario por encima de todo”. Tomado de *Cine cubano*, No. 140, 1970, p. 9.

ternacionales que las industrias culturales han impuesto a la producción audiovisual.

Sin embargo, no se trata en todos los casos de limitaciones técnicas o de la evidencia de que, como autores, estos nuevos directores étnicos no pertenecen a una minoría que ha tenido el tiempo y las condiciones necesarias para desarrollar, ella misma, una cultura artística en escuelas especializadas de formación cinematográfica, como lo planteaba García Espinoza.¹⁶ El comunicador y cineasta boliviano Iván Sanjinés ha desmentido el prejuicio de que lo indígena se asocia a un tipo de producción de tipo artesanal, a “algo básico, o hecho con limitaciones”.¹⁷ Se trata, más bien, de otras maneras de entender la creación audiovisual, alejadas de los imaginarios de prestigio que dominan el cine de autor, o de los constreñimientos mercantiles –como la rentabilidad– condicionados por los sistemas de producción industrial. Es cierto que muchos autores indígenas ven con sospecha el refinamiento occidental en materia de lenguajes y críticas, pero no todos tienen una voluntad expresa para romper los cánones del “buen gusto” artístico que aseguran éxitos de taquilla (que van de Aristóteles a Hollywood). Sin embargo, el malestar que expresan explícitamente hacia estos dos universos no significa una renuncia a mejorar su dominio técnico de cámaras, micrófonos y programas de edición, en la búsqueda o reinención de un lenguaje propio.

16. Como en casi toda América Latina, las producciones audiovisuales indígenas colombianas provienen de experiencias de formación no continuada; en su mayoría talleres y cursos de “alfabetización audiovisual” que han impartido profesionales expertos provenientes de organizaciones no gubernamentales, instituciones universitarias, iniciativas gubernamentales y de unas pocas escuelas propias de comunicación regional y/o continental. Son todavía escasos los realizadores indígenas que han cursado estudios universitarios, entre ellos dos mujeres: la cineasta Adriana Kigüa, del pueblo guahibo, y la comunicadora Mileydi Orozco Domicó, del pueblo embera.

17. Iván Sanjinés, “Indígenas en las cámaras: construyendo empoderamiento y nuevas prácticas de resistencia”, en *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 17B, Nueva época, Bogotá, Cinemateca Distrital / Instituto Distrital de las Artes, 2012, p. 50.

Activismo mediático y nuevas formas de representación

Gracias a las convergencias tecnológicas del video y el internet, los movimientos indígenas han encontrado nuevos soportes para la diseminación global de sus idearios y demandas políticas y culturales. En procesos disímiles y con diferentes intensidades, producciones audiovisuales indígenas circulan profusamente en plataformas de la red, estimulando nuevas formas de agitación política y la solidaridad de una vasta corriente de comunidades virtuales alindradas con causas anticapitalistas. Los imaginarios de las contraculturas ancestrales han permeado el imaginario de activistas que reciclan, mezclan y crean imágenes, sonidos y textos provenientes del mundo indígena. Estos activistas de distinta proveniencia (de agencias no gubernamentales de derechos humanos o de defensa de los derechos indígenas, de movimientos antiglobales o de las propias organizaciones indígenas) producen un tipo de material que usualmente permanece al margen de la esfera "seudo pública" de los grandes medios (cine, televisión y DVD masivos), justamente porque conciben su praxis como una "guerrilla cultural electrónica"¹⁸ que reacciona al orden dominante; es decir, a los modelos políticos, culturales y económicos del capitalismo transnacional.

Y aunque hay trabajos formalmente innovadores, la mayoría están impregnados de una voluntad de inmediatez y efectividad para denunciar abusos y representar "aquí y ahora" (en el presente histórico) las protestas que suceden en cualquier rincón del planeta. Condicionados por las características tec-

18. La expresión proviene de Luis Santoro, militante e investigador brasileño de las articulaciones entre video y movimientos sociales en América Latina. Tomado de Gerylee Polanco y Camilo Aguilera, *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*, Cali, Universidad del Valle, 2011, p. 33.

nológicas de la *www* (por sus siglas en inglés *world wide web*), estos trabajos adoptan la forma de *clips* informativos de corta duración, son estilísticamente pobres y se asemejan a los informes periodísticos transmitidos en directo. Por lo general, no tienen intenciones de explicar y son más bien una manifestación del proceso que los activistas, armados con cámaras de mano, están presenciando. Como lo sugiere Michael Chanan, esos materiales no son una representación de militancia, sino que se conciben como actos políticos y formas de intervención directa que aspiran a tener efectos de persuasión y de movilización social entre las audiencias que vinculan.¹⁹

El préstamo de materiales y la producción de versiones híbridas hechas por activistas externos y comunicadores indígenas empiezan a volverse frecuentes en algunas organizaciones indígenas. En una dinámica todavía por estudiarse, esas formas de agitación política global que toman cuerpo en redes solidarias han influenciado los contenidos, las estéticas, las formas de trabajo y los usos de la producción audiovisual indígena. Para los movimientos indígenas colombianos (el caucano, por ejemplo), constituyen un desafío estratégico pues posibilitan la interconexión planetaria y la difusión de informaciones sobre sus valores culturales y sus luchas.

En la geopolítica de la globalización, este nuevo paisaje mediático *indigenizado* y sus efectos en la formación de públicos están también por estudiarse. Los estudiosos del ciberespacio nos recuerdan que lo que se sube a la internet puede ser visto por cualquier persona. Para activistas y realizadores indígenas, es un reto lidiar con ese tipo de espectador caracterizado por atributos negativos: anónimo, distante, disperso, socialmente fragmentado y más atomizado que nunca. Para ese espectador, cuyo procedimiento habitual es

19. "El documental político después de la Guerra Fría", en *Comunicación y Medios*, No. 24, Instituto de la Comunicación e Imagen-Universidad de Chile, 2011, p. 52.

yuxtaponer imágenes en simultáneo, jugar aleatoriamente con imágenes dislocadas y, sobre todo, presenciar sin estar ahí, también es un reto volver densas las imágenes volátiles, discernir los mensajes, atreverse a tomar posición y movilizarse políticamente.

La eficacia mediática y de posicionamiento en la red del movimiento indígena zapatista en México ha sido fuente de inspiración para algunos comunicadores indígenas colombianos quienes comprobaron cómo el respaldo social y de comunidades virtuales solidarias a escala planetaria evitó que ese movimiento fuera borrado literalmente del mapa. Con todo, sigue siendo un misterio si ese potencial de intervención social que tienen esas comunidades virtuales puede ser efectivo como fuerza política en las agendas de resistencia indígena de nuestro país.

Creaciones en primera persona del plural

Reconociendo que las obras audiovisuales indígenas son el producto de la voluntad de auto-representación que tienen los movimientos étnicos en un mundo globalizado, es tentador compararlas con el recién redescubierto "cine doméstico", que ha permeado un vasto rango de producciones experimentales (como el "cine personal" de los documentalistas de vanguardia); las creaciones domésticas se reconocen por su estética *amateur* o no profesional ("mal hecha" o "a-estética"),²⁰ su anclaje en la intimidad de los realizadores y su fuerte afiliación simbólica con el destinatario de esas obras (la propia familia o

20. Estos adjetivos provienen de Roger Odin y Laurence Allard, respectivamente. Mis apreciaciones sobre el tema se apoyan en estos y en otros autores compendiados en el libro editado por Efrén Cuevas Álvarez, *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y Medio, 2010.

el grupo de pertenencia). Se trata de un cine hecho a *través de nuestros propios ojos*.²¹

El tiempo es donde habitamos y, con la sustancia impalpable que forman la memoria y los recuerdos, es con lo que vamos configurando nuestras trayectorias vitales, nuestro devenir y nuestros sueños.

Así introduce Antonio Delgado Liz al conjunto de impregnaciones físicas en formatos de imagen, audio o video de cualquier tipo (cine o video, analógico o digital) que tienen el propósito afín de captar fragmentos de vida, momentos encapsulados de tiempo de las memorias personales y colectivas de grupos familiares y comunitarios.²² A contraluz, este texto encaja con alguna parte del repertorio de obras hechas por indígenas colombianos: desde la más íntima objetivación de la nostalgia embera, en la video carta de Mileydi Orozco a su abuelo difunto (*Mu Drua*, 2012), pasando por el reciclaje crítico de archivos fotográficos y cinematográficos externos para reconstruir el relato familiar de un episodio histórico traumático del pueblo arhuaco en la obra de Amado Villafaña (*Nabusímake: memorias de una independencia*, 2012), hasta el relato autobiográfico del kankuamo Daniel Maestre cuando regresa a su pueblo natal para testificar, en primera persona, la tragedia humanitaria que llevó al exterminio de más de doscientos indígenas de su grupo (Erick Arellana, *Un viaje a Kankuamia*, 2006).

21. La realizadora de origen japonés-americano Karen L. Ishizuka describió con esas palabras al mundo ignorado de origen japonés-americano Karen L. Ishizuka describió con esas palabras al mundo ignorado de conocimiento histórico que subyace en películas y cintas domésticas, abandonadas y estropeadas, que hicieron durante más de 60 años los migrantes japoneses a su llegada a Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX y que ella convirtió en una exitosa instalación museográfica que lleva ese mismo título. "A través de nuestros propios ojos", p. 207-223.

22. "Presentación", *ibid.*, p. 13-14.

La fuerte dependencia de estas obras con las matrices culturales de origen –en que productores y receptores conforman orgánicamente una comunidad de comunicación–²³ emparentan esta producción al cine doméstico, a condición de quitarle las características de privada y solipsista o de experimentación reflexiva con fines de vanguardia con que algunos ensayistas describen los ejemplos límite de este género (Stan Brakhage o Jonas Mekas, para citar solo dos). El parentesco puede extenderse a las formas de producción y exhibición, ajenas a los modos industriales, y un cierto descuido por la forma. Sin embargo, cuando se comparan sus modos convencionales de construcción, las afinidades desaparecen. Según Odin, el cine doméstico es, en esencia, disperso narrativamente, no le interesa la clausura (no tiene marcas de inicio y salida), su temporalidad es indefinida e ignora las convenciones del lenguaje audiovisual para darle coherencia a una sucesión de planos.²⁴ Estas características formales lo sitúan más en el ámbito de las colecciones de registros crudos que en el de las narrativas estructuradas. En este sentido puede parecerse más a los valiosos archivos que reposan en las gavetas de las organizaciones indígenas o en los fondos de material acumulado por etnógrafos visuales, cuyas pragmáticas no tienen la pretensión de ir más allá del documento-memoria.

Por lo demás, el trabajo colectivo de la producción audiovisual indígena (en el que *yo registro acontecimientos o creo obras* hay que reemplazarlo por un estruendoso *nosotros comunicamos*); la aparición de puntos de vista alternativos y controlados de representación cultural (desde abajo y desde

23. Utilizo este concepto pensando en la vieja distinción entre comunidad y sociedad propuesta por Ferdinand Tönnies. Véase Laurence Allard, "Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal", p. 268. Esta comunidad de comunicación no significa que la producción audiovisual indígena esté enclaustrada, como argumentaré más adelante.

24. Roger Odin, "El cine doméstico en la institución familiar", Efrén Cuevas Álvarez, coord., en *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y Medio-Ayuntamiento de Madrid, 2010, p. 40-45.

adentro); y la creación de circuitos paralelos de exhibición (locales, nacionales e internacionales) son algunas de las claves para entender la especificidad de este campo distintivo de producción cultural.

En este último aspecto, el posicionamiento de obras indígenas en circuitos nacionales e internacionales de exhibición, así como el uso estratégico que se les da en espacios multisituados de negociación, problematiza la noción de autocontemplación o intimismo comunitario (que equivaldría en el cine doméstico a las proyecciones familiares con propósitos celebratorios). Las discusiones de los realizadores indígenas sobre los fines, los usos y los destinatarios de sus obras expresan ya una construcción diferenciada de la noción de público. La visibilización externa del pensamiento indígena sigue siendo –ayer como hoy, con cámaras propias o sin ellas– una preocupación recurrente en espacios internos de reflexión. Para los realizadores indígenas, la comunicación de sus pueblos es un hecho incontestable y se sustenta cotidianamente en sus propias cosmovisiones, identidades, valores, lenguas y aspiraciones. Pero los retos que impone el uso de tecnologías y lenguajes provenientes del cine, el video, la radio y el internet, han renovado sus preguntas: ¿Comunicación hacia adentro o hacia fuera? ¿Qué se debe comunicar públicamente y que debe ser resguardado y protegido de miradas externas? ¿Cómo enfrentarse a asuntos novedosos como los de propiedad intelectual, autoría colectiva y sostenibilidad?²⁵

A diferencia del camarógrafo aficionado que graba el bautismo de su hijo para refigurar, año tras año, los recuerdos del pasado en sesiones dirigidas a su familia, las preguntas que se formulan los realizadores indígenas son sintomáticas de sus

25. Estos temas han sido discutidos en mesas de trabajo promovidas por la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia *Daupará* (2009, 2010 y 2011).

posiciones estratégicas en un campo ampliado y complejo en el que entran por igual amigos íntimos, aliados de la sociedad civil, funcionarios públicos, agentes del mercado y decisores de organismos internacionales. De manera que adentro y afuera, local y global, privado y público no son excluyentes en este marco comunicacional.

Otras epistemologías para definir *lo propio*

Charlotte Gleghorn, investigadora de la Universidad de Londres, familiarizada con los circuitos internacionales de exhibición del video indígena de América, ha llamado la atención sobre la inconveniencia de aplicar las mismas categorías y términos provenientes de tradiciones anglosajonas a contextos culturales distintos.²⁶ Apoyada en la realizadora y antropóloga indígena Beverly Singer de la Universidad de Nuevo México, ha mostrado cómo las acepciones corrientes de *vanguardista*, *documental* o *etnográfico* no son categorías naturales y además explican poco la creación audiovisual indígena. La inscripción forzada en determinadas corrientes estéticas que poco tienen que ver con el mundo indígena no es recomendable, dado que relaciona esas obras con conceptos preestablecidos, en lugar de buscar nuevas formas de describirlas y explicarlas. El trabajo de Gleghorn no es solamente analítico y da cuenta de las complicidades que tienen estudiosos del primer mundo con los procesos indígenas. Aboga por una crítica comprometida que alimente positivamente los procesos que se vienen adelantando en todo el continente americano para despertar el interés de nuevos públicos y concientizar a los espectadores sobre las difíciles situaciones que enfrentan los pueblos indígenas, pero también sobre su vitalidad en procesos de

26. Charlotte Gleghorn, *op. cit.*, p. 3.

recuperación cultural, experimentación en nuevas narrativas y su capacidad de resistencia.²⁷

Recientemente la crítica cultural y los estudios culturales han cuestionado los debates sobre cultura visual que se dieron en el primer mundo y que privilegiaron un acercamiento antropológico de análisis de la imagen, de sus tecnologías, de sus instituciones y de las nuevas prácticas cotidianas de ver que impuso la modernidad occidental. Y han puesto en discusión la importancia de considerar las imágenes en un campo ampliado de producción, circulación y consumo inserto en relaciones geopolíticas, en el cual la asimetría cultural a nivel internacional es la norma.²⁸

La *crítica decolonial*²⁹ ha llamado a reintroducir la historia en el pensamiento de la imagen y ha planteado una discontinuidad geográfica que asedia el campo de la visualidad. Al cuestionar las historias universales del arte y del cine que han sido construidas discursivamente negando o silenciando sujetos e historias en América Latina (entre ellos los indígenas), los *decoloniales* han invitado a avanzar en el estudio de las prácticas audiovisuales que escapan al control de las economías capitalistas del espectáculo y de lo que Joaquín Barriandos denomina la *colonialidad del ver*.³⁰ Sobre la base del concepto de "diferencia colonial", estos críticos han propuesto articular una indagación sobre las distintas esferas de dominación que surgen con la modernidad-colonialidad y

-
27. Para una discusión de esta relación alrededor del mundo, véase Faye Ginzburg, "Introduction: Complicity and engagement in the ethnography of Media", en Faye Ginzburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin, edit., *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 2002, p. 21-23.
28. Christian León, "Visualidad, medios y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales", en La Tronkal *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*, Quito, La Tronkal, 2010.
29. Este enfoque que ha cuestionado radicalmente el eurocentrismo ha sido defendido por Aníbal Quijano, Walter Dignolo y Ramón Grosfoguel. Para un balance de este pensamiento véase Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, *Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Universidad Central / Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre, 2007.
30. "La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico", en *Desenganche...*

que han convertido la diferencia en jerarquía. Quijano lo ha planteado así:

Las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas: es decir con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse.³¹

Lo que debaten líderes de la comunicación indígena en foros internacionales puede ser un punto de partida para acercarse, desde adentro, al desarrollo de un pensamiento propio, “objetivado de modo autónomo”, que intenta posicionar sus prácticas y lenguajes audiovisuales en relación con corrientes académicas y estéticas externas. Sus apreciaciones son significativas de la manera como construyen un discurso sobre la representación audiovisual, las prácticas que le dan origen y su relación con la realidad. Se trata de reflexiones conceptuales sobre lenguaje, modos de trabajo, audiencias, usos y estéticas que podrían caber en lo que Catherine Walsh llama “otras epistemologías”.³²

-
31. Anibal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Santiago Castro-Gómez, Óscar Guardiola Rivera y Carmen Millán, edit., *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
32. Para Walsh los movimientos indígenas de América Latina son un ejemplo de proyectos otros de conocimiento. “Pensar desde la diferencia colonial requiere poner la mirada hacia las perspectivas epistemológicas y las subjetividades subalternizadas y excluidas; es interesarse con otras producciones –o mejor dicho, con producciones ‘otras’– del conocimiento que tienen como meta un proyecto distinto del poder social, con una condición social del conocimiento también distinta”, “Introducción: (re)pensamiento crítico y (de)colonialidad”, en Catherine Walsh, edit., *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala, 2005, p. 20-21.

He aquí algunas de esas apreciaciones que, además de caracterizar las producciones, sirven también como idearios que le dan horizonte a unas prácticas que se saben en construcción:³³

1. "Las luchas, tradiciones, proyectos y denuncias que se expresan en las obras audiovisuales llevan consigo una visión que parte de la conciencia constante de las raíces propias, de los antepasados, de la creación del mundo, de las fuerzas espirituales que iniciaron en aquel pasado distante y que siguen ahora. Se trata de conocimiento, sabiduría y espiritualidad que perdurarán más que nosotros. Cuando esos mensajes se incorporan a las imágenes en movimiento, en el audiovisual indígena podemos ver las raíces propias y la raíz común de toda existencia. De esta manera, imagen y raíz forman un círculo dinámico, siempre cambiante, que nos permite ver tanto la imagen de la raíz como la raíz de la imagen".³⁴
2. El video indígena no se limita a la denuncia, ni siquiera a la resistencia. Va más allá, al comprometerse también con la representación de lo que es "bueno para la vida". Para los comunicadores indígenas son más importantes las prácticas que las representaciones. Por eso, las discusiones sobre estilo y estética no deben privilegiarse por encima de los procesos reales de agenciamiento político y defensa de sus derechos.

33. Estas apreciaciones no estructuradas en un discurso se han consignado en talleres y conversatorios que han reunido a representantes de pueblos indígenas de toda América Latina y a invitados especiales de Canadá, Estados Unidos y Australia, con ocasión del Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas que organiza bianualmente CLACPI desde 1985 en distintos países (México, Brasil, Venezuela, Perú, Bolivia, Guatemala, Chile, Ecuador y Colombia). A menos que se indique lo contrario, su contenido proviene de la relatoría hecha en la mesa de trabajo "Cuáles son los elementos del lenguaje audiovisual indígena", moderada por Juan Francisco Salazar, que se llevó a cabo en Bogotá el 24 de septiembre de 2012, durante la XI edición del Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: Por la vida, imágenes de resistencia, CLACPI, Bogotá, 23-30 de septiembre de 2012.


34. Juan José García y Guillermo Monteforte, "Presentación", en *Raíz de la imagen*, Catálogo del VIII Festival Internacional de Cine y video de los Pueblos Indígenas, CLACPI, Oaxaca, Ojo de Agua Comunicación, 2006, p. 5.

4. El video indígena está pensado fundamentalmente para audiencias propias, no para los festivales. Es útil para transformar las condiciones de vida de los pueblos y no para el prestigio de los comunicadores. Esto no excluye otros públicos solidarios ni el diálogo con la academia, con los artistas y con la tecnología, a condición de no depender de esos *externos*.
5. Los métodos de realización indígena son diferentes a los de los profesionales. Son trabajos colectivos que buscan expresar lo propio (de ahí el uso predominante de lenguas indígenas en las obras). Las decisiones de contenido parten de la comunidad y las obras van hacia ella como servicio. No deben existir "directores" sino "responsables".
6. Buscar un lenguaje propio significa ser autónomo, independiente y descolonizado.
7. Aunque en ocasiones pueda ser calificado de "aburrido", al comparárselo con las narrativas occidentales que tienen inicio, desarrollo y fin, el video indígena puede y debe educar al resto de la sociedad.
8. El video indígena no puede ser pensado desde un género en particular, sino desde la equidad y la inclusión.
9. La apropiación de herramientas como cámaras y computadores es problemática: ¿puede el video indígena ser sustentable o contribuye a la basura tecnológica?
10. "El lenguaje audiovisual tiene que ver con la visión de los pueblos, con su cosmogonía. No puede construirse copiando, contaminándolo con el lenguaje occidental y sus discursos abstractos de lo político. ¡Fuera las mañas del lenguaje político abstracto! Descolonizar el lenguaje significa volver a ser nosotros mismos, mirar cómo narrábamos y contábamos antes".³⁵

35. Franklin Gutiérrez, subdirector del Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC, de Bolivia, intervención en el VIII Encuentro Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, durante el XI Festival internacional de cine y video de los pueblos indígenas.



Serious Games (2010) dirigido por Harun Farocki



2
Documental,
tecnologías y arte

Life in a Day (2010) coordinado por Kevin Macdonald y Ridley Scott



YouTube y el documentalismo global: ecuatorianos en el proyecto *Life in a Day*

Iván Rodrigo Mendizábal

El objeto de esta presentación es el análisis del proyecto *Life in a Day*, coordinado por dos cineastas, Kevin Macdonald y Ridley Scott, el cual convocó a usuarios de YouTube a participar con sus videos con los cuales se elaboraron un film y un sitio multimedia de escala global. El proyecto se efectivizó en julio de 2010 y sus resultados fueron presentados a través de YouTube y en el *Sundance Film Festival* en enero de 2011.

¿Qué es lo interesante del proyecto en mención? Se trata de un producto audiovisual digital cuya hechura parte de la reunión de videos provenientes de distintas partes del mundo; todos hechos con cámaras diferentes; colocados, mediante convocatoria, por cantidad de usuarios de YouTube, sin que ninguno se conociera. El resultado fue lo que podríamos calificar como un documental experimental y multimedia global colaborativo, con material que implica variedad de visiones, argumentos y manejos de la imagen.

Quienes se vincularon al proyecto fueron interrealizadores, entre aficionados y profesionales, de distintas nacionalidades del mundo. En el presente trabajo, empleo la palabra *interrealizador* para señalar al nuevo realizador audiovisual

de internet, sea profesional o no, que sube videos con calidad estándar o caseros; del mismo modo que *interaudiencia* o *intervidente* para nombrar al espectador de YouTube.

En el proyecto participaron interrealizadores latinoamericanos, entre ellos algunos ecuatorianos; esto demuestra el alcance y el interés que provocó el proyecto. De ahí que es importante realizar una reflexión acerca del fenómeno de YouTube y su interrelación con el "documentalismo experimental global" para evidenciar cuál es el cambio que aquel ha producido en las prácticas de registro y de montar documentales, tomando como eje el proyecto *Life in a Day*. La pregunta que guía el presente trabajo es: ¿En qué medida el proyecto internacional de documental experimental de YouTube, *Life in a Day*, al provocar la participación global de interrealizadores, entre ellos los ecuatorianos, supone una mirada "otra" acerca de la realidad cotidiana, del mismo modo que inscribe una práctica diferente para provocar dicha mirada?

El proyecto *Life in a Day*

Life in a Day es clave en el audiovisual actual, si se considera su forma colaborativa de producción; más aún si esta se realizó tomando en cuenta la tecnología de agrupamiento y de difusión de YouTube.

El proyecto se planificó para celebrar los 5 años de presencia cultural global de YouTube, que desde 2005 se constituye en un espacio de dinámicas y estéticas nuevas del cual hay poca investigación. Se inició el 7 de julio de 2010, bajo la premisa de registrar un día de la vida de alguien en cualquier parte del mundo. Los participantes debían subir a YouTube, entre el 24 y el 31 de julio, en cierto lapso de horas, videos registrados con cualquier tipo de cámara y etiquetados con los denominativos "Lifeinaday" o "Life in a Day". Los participantes debieron abrir un canal en dicha red social y publicar sus videos.

Según Kevin MacDonald, las condiciones de participación fueron, entre otras: a) ser persona mayor de 13 años; b) capturar con una videocámara algún momento de la vida de un individuo en el curso de un día; c) el video objeto de la filmación podría ser cualquier actividad donde al menos se involucrara algún sentimiento, alguna cosa que se quisiera, o algo gracioso; en síntesis, un video con un sentido positivo; d) los participantes podrían presentar cualquier tipo de film como: registro, testimonio, ficción, etc.; e) usar pocos recursos técnicos; por lo tanto, evitar tratamiento de imagen o técnicas sofisticadas.

Con preguntas como: ¿Qué te gusta? ¿Qué temes? ¿Qué te hace reír? ¿Qué llevas en los bolsillos? se trató de incentivar ideas para la producción de videos.¹

El proyecto era de carácter experimental pues empleaba el modelo del *crowdsourcing*. Basándose en que los participantes mostraran un momento filmado de su vida, o lo que ellos percibieran de su entorno, se trató de lograr una visión global de la vida cotidiana en la Tierra. No hubo guión predeterminado; tampoco se indicó qué concretamente se debía filmar, haciendo que cada interrealizador registrara con libertad algo relevante de su vida. Los productos finales fueron: a) un documental experimental que reunió los videos organizados bajo ciertos hilos temáticos, y b) un canal multimedia que, aparte del film en cuestión, mostrase los videos seleccionados y los no incluidos en la película, junto a otra información.

El proyecto recibió cerca de 80.000 videos procedentes de 197 países;² esto significa unas 4.500 horas de material, de

-
1. *Terra*, 24 de julio de 2010, "Conozca las reglas para participar en el proyecto Life in a Day", en <<http://noticiaspe.terra.com.pe/tecnologia/noticias/0,,014583390-EI12469,00-Conozca+las+reglas+para+participar+en+el+proyecto+Life+in+a+Day.html>>, consultado el 20 de diciembre de 2010.
 2. Mashable Entertainment, 5 de agosto de 2010, "YouTube and Ridley Scott's Life in a Day Project Receives 80,000 Entries", en <<http://mashable.com/2010/08/05/life-in-a-day-80000>>, consultado el 20 de diciembre de 2010.

desigual calidad, utilizando diferentes tecnologías de video, en 45 idiomas distintos.

Se usaron ciertas estrategias de promoción, como por ejemplo la participación de Christiaan Van Vuuren, “el rapero completamente enfermo”, activista del video viral que vive en los hospitales debido a una enfermedad crónica y quien ha sabido sacar provecho de su estado. Van Vuuren posteó un video viral en YouTube, mostrando un día de su vida, con el que invitaba a la interaudiencia a que participase en el proyecto. Como otra estrategia, los productores donaron 400 cámaras de video HD a varias entidades sociales a lo largo del mundo para facilitar la participación de personas de bajos recursos.³

De la enorme cantidad de videos suscritos al proyecto, MacDonald y Scott seleccionaron los que podrían ser parte del largometraje en cuestión. Los videos que finalmente conformaron el film implicaron la participación de 343 interrealizadores, quienes fueron acreditados como codirectores de la versión que en la actualidad se puede ver y descargar en YouTube. La colaboración colectiva y desterritorializada de interrealizadores sobre la vida cotidiana llevó a dar una hipotética orientación a lo que sería el film en el momento en que se montó este y el sitio multimedia. La idea de la realización colectiva del documental y el registro audiovisual interindividual que muestre un momento de vida se inspiró, según MacDonald, en una experiencia que se dio en Inglaterra en la década de 1930, propiciada por el Movimiento de Observación Masiva (MO). Dicho grupo invitó a

cientos de personas [...] a escribir sus diarios registrando detalles de sus vidas en un día de un determinado mes bajo determinadas preguntas simples que fueron socializadas. [...] Tales

3. Kevin MacDonald, “Life in a Day: Around the world in 80,000 clips Life in a Day is a snapshot”, 7 de junio de 2011, en <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald/print>>, consultado el 1 de agosto de 2011.

diarios fueron organizados en libros y artículos con la intención de dar la voz a las personas que no eran parte de la “élite” y donde se muestre la complejidad y la extrañeza de lo aparentemente mundano.⁴

El proyecto en el que se inspiró *Life in a Day* fue pionero en desarrollar la investigación sobre los modos de vida de la sociedad inglesa, y llevó a la conformación de un panel de voluntarios que registrasen determinados contenidos; investigación que abrió la posibilidad para que la gente común haga etnografía de sí misma. Así, *Life in a Day*, aparte de ser un documental, es, a su vez, la síntesis de un registro colectivo de la vida cotidiana que puede ser considerado como un material antropológico de alto valor cultural.

El film *Life in a Day* aúna segmentos de vida. Los productores debieron tratar la imagen y el sonido para lograr una calidad estándar, no obstante la procedencia disímil de los videos. Cuando vemos el film, se evidencia que la experiencia de representación de cada uno de los interrealizadores participantes implica ya un saber general de la cultura visual; hecho que indica, además, el impacto del cine y la televisión en el imaginario de las interaudiencias. Aunque muchos de los interrealizadores no son expertos en el lenguaje audiovisual, sus modos de filmar muestran que socialmente tal lenguaje ya es parte de su acervo cognitivo. Se ve, de este modo, que *Life in a Day*, además de lograr la producción colaborativa, incentivando el trabajo creativo, puso en evidencia que existe una nueva “audiovisualidad”: los saberes de la imagen pasan por experiencias propias, por el sentido común para disponer los objetos en la pantalla, por crear otras maneras de colocar la cámara y por estéticas muchas veces no convencionales.

A diferencia del proyecto del Movimiento de Observación

4. MacDonald, citado por Angela Watercutter en “Life in a Day Distills 4,500 Hours of Intimate Video Into Urgent Documentary”, 29 de julio de 2011, en <<http://www.wired.com/underwire/2011/07/life-in-a-day-interviews/all/1>>, consultado el 1 de agosto de 2011.

Masiva (MO), el de *Life in a Day* aprovecha las tecnologías de registro digitales, además de las redes sociales como YouTube. Uno de los aciertos del proyecto fue usar este entorno como recurso de memorización y autorepresentación muy importantes en el contexto de la antropología visual.

Por otro lado, se sabe que luego de reunir todas las piezas, 25 editores y más de 12 investigadores participaron en la post-producción. La problemática subyacente en este proceso era aunar estilos, ver patrones, analizar composiciones de imágenes, traducir lenguajes, determinando temáticas que concluyeron con el montaje final de 90 minutos de *Life in a Day*.

El film no tiene narrador en *off* alguno. Es pura imagen en movimiento. Los fragmentos de los videos están dispuestos para lograr un tiempo y una atmósfera. Puesto que no hay un argumento explícito, el film es un ejemplo de aprovechamiento de las secuencias provistas por los participantes para hacer una historia en tono global. Tal atmósfera temática lleva a ver cómo la gente hace cosas; pero sobre todo, supone "la metáfora de la experiencia de estar en internet [...] haciendo clics de un lugar a otro, casi siempre en el sentido aleatorio [...] siguiendo los pensamientos que tenemos, siguiendo senderos narrativos y temáticos".⁵ Pienso que de ello nace otro concepto, el cual es el *fluir* visual, tratando de emular el decurso de la vida cotidiana.

Este mismo criterio prevalece en el sitio multimedia *Life in a Day*, el cual pone a disposición las piezas que no conformaron el film. Dispuesto de manera dinámica en YouTube, el intervidente puede ver los cortos organizados por temas y por países, al modo de un mapa de imágenes. La misma interfaz se presenta como un mundo de imágenes y también como

5. Rachel Dodes, "'Life in a Day' Director Aims to Elevate YouTube Videos Into Art", 22 de julio de 2011, en <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videosinto-art/?mod=google_news_blog>, consultado el 1 de agosto de 2011.

un montaje de temas que por medio de una búsqueda aparece en pantalla.

Los videos ecuatorianos

En cuanto a Suramérica, hubo participantes de: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guayana Francesa, Perú, Paraguay, Surinam, Uruguay, Venezuela.

Respecto a Ecuador, se cuentan 969 videos subidos; aunque ninguno forma parte del film final, pocos fueron preseleccionados para el canal multimedia.

En relación con el producto multimedia situado en YouTube, hay 33 videos, procedentes de 23 interrealizadores geolocalizados en Ecuador. Tuvieron más videos posteados: Evorando (4), Lecarretv (5), Rifepete (2) y wm642varios (3). Hasta el momento de la presente investigación, los videos más vistos a través de *Life in a Day* multimedia fueron: *Bububromelia*, sobre la alimentación de un oso de anteojos (384 veces); *Li libertad 100724*, acerca de una familia en Salinas que derrama las cenizas de un ser querido en el mar (263 veces); *Quito, centro histórico* (84 veces); *Life in a day footage-Ivo*, sobre un grupo de amigos que van a depositar las cenizas de un ser querido en la cima de una montaña (80 veces).

En algunos casos, los interrealizadores incluyeron descripciones del contenido, pero en otros solo el título del video y la etiqueta. Hay variedad de contenidos; la mayoría trata de situaciones locales, familiares o impresiones acerca de la naturaleza. En los videos no hay nada elaborado y más bien son sencillos registros. Cuando se ingresa a los canales de los interrealizadores se constata que, además de los videos puestos para el proyecto, hay otros que muestran cuestiones de vida, situaciones personales, momentos que tienen una significación para sus creadores. Nos enfrentamos, entonces, a álbumes audiovisuales personales y familiares, o –con más

propiedad— ante videotecas caseras abiertas que muestran la intimidad de los individuos, sus familias, sus amigos, etcétera.

No obstante lo anterior, el sitio multimedia organizó a los videos etiquetándolos con palabras más bien convencionales que aluden a la socialidad humana. Las etiquetas puestas por los productores en la fase de la posproducción nos muestran la intención socioantropológica para situar y analizar los videos. Por ejemplo, la actividad más etiquetada en los videos es "hablar" (12 veces), seguido de "viajar" (8), "pensar" (7) y "reír" (7). Los lugares más etiquetados son: "exteriores" (19), "calle" (9), "pueblo" (9). Las emociones referenciadas son: "feliz" (13), "pensativo" (11), "animado" (11) o "alegre" (10). El medio ambiente más indicado es "montañoso" (11) y "rural" (10). El clima, "soleado" (16) y "lluvioso" (11). Los videos muestran más "celebraciones" (10). La gente mostrada es la "familia" (14). En general, he contado 18 actividades inscritas en los videos, 13 lugares, 11 emociones; 12 referencias al medio ambiente, 9 al estado de tiempo; 8 eventos y 19 indicaciones sobre "gente", tal como el sitio multimedia lo nombra. Con ello nos damos cuenta que los videos, además de registrar acontecimientos (misas, entierros, cumpleaños, paseos por la ciudad...), señalan diferentes aspectos de la vida humana.

Lo anterior se puede denominar "criterios de representación": las geoetiquetas organizan un modo de representar y también una manera que puede ayudar a comprender la forma de organizar el nuevo documental, el de YouTube. Llamo también "criterios de socialización" a los indicadores de actividad, emociones y gente, los cuales, en el conjunto de los videos, hacen resaltar el tema de la familia (20,3%). Se puede decir que el gran tema para los ecuatorianos sigue siendo la familia.

Por otro lado, al reunir las etiquetas evento, lugares, medioambiente y estado de tiempo, encuentro el "criterio de localización". Este en concreto, en el conjunto de los videos, son las "celebraciones" (37%). Es interesante ver que los inte-

rrealizadores ven a un Ecuador paisajístico con preponderancia de las montañas y el ambiente rural con sus celebraciones.

No es posible analizar cada uno de los videos, dadas las limitaciones de extensión de este texto, pero sí es importante indicar que existen indicadores socioantropológicos muy notables. Quisiera detenerme en un video del interrealizador Evorlando, el titulado *Ivo*, acerca del periplo de un grupo de amigos al Cotopaxi para esparcir las cenizas de alguien muy cercano, posiblemente un andinista. El video, dividido en cinco secuencias, muestra el viaje a la madrugada desde la ciudad, el recorrido, la llegada, la acampada y, finalmente, el ritual de entrega de las cenizas a la naturaleza. ¿Qué encontramos en los videos de Evorlando? Básicamente, el ritual social de devolución a la tierra de alguien que ha muerto. Así, la parte cuarta del video es fundamental, y para nuestros propósitos, el más interesante: todo el grupo hace un viaje al Cotopaxi para ofrendar a la naturaleza lo que ella provee, la vida, a través de la entrega de las cenizas de alguien que seguramente ha amado los parajes del volcán. No es casual, entonces, que los productores de *Life in a Day* hayan seleccionado dichas secuencias hasta la parte cuarta, descontando la quinta, que es el ritual recordatorio del fallecido.

Como este caso, en el sitio multimedia hay otros que son ventanas a la dimensión humana de los rituales cotidianos, a la visión de los comportamientos, a darnos cuenta los modos de representación y de selección de la realidad de personas comunes y corrientes, sin que exista un criterio técnico elaborado. El interés es la vida, es decir, la vida en comunidad o la vida en comunión con la naturaleza. Los videos comunican más que una idea, sentimientos sobre las experiencias que se viven. La cámara pareciera hacer fluir al ojo ante la realidad.

Del documental convencional al documental experimental y multimedia global colaborativo

Se evidencia una nueva práctica de hacer registro audiovisual y documental. Hay muchas experiencias nuevas que aparecen y que nos llevan a replantear la noción de documental. Recordemos que en 1926, John Grierson usó el vocablo “documental” para referirse al film que creativamente muestra la realidad más allá de lo que las películas de actualidades, los noticiarios o las narraciones de viaje hacían.⁶ Presentar la realidad no bastó, además era necesario que el actor social testimoniara su vida. Situado en el cine etnológico, Jean Rouch pretendía así que el documental mostrara “con gravedad y nobleza los momentos supremos de los hombres y las civilizaciones”.⁷ El cine documental entonces tendría que revelar al ser humano como alguien que hace y aprende de su experiencia: el cine tendría que dignificar al ser humano.

Bill Nichols postula que el documental tiene que ver tanto con el testimonio, cuanto con el discurso.⁸ “Una película acerca de la vida real [...] construida por artistas y técnicos quienes hacen decisiones precisas acerca de qué historia contar acerca de alguien y con determinado propósito”.⁹ El problema de la mediación es notable en esta afirmación.

Las anteriores definiciones, de algún modo, parecen estar en conflicto en internet y YouTube. Las unas apuntan a definir la labor y, por lo tanto, un tipo de mediación. Las otras señalan, más bien, a la objetividad en cuanto a mostrar lo que acontece. Todas ellas, empero, sugieren, como plantea Aufder-

6. Adolfo Colombes, *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Edi.del Sol / CLACSO, 1985, p. 12.

7. *Ibid.*, p. 17.

8. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

9. Patricia Aufderheide, *Documentary film: a very short introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2007, p. 2.

heide, el asunto de la intencionalidad, pero siempre desde el lado del productor o del realizador. Sin embargo, los conceptos mostrados se enfrentan al registro audiovisual que aparece en YouTube: registros de cámara, autobiografías, experimentos con la imagen, demos, retratos en movimiento, ejercicios con la cámara, cámara escondida, relatos audiovisuales estructurados, piezas institucionales publicitarias, etcétera.

En realidad, nos encontramos a una variedad de “subgéneros” del registro que podrían también considerarse como “documental”. En ellos, sin embargo, están presentes formas de representación y autorepresentación hechas por gente común que no se preocupa del lenguaje audiovisual ni tiene interés en lograr un discurso de profundidad. Diferente al documentalismo clásico que podría ser “investigativo”, en YouTube las personas comparten sus registros de lo que viven, hacen o miran; narran sus propias experiencias, su vida; lo que consideran “digno” de mostrar. Frente al documental clásico, con sus propias convenciones, es evidente que se debe pensar el registro visual casero o el cine doméstico. En YouTube hay documentales de elaborada factura, trabajos profesionales de connotados cineastas, pero al mismo tiempo estos se codean con producciones caseras, realizadas incluso con teléfonos celulares. Cabe señalar que el cine casero o doméstico no cuenta una historia en el sentido estricto de la palabra, usa planos largos donde no se privilegia lo narrativo,¹⁰ sino más bien el acontecimiento, el cual, por otro lado, es más afín al interrealizador que a la propia interaudiencia porque se trata de una experiencia de vida propia.

Entonces, llegamos a que la palabra documental ahora solo refleja una práctica profesional más bien estándar, cuando en YouTube las otras prácticas de registro suponen formas diver-

10. Roger Odin, “El cine doméstico en la institución familiar”, en Efrén Cuevas Álvarez, edit., *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes domésticos*, Madrid, Ocho y medio, 2010, p. 41.

sas de documentar la vida y que llevan más allá al concepto de documental replanteándolo. La representación generalizada de lo social hace que consideremos al nuevo documental, el de YouTube, siguiendo a Adolfo Estalella y Elisenda Ardévol, como una especie de ritual mediado en el cual sus realizadores toman como modelos para sus performances otros géneros televisivos y cinematográficos.¹¹

Entramos, por lo tanto, en otra dimensión del documental, basado en los registros y autoregistros de los individuos, donde se habla de realidades, se hacen visibles historias, más próximas a la experiencia de sus interrealizadores, imbuidos muchas veces por las emociones que por las convenciones audiovisuales, llevando a la impostura de estéticas rupturistas.

Entonces, ¿qué es lo nuevo, en relación con la idea del documental, que aparece con YouTube? Es la preponderancia del registro. Con ello, el documental de YouTube se presenta como una constelación, si extrapolamos lo planteado por Massimo Canevacci.¹² Tal constelación, dentro de la complejidad visual de YouTube, evidencia que el audiovisual contemporáneo está constituido por diversas miradas, cámaras, texturas y narrativas inscritas. De este modo, los videos, además de estar colgados en canales, son partes de álbumes audiovisuales personales con lógicas independientes del proyecto en cuestión. Dichos álbumes a su vez implican otra cantidad de imágenes en movimiento, cada cual con discursos autónomos y autosuficientes. Por lo tanto, la constelación está constituida por fragmentos narrativo-discursivos –hecho preponderante en el mundo de internet–, fractura que anuncia la multiculturalidad. En *Life in a Day* esto se traduce

11. Adolfo Estalella, y Elisenda Ardévol, "Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 15, agosto de 2010, p. 1-21

12. Massimo Canevacci, *Antropologia da comunicação visual*, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1990, p. 11.

en la idea de la vida en común, independientemente de las discrepancias culturales o sociales a nivel global que puede haber.

Así, el registro individual es una idea que cambia, pero que se asume como parte de una constelación significativa. Otro cambio que pone de manifiesto *Life in a Day* en su modo de producción es el modelo de *crowdsourcing*, entendido como la gestión individual y conjunta de información; el desarrollo intensivo de la inteligencia de las multitudes, y la puesta en común de sus conocimientos respecto, en este caso, a pensar la vida cotidiana.

Life in a Day –al ser participativo, al ser producto del *crowdsourcing*, al no tener un guión concreto, al suponer la suma de visiones gracias a YouTube– pone en evidencia que el documental contemporáneo implica dos esquemas: a) uno, en relación con la “constelación” significativa; el de la polifonía comunicativa, donde habría diversidad de voces y percepciones dadas por sus actores directos, voces y miradas que pueden ser escogidas por los productores o realizadores para elaborar una tesis, y b) el otro, el de la polifonía icónica que opera sobre la fragmentación del discurso audiovisual de los emisores gracias al aprovechamiento de las nuevas tecnologías.¹³

Life in a Day integra las dos polifonías: la icónica –que además ofrece varios métodos, etnomiradas– y la comunicativa que también la realizamos, en cierto modo, nosotros cuando navegamos y hacemos el espigamiento de material audiovisual en YouTube buscando temas y contenidos en forma ramificada; en esta última se trata de formular un discurso.

Esto último nos lleva a la segunda cuestión a considerar, la visualidad actual: no obstante la prevalencia de los medios

13. Rosa Ganga, “Cambios y permanencias en el documental de la era digital”, en Miguel Angel Muro Munilla, coord., *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla / Universidad de La Rioja, 2004, p. 479.

masivos, un sinfín de sectores de la población mundial hace videos de todo tipo que son expuestos en YouTube. Vemos acá la emergencia de productores audiovisuales que se escinden de las políticas narrativas de los medios masivos.

En YouTube aparece la experimentación, la narrativa personal, pero también cantidad de interaudiencias que ponen en acto el "espigamiento" visual. Dicho espigamiento es la otra faceta de la idea del "documental" en YouTube. El espigamiento hace que se conformen estructuras narrativas personales basadas en el acopio, la selección y el guardado de videos. Mientras la visualidad clásica supone la construcción de la escena, la pose, el tratamiento, además de la mostración de lo representable, la visualidad en YouTube es la destrucción de lo estándar; sin pose, pero con intención; sin tratamiento, pero sí con mucha exploración de las tecnologías; lo representable no es el acontecimiento, sino el hecho desnudo. El espigamiento de la interaudiencia es el nuevo film construido por el intervidente; por lo tanto, él es en realidad quien hace ahora el verdadero documental.

Hay dos maneras de ver *Life in a Day*; de modo convencional, como un documental que toma los videos caseros de la gente, o de modo "constelativo". Me gusta más la segunda idea. Es el hecho de que a pesar de que no exista un concepto general, este puede ser abordado o deconstruido desde diferentes posiciones; esto es lo que se logra con el propio canal multimedia, desde donde también se accede al film. Si siempre realizamos el acto de espigamiento visual, esto nos obliga a que fragmentaria y consecutivamente elaboremos un discurso ante la emergencia inmediata de argumentos que van apareciendo en la medida que se busca algo. Y he aquí el gran aporte que aparece con el proyecto documental experimental global *Life in a Day*. Es un atlas de rostros, de narrativas, de experiencias, de formas de mirar, de maneras de enfocar la cámara de forma indi-

vidualizada. Como mapa, *no muestra culturas en diálogo*. El film articulado y el canal del proyecto organizan todos los fragmentos individuales de momentos de vida y *ponen en diálogo tales fragmentos como si fueran los diálogos de culturas actuales*.

YouTube es un canal global donde la gente tiene representaciones de sí misma y de los otros. Se puede objetar el hecho de que lo casero, el registro visual y la edición rápida, predominantes en YouTube, exponen mucha subjetividad, experimentación, confrontación con los géneros y las maneras clásicas de filmar. Empero lo más importante que la actividad involucra es su hechura con una etnomirada.

La etnometodología puede ayudarnos a comprender mejor la etnomirada. Nos indica que hay “actividades prácticas, [...] circunstancias prácticas y razonamiento sociológico práctico [...] en las actividades banales de la vida cotidiana”¹⁴ realizadas por los individuos. En otras palabras, las personas tienen métodos particulares (etnométodos) o procedimientos de concebir la vida cotidiana. Esto es posible observar en los videos, incluso en los ecuatorianos, si se considera que estos traducen los comportamientos de las personas –cuando se trata de registros audiovisuales– cuya intención no es la técnica, sino la captación de momentos personales o grupales. Entonces, contraria a la idea de comprenderlos como “documentales”, se los puede interpretar como “documentos”, toda vez que son autoregistros de vidas.

Aunque el documental se piense como un producto más elaborado, intento señalar que los registros expuestos en YouTube mediante canales individuales forman álbumes audiovisuales personales, documentos dinámicos, cuyo conjunto supone un documental fragmentario, al modo de una historia de vida en movimiento, donde hay una etno-

14. Garfinkel, citado por Alain Coulon en *La etnometodología*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 31-32.

mirada que –aparte de ser una producción social– es, sobre todo, la puesta en práctica de la producción del mundo propio.

Conclusiones

Quisiera concluir reafirmando algunas ideas. Una de ellas es que, teniendo en cuenta el proyecto *Life in a Day*, ahora –en el contexto de YouTube– el documentalismo no está en los cineastas, sino en la gente común. El uso de diversidad de cámaras, de soportes, de estéticas, demuestra que hoy en día las tecnologías han socializado la manera de registrar, de documentar, de hacer film. Estamos, en efecto, frente a un mundo más “audiovisualizado”. Con ello quiero decir que, independientemente de que exista o no un proyecto aglutinador, los individuos siguen haciendo videos. La categoría “casero” o “amateur” no tiene la misma dimensión que hace 30 o 40 años, cuando con cámaras de cine de bajo presupuesto algunos hacían registros y otros trataban de imitar al cine. Lo casero ahora está en directa relación con los usos sociales de sobrepasar a los medios.

En el mundo del audiovisual de YouTube, el film subido a canales, organizado en álbumes se escinde de la comunicación formal. Tal escisión funda una comunidad global de individuos que pone, incluso, en cuestionamiento la noción de representación; que posee, además, datos ciertos que eluden las investigaciones sociológicas o mercadológicas, demostrando ser propietarios de sus propios sueños que se traducen en registros visuales. El film y el canal de *Life in a Day* son ejemplos posmodernos de nuevos tipos de producción audiovisual multidimensional, hechos por la suma de voluntades.

También hay una mirada “otra” acerca de la realidad cotidiana, inscrita en el proyecto multimedia documental; tal mirada está constituida por visiones fragmentarias, individuales

y sencillas sobre la realidad del mundo. El film en cuestión es la síntesis de tales visiones fragmentarias; por eso, dicho film se aboca a la sencillez de la vida, a lo rural, a lo anodino. Lo anterior también se observa en el mencionado canal.

La mirada "otra" se traduce en canales-álbumes individuales de interrealizadores que guardan y comparten sus ideas o sus sentimientos en la ventana abierta de YouTube. En este marco, los ecuatorianos también tienen prácticas similares de memoria y de mostración audiovisual empleando internet. Dentro del proyecto, la selección de un grupo de videos para ser expuestos en el mapa respectivo implica que se reconoce esa mirada.

Por otro lado, los videos exponen situaciones de vida, contextos, paisajes, modos de vestir, modos de hablar de los interrealizadores y sus personajes filmados. Allá hay riqueza de indicadores socioantropológicos. Quizá sean dos los más importantes en el caso ecuatoriano: los rituales de celebración y, particularmente, la unidad de la familia.

El nuevo documental tiene dimensiones multimedia en su resultado; pero en su diseño hay una metodología que privilegia la aportación, el *crowdsourcing* y la etnomirada. De ahí que, frente a la pregunta inicial, podemos concluir diciendo que *Life in a Day* es una propuesta de documental experimental, con las características señaladas (multimedia, colaborativa, autogenerada, con metodología participativa...), que implica una mirada "otra" (donde cada interrealizador también hace antropología de sí) y que desata o afina prácticas diferentes para provocar dicha mirada (registrar para fortalecer los álbumes audiovisuales personales o familiares). En el caso ecuatoriano, resulta interesante que los interrealizadores pasen de exponer sus vidas, sus acciones diarias a mostrar además rasgos de su país, en su desnudez (los mercados, las calles, las comidas caseras de pueblo...): se podría decir que con sus trabajos igualmente quisieran enfrentar la percepción exótica que se puede tener de Ecuador.

Bibliografía

- Aufderheide, Patricia, *Documentary film: a very short introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.
- Canevacci, Massimo, *Antropologia da comunicação visual*, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1990.
- Colombres, Adolfo, "Prólogo", en *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Edic. del Sol / CLACSO, 1985.
- Coulon, Alain, *La etnometodología*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Dodes, Rachel, "'Life in a Day' Director Aims to Elevate YouTube Videos Into Art", en *Speakeasy*, 22 de julio de 2011, <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2011/07/22/life-in-a-day-director-kevin-macdonald-aims-to-elevate-youtube-videosinto-art/?mod=google_news_blog>, consultado el 1 de agosto de 2011.
- Estalella, Adolfo, y Elisenda Ardévol, "Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 15, agosto de 2010, p. 1-21.
- Ganga, Rosa, "Cambios y permanencias en el documental de la era digital", en Miguel Angel Muro Munilla, coord., *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla / Universidad de La Rioja, 2004, p. 469-482.
- MacDonald, Kevin, "Life in a Day: Around the world in 80,000 clips Life in a Day is a snapshot", *theguardian*, 7 de junio de 2011, en <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/jun/07/life-in-a-day-macdonald/print>>, consultado el 1 de agosto de 2011.
- Mashable Entertainment*, 5 de agosto de 2010, "YouTube and Ridley Scott's Life in a Day Project Receives 80,000 Entries", en <<http://mashable.com/2010/08/05/life-in-a-day-80000/>>, consultado el 20 de diciembre de 2010.
- Odin, Roger. "El cine doméstico en la institución familiar", en Efrén Cuevas Álvarez, edit., *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes domésticos*, Madrid, Ocho y medio, 2010, p. 39-60.
- Terra*, 24 de julio de 2010, "Conozca las reglas para participar en el proyecto Life in a Day", en <<http://noticiaspe.terra.com.pe/tecnologia/noticias/0,,OI4583390-EI12469,00-Conozca+las+reglas+para+participar+en+el+proyecto+Life+in+a+Day.html>>, consultado el 20 de diciembre de 2010.
- Watercutter, Angela, "Life in a Day Distills 4,500 Hours of Intimate

Video Into Urgent Documentary", en *Wired*, 29 de julio de 2011, <<http://www.wired.com/underwire/2011/07/life-in-a-day-interviews/all/1>>, consultado el 1 de agosto de 2011.



福島第一原発から漏れた放射能の広がり
Radiation contour map
of the Fukushima Daiichi accident



Normal dose rate before Fukushima disaster:
0.08 microsieverts/hr

150km

100km

50km

福島市
Fukushima city

改訂版 2011年9月11日 (初版4月21日)

著者: 早川由紀夫 (群馬大学) kipuka.blog70.fc2.com

By Yukio Hayakawa, Gunma University

地図製図: 秋原佐知子

背景地図: Google Maps (maps.google.com)

この地図の作成には、文部科学省科学研究費補助金「インターネットを活用した
情報共有による新しい地学教育」(番号23501007)を使用しました。

Los límites de representación en el documental interactivo

Hugo Burgos

El siguiente trabajo busca generar una reflexión sobre el documental interactivo y sus límites de representación, frente a un sentido triunfalista construido sobre discursos de cambio y revolución que permea actualmente a los nuevos medios de comunicación en la vida cotidiana. El objetivo de esta discusión es analizar desde la academia las prácticas del documentalismo interactivo, y así valorar qué elementos claves son fundamentales en la producción documental, tanto en formatos tradicionales, como a través de nuevos medios, y a la vez proponer líneas de discusión para su futuro. Debido al carácter transmedia¹ de los productos a discutirse, se busca establecer un diálogo interdisciplinario entre la teoría de comunicación y los nuevos medios, la estética del arte participativo y premisas del documental antropológico. La selección de estos campos no es arbitraria; responde a los dominios en

1. Henry Jenkins, reconocido autor sobre audiencias, fans y cybercultura, define *transmedia* como una forma narrativa (*storytelling*), pero –desde su perspectiva, afincada en la industria de entretenimiento– “es un proceso en donde los elementos integrales de la historia se dispersan sistemáticamente a través de varios canales de distribución con el objetivo de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada”. También reconoce que esta forma responde a la estructura contemporánea de las industrias mediáticas occidentales, también indica lo pertinente a este estudio en cuanto al rol de las audiencias, “Las narrativas transmedia son la forma estética ideal para una era de inteligencia colectiva [...] Los consumidores se convierten en cazadores y recolectores que se mueven a través de varias narrativas para intentar zurcir una idea coherente de la información dispersa”, “Transmedia Storytelling 101”, en <http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>.

donde se ha dado un valor importante a estos productos mediáticos. Simultáneamente, este trabajo busca procurar un debate sobre los documentales interactivos, productos aún emergentes en esferas de circulación adscritas al cine, la academia y el consumo cotidiano, para ubicarlos como productos de la historia de varias disciplinas, y no únicamente de las innovaciones tecnológicas digitales. Lejos de ser un texto exhaustivo sobre el tema, espero que aporte a un debate crítico sobre cómo situamos la producción de contenidos en relación con los avances de las tecnologías de medios.

Contexto de la discusión y una aproximación taxonómica al documental interactivo

Hablar del documental interactivo es equivalente a regresar a una conversación que empezó hace algún tiempo, debido a los elementos que lo componen. Se incluye la tradición del documentalismo que, de manera simple, la podemos ligar a los primeros usos de tecnologías de medios para registrar algún aspecto de la vida –ya sean los *actualités* de los hermanos Lumière en 1895, o el uso de la cámara fotográfica en manos del antropólogo Bronislaw Malinowski en sus expediciones que empezaron en 1915 a Papúa Nueva Guinea, o el trabajo experimental del cineasta ruso Dziga Vértov y su cine-ojo expresado en el film *El Hombre de la Cámara* en 1929–. Por otro lado, la naturaleza del documental interactivo lo enmarca en una serie de discusiones sobre las definiciones de interactividad desde los nuevos medios, el arte y la comunicación humana.

Para explicar el tipo de producto mediático a analizar, se usará como base dos definiciones: la primera proviene de uno de los centros claves que produce este tipo de trabajos, el MIT Open Documentary Lab; según William Uriccio, investigador principal de dicho laboratorio, “el documental interactivo es aquel en el que el usuario es el coconstructor

del texto, junto con el autor/director. En esta nueva forma, el autor y el usuario colaboran para crear el texto".² Además, añade "este tipo de narrativa no es una extensión del documental lineal, aunque parezca que sí, el punto de origen de este documental es el espacio de contacto entre la narrativa y el juego".³ Es evidente que esta definición es bastante abierta y prácticamente cualquier proceso de interacción humana cumple con estas características –en las siguientes partes de esta presentación se discutirá las definiciones de interactividad–. La segunda definición viene del trabajo doctoral de Sandra Gaudenzi sobre el documental interactivo que documenta la realidad de una forma "activa y situada",⁴ a diferencia de los modos representacionales históricamente construidos. Su investigación es exhaustiva al trazar los orígenes y usos del término, manteniendo una tensión entre el documental lineal y el interactivo. De esta forma, y sintetizando su texto, el documental interactivo es aquel que:

- Demanda la participación física del espectador.
- No depende de las decisiones del cineasta (como videógrafo y editor) porque estos dos roles no están demarcados en relación con el espectador.

Es más ilustrativo explorar ejemplos; para ello se ha realizado una taxonomía de este tipo de trabajos desde la mirada de un usuario informado. Se ubica el rol del usuario como base de la experiencia para contemplar los límites de repre-

2. Arnau Gifreu C., "Video Interview. William Uricchio Defines Interactive Documentary", en <<http://opendoclab.mit.edu/video-interview-william-uricchio-defines-interactive-documentary>>.

3. *Ibid.*

4. Sandra Gaudenzi, "Interactive Documentary: Towards an Aesthetic of the Multiple", en <<http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>>, tesis doctoral no publicada. El sitio web indicado es un repositorio de la investigación para su tesis, incluye las referencias web de documentales interactivos.

sentación, además de que se busca organizarlos en unidades susceptibles de ser criticadas.

Una primera categoría corresponde a trabajos que, usando una plataforma web, permiten que el usuario explore el espacio a través de videos, fotografías, textos, etc., que se hallan organizados alrededor de un gran tema exploratorio. Por ejemplo *Out My Window*⁵ de Catherine Cizek para el National Film Board de Canadá, o *Shadowlands*⁶ producido para Green Peace por Roberth Knoth y Antoinette Jong.

Una segunda categoría es aquella en la que el documental se presenta como un juego que puede descargarse o al que se puede acceder en línea. Indudablemente, hay variaciones de cómo se puede jugar un juego, pero manteniendo la similitud con los videojuegos que todos conocemos; existe un objetivo y una estructura interna definida. En varios casos estos juegos tienen fines activistas, educativos, etc., y buscan que el usuario simule una experiencia de algún tipo de conflicto/problema/reto y deba tomar decisiones. Una forma de estos trabajos se llama *serious games* (juegos serios). Según LUDUS,⁷ los *serious games* son “aplicaciones desarrolladas con tecnologías de juego y principios de diseño cuyo principal objetivo es, mientras entretienen al usuario, lo entrenan, simulan, o educan”.⁸ Este es el caso de *Cat and the Coup*⁹ de Peter Brinson y Kurosh VallaNejad que trata sobre el derrocamiento del primer ministro de Irán Dr. Mohammed Mossadegh a manos de la CIA.

-
5. Este trabajo es parte de un proyecto documental experimental del National Film Board of Canada llamado *Highrise*, que explora la vida de personas que viven en edificios a través del mundo. *Out My Window* es parte de este proyecto, disponible en <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow>.
 6. Disponible en <http://www.greenpeace.org/international/en/multimedia/photo-essays/Shadowlands/>.
 7. El nombre completo del proyecto es European Network For The Sharing And Dissemination Of Technologies And Knowledge In The Innovative Field Of Game Based Learning (Red europea para compartir y diseminar las tecnologías del conocimiento en el campo innovador del aprendizaje basado en juegos), disponible en <http://www.ludus-project.eu/ludusbrief.html>.
 8. LUDUS, “What is serious gaming?”, en <http://www.ludus-project.eu/seriousgaming.html>.
 9. Disponible en <http://www.thecatandthecoup.com/>.

Existe un tercer tipo de trabajo que se presenta con una narrativa lineal completa, que a su vez puede ser fragmentada, polifónica y multivocal, basada en el uso de recursos de los nuevos medios que se complementan mutuamente. Este es el caso de *Welcome to Pine Point*¹⁰ del dúo llamado The Goggles. Sin embargo, el usuario-espectador recibe la presentación como cualquier otro medio lineal.

Una cuarta categoría, tecnológicamente muy sofisticada, es aquella en donde la información que constituye el documental es generada en tiempo real y la estructura del documental está regulada por las condiciones bajo las cuales se genera esa información. Esta área está muy ligada a lo que hoy en día se conoce como visualización de datos, y requiere de equipos que puedan procesar grandes bases de datos de información. Un ejemplo de ello es *Walking the Edit*¹¹ the Ulrich Fischer.

Indudablemente, existen casos que pueden estar fuera de estas categorías. Es necesario anotar que es muy común ver en los medios las estructuras presentadas; por ejemplo, el uso de infográficos web en periódicos, trabajos de reportería multimedios que usan video, imágenes y texto para comunicar una noticia, o videojuegos con fines didácticos. Muchas de las estrategias de estos trabajos se han vuelto lugares comunes para los usuarios de espacios digitales.

La antropología visual y los discursos sobre nuevos medios

La incorporación de las nuevas tecnologías de medios dentro de ciertas disciplinas académicas que investigan la condición humana aún está cargada de expectativas, promesas e incertidumbre. Uno de estos espacios es el de la antropología vi-

10. Disponible en <<http://pinepoint.nfb.ca/#/pinepoint>>.

11. Disponible en <<http://walking-the-edit.net/en/>>.

sual, y en el cual se ha producido una serie de textos que ven de manera muy positiva los documentales interactivos. Una de las particularidades de la antropología siempre ha sido la necesidad de recoger evidencia de las formas de vida de los humanos, ya sea en áreas inexploradas, o en zonas urbanas contemporáneas, para dar cuenta de cómo las personas se comprenden, entienden su cultura y su lugar en el mundo. Por ende, el uso de la cámara fotográfica, y posteriormente la cámara de cine, para luego pasar a la de video, siempre se presentaron como oportunidades de registrar de una manera más sinestética la "experiencia" de haber estado en esos "otros" lugares y dar cuenta de esos "otros". Las grandes discusiones de la antropología visual versan sobre el carácter ético y político que este tipo de mediaciones tienen en recrear la experiencia y construir a esos "otros" (es una discusión importante que requiere su propio espacio).

Jay Ruby, pionero en definir la subdisciplina, en su texto canónico sobre los avances de la antropología visual en los últimos veinte años (aproximadamente 1985-2005), concluye indicando las ventajas que presentan los medios digitales, siguiendo al autor Peter Biella, "tanto los materiales filmados como impresos tienen limitaciones que solamente se pueden superar con la combinación del formato multimedia con la palabra escrita, fotografías e imágenes en movimiento/cine y video como un todo integrado".¹² Ruby encuentra una semejanza entre el film etnográfico y las películas del *avant garde* europeo de inicios del siglo XX, "como los constructos del filme experimental, el conocimiento antropológico es demasiado complejo como para ser empaquetado dentro de los estándares convencionales del realismo documental".¹³ Así,

12. Jay Ruby. "Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 9, 2007, p. 29.

13. Jay Ruby, "¿Son los medios interactivos una alternativa a los filmes etnográficos?", en *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, No. 6, 2009, p. 85.

siguiendo esta búsqueda de medios alternativos, creó una etnografía interactiva para su estudio de Oak Park –el sector de Chicago en donde nació y que sufrió transformaciones étnicas y urbanas dramáticas durante el siglo XX–. El proyecto *Oak Park*¹⁴ fue un espacio web en donde textos, imágenes y video articulaban las historias de vida de informantes claves en dicho conjunto habitacional. La posición de Ruby sobre el rol de las nuevas tecnologías en apoyar el trabajo antropológico es la siguiente,

Después de décadas de estar en el estancamiento, siguiendo un modelo establecido por los documentalistas, los antropólogos tienen ahora la técnica, el dónde y el todo, el control de los medios de producción filmica. Una nueva forma es necesaria si se quisiera establecer un cine antropológico que utilice todo el potencial de una transmisión pictórica de sus ideas.¹⁵

Se requiere una experimentación audaz para que los antropólogos busquen una nueva forma de representar gráficamente sus investigaciones. En estos momentos, es imposible de predecir si el resultado será una nueva forma cinematográfica o si será un híbrido de multimedia digital.¹⁶ El entusiasmo de Ruby viene a encapsular la expectativa que los antropólogos visuales encuentran en las nuevas tecnologías de medios para representar sus experiencias de investigación.

Paralelamente, Sara Pink, antropóloga contemporánea dedicada a trabajar en la epistemología de la etnografía, concuerda con el discurso de Ruby sobre los nuevos medios y el documental antropológico interactivo. Ella ha escrito ampliamente sobre el tema, tomando en cuenta la evolución histó-

14. El proyecto no está disponible en la red. Existe una bitácora del progreso del proyecto en <http://astro.temple.edu/~ruby/opp/>.

15. Jay Ruby, *ibid.*, p. 93.

16. Jay Ruby, “¿Son los medios...?”, p. 93.

rica de la etnografía y sus herramientas, así como el potencial que tienen los hipermedios en recapturar la experiencia de sus investigaciones en dimensiones que los textos escritos carecen –imágenes estáticas, imágenes en movimiento, sonidos, y por sobre todo, que el usuario genere su experiencia propia y descubra los elementos que conforman la investigación–. Ella argumenta que

el potencial de combinar varios medios en proyectos de hipermedios es también lo que le da su capacidad de intervención social, pedagógica y académica, que son ventajas sobre documentales (y videos virales) y textos antropológicos escritos de forma separada. Nos permite combinar la intimidad y corporalidad a través de los cuales los films etnográficos evocan entendimientos empáticos, a través de, por un lado una teorización rigurosa, y por otro, una contextualización detallada del conocimiento. Mientras no creo que los hipermedios deben o reemplazarán la realización de films/videos o la escritura, estos jugarán un rol importante en el futuro de la antropología visual.¹⁷

He tomado a dos académicos claves de la antropología visual para mostrar cómo la discusión sobre los nuevos medios, los hipermedios y la interactividad son temas importantes para el futuro de la subdisciplina. Es importante notar la dispersión que existe en cuanto a la forma de definir las nuevas plataformas y herramientas de investigación. Indudablemente esto abre perspectivas futuras para investigar cómo la antropología visual se relaciona con otras áreas. También destaco que no he realizado una crítica a las posturas y discursos de estos autores, más bien, este es un ejercicio de ubicar cómo se relacionan con las tecnologías de nuevos medios.

17. Sara Pink, "Digital Visual Anthropology: Opportunities and Challenges", en Marcus Banks y Jay Ruby, edit., *Made To Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

El documental interactivo como ruptura con la tradición documental, similitudes con el *avant garde* del siglo XX

Para cerrar esta sección, es importante contrastar lo antes dicho con los postulados de los “activistas” del documentalismo interactivo. Es muy notorio encontrar que existe una percepción de un cambio paradigmático al pasar de un trabajo documentalista lineal y basado en soportes tradicionales (video, fotos, etc.), a uno basado en la interactividad y los nuevos medios. Describo esta percepción como “activista” porque quienes respaldan estas nuevas formas de creación lo ven como una lucha en la que debe ser superado el paradigma anterior. Tal es el caso de *Web Doc Manifesto*,¹⁸ creado por Zeega Vanguard en formato web. Zeega¹⁹ es una plataforma multimedia para contar historias interactivas, desarrollada por graduados de Harvard y que cuenta con el auspicio de The Knighth Foundation, The Sensory Ethnography Lab de Harvard, y otras entidades. El manifiesto justamente se construye como un *slideshow* que recurre al estilo de proclama de los manifiestos de las vanguardias de inicio del siglo XX, pero con referencias al estilo vernacular contemporáneo de juntar texto, imágenes y videos en la web (es irónico en tono y estética). El mensaje del manifiesto es directo; la web hasta ahora solo se la ha usado como un repositorio de imágenes, videos, etc., sin sentido o utilidad; como un espacio para mercadear películas y tejer relaciones sociales. Paralelamente, la capacidad de contar historias no ha evolucionado con estos medios. Por ende, se requiere de una revolución en donde se maximice y democratice el potencial de contar historias de forma interactiva; la web, en esencia, es un espacio interacti-

18. Disponible en <<http://zeega.com/101357>>.

19. Agradezco a Hugo Chávez, estudiante de primer año de la Maestría en Antropología Visual 2012-2014 de FLACSO, por orientarme en este tipo de contenidos.

vo, y el documental web, su vanguardia. Es evidente que este producto y proyecto se plantea como una pieza de marketing ideológico, con sentido del humor, para posicionar al documental web y las agencias que soportan este tipo de trabajo. Sin embargo, también es claro que este modo de representación se vislumbra como el futuro del documental y de la investigación; mirada compartida por los académicos antes nombrados.

Es interesante pensar que los discursos sobre el documental interactivo utilizan referencias directas del cine experimental europeo, así como de las escuelas artísticas que se conocieron con el nombre del *avant garde* del siglo XX (daísmo, futurismo, surrealismo, por mencionar las más salientes). La afiliación a estos movimientos no solo se da por una postura de ruptura con el pasado, sino también por las estrategias creativas utilizadas en la producción de obras que implicaban una interacción con el público, o la capacidad de aprehender varios medios simultáneamente.

En primer lugar, podemos establecer que las prácticas artísticas del futurismo, entre otras, contemplaron estrategias creativas en las que se buscaba provocar una reacción del público, típicamente amparados en una estrategia de shock. F. T. Marinetti, poeta y visionario del movimiento, expresó claramente en su manifiesto fundador²⁰ el dejar atrás un pasado italiano clásico y cobijarse en la modernidad industrial, a través de destruir bibliotecas, museos y referencias históricas sagradas. Muchos historiadores del arte consideran a los futuristas como pioneros del performance. Rose Lee Goldberg establece que Marinetti procuró que los pintores del movimiento no solo representaran el dinamismo, sino que ubicaran al espectador en el centro del mismo; de esta forma, los

20. Filippo Marinetti, "Fundación y manifiesto del futurismo", en M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 315-319.

pintores pasaron a ser performers. Los performances se dieron a través de las *veladas futuristas*, eventos en los cuales los artistas recitaban sus manifiestos o mostraban sus cuadros, bajo una estructura que buscaba agitar al público. Tal como lo indica Goldberg,

performance era la forma más segura de importunar a un público complaciente [...] Manifiestos subsiguientes hicieron muy claras estas intenciones: instruían a los pintores “salir a la calle, lanzar asaltos desde teatros e introducir puñetazos en la batalla artística”. Y siguiendo la forma, así lo hicieron. La respuesta del público no fue menos caótica –volaban misiles de papas, naranjas, y cualquier otra cosa que el público entusiasta podía coger de los mercados cercanos para lanzar a los performers”.²¹

Es así que Marinetti y compañía se las ideaban para poner pega en los asientos, sobrevender los puestos, o cualquier acto cuasivandálico para enfurecer al público. Aunque parezca lejano este momento en cuanto a la discusión del documental interactivo, existe un paralelismo en las intenciones autorales de buscar que el público participe en la creación de la obra.

Los años 50 traerán un arte que busca transformar al espectador de un ente pasivo a uno activo. Allan Kaprow en 1957 desarrolló el primer *happening*, que de acuerdo con el autor Michael Kirby “viene a ser una forma teatral intencional compuesta por una diversidad de elementos *alógicos*, incluido el performance no-matricial, y que son organizadas de forma compartamentalizada”.²² Una de sus características es el crear nuevas formas en la relación audiencia-presentación. Esto es,

21. Roselee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Londres, Thames and Hudson, 2011, p. 16.

22. Michael Kirby, “Happenings: an introduction”, en Mariellen Sandford, edit., *Happenings and Other Acts*, Londres, Routledge, 2005, p. 9.

tanto descentrar las nociones de una audiencia únicamente receptora de una obra a ser escenificada, a incluir una audiencia constructora de la obra. Por ejemplo, una obra de Kaprow muy reconocida es *Fluidos* de 1967. La instrucción para los participantes fue simplemente la siguiente: "Durante tres días, aproximadamente veinte contenedores de bloques de hielo (que miden aproximadamente 30 pies de largo, 10 de ancho y 8 de alto) se construyen a través de la ciudad. Las paredes son sólidas. Se los deja desleírse".²³ Sin embargo, la utopía de la inclusión –de que todo público participante de un happening es activo– es rebatida por Kaprow quien en su texto *Notas Sobre la Eliminación de la Audiencia*²⁴ reconoce que a pesar del reconocimiento que tuvieron los *happenings* en replantear las formas teatrales, siempre se constituía una audiencia a espera de lo que iba a pasar, a la par con un grupo minoritario participante de la obra. Es así que su visión, extrema, es eliminar la audiencia por completo bajo el concepto de que solo los *participantes* de un *happening* asisten a él. Probablemente hoy en día el público general desconoce el trabajo pionero de Kaprow, sin embargo existen prácticas actuales como los *flash mobs* –son grupos de personas que invaden un espacio público para ejecutar espontáneamente una rutina programada y luego desaparecer– que como moda generan la percepción de espontaneidad y crean un público participante.

Descubriendo al lector como creador

Las disciplinas como la estética, la comunicación –y dentro de ella la semiótica– también han estudiado cómo el trabajo participante que realiza el público/lector de un texto cierra el

23. Eva Meyer-Hermann y Andrew Perchuk, edit., *Allan Kaprow. Art As Life*, Londres, Thames and Hudson, 2008, p. 45.

24. Allan Kaprow, "Notes On the Elimination of the Audience, 1966", en Claire Bishop, edit., *Participation*, London, Whitechapel Gallery, 2006, p. 102-104.

circuito de creación de una obra, o los sentidos producidos por ella. El texto de estética de John Dewey, *Arte como experiencia*,²⁵ tiene como base la distinción entre objeto de arte (el artefacto) y la obra de arte. El primero es creado por el artista con materiales y estrategias particulares, y la segunda es la obra de arte que cobra vida solo cuando el objeto es exhibido ante un público y este interactúa con él; el público recibe una experiencia estética a través de la obra de arte.

En los campos de la semiótica cruzada por la filosofía de medios son relevantes los trabajos de Roland Barthes y Umberto Eco; ambos plantean la disolución del autor en manos de la interpretación del lector. Barthes encuentra en la noción de autoría y el concepto de autor el control máximo del recorrido semiótico de un texto. Por lo que el ejercicio de eliminar el autor plantea una nueva situación, "Una vez removido el Autor, se vuelve inútil la pretensión de 'descifrar' un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura".²⁶ En particular, la afirmación anterior se va en contra del trabajo de la crítica que por tanto tiempo insistió en descubrir al autor, dejando a un lado al lector. Es así que, "La crítica clásica nunca ha prestado atención al lector; ya que, el escritor es la única persona en la literatura [...] sabemos que para darle a la escritura su futuro, es necesario derrocar el mito: el nacimiento del lector se debe realizar a costa de la muerte del Autor".²⁷ Estas palabras tiene eco con las discusiones antes presentadas desde los círculos académicos y de producción dedicados a promover los documentales interactivos; el espectador/lector es el nuevo autor.

Un texto paralelo al anterior es *El oficio del lector* de Umberto Eco, que mantiene la postura de contrarrestar el carácter unidi-

25. John Dewey, *Art as Experience*, Nueva York, The Berklee Publishing Group, 2005.

26. Roland Barthes, "The Death of the Author", en Claire Bishop, edit., *Participation*, Londres, Whitechapel, 2006, p. 44.

27. *Ibid.*, p. 45.

reccional de generación de sentido que tienen los textos provocados por un autor, para ubicar el carácter interpretativo que tienen los lectores al construir y completar esos textos. De esta forma, “Un texto no es más que la estrategia que constituye su universo de interpretaciones, si no ‘legítimas’, legitimables”.²⁸ En este juego, aparece la definición del texto cerrado y el texto abierto; el cerrado es sujeto a múltiples usos, y el abierto a “infinitas interpretaciones”. Con base en este paradigma, subyace la noción de que los textos abiertos, al no ser guiados hacia un espectador ideal, promueven la incorporación del lector como un elemento conformador de sentidos. Dependiendo de los objetivos de uso de un producto audiovisual, esta condición puede ser deseable o no, pero es claro que los documentales interactivos planteados buscan abrir las oportunidades del lector a acceder a experiencias, antes que a mensajes directos. Ambos casos postulan una historia de desmoronar la autoridad del texto y de sus autores, para reencontrar al lector y su rol en la creación de sentidos (finales, pero temporales) en los textos.

Se presentaron las breves discusiones anteriores para destacar que la noción de que un público/espectador/lector – ahora llamado usuario– siempre ha existido para completar el sentido de las obras. El documental interactivo puede inscribirse fácilmente en estas formas de significación, a pesar de que los discursos de los creadores pretendan descubrir por primera vez esta condición.

Discusiones sobre interactividad y su teatralización

El siguiente punto crítico a abordar sobre los documentales interactivos es cómo sus contenidos pueden extenderse más allá

28. Umberto Eco, “El oficio del lector”, en Jesús Martín Barbero y Armando Silva, edit., *Proyectar la comunicación*, Bogotá, Tercer Mundo, 2009, p. 253.

de lo que los documentales regulares proponen, apelando a su construcción interactiva. Tomando como referencia a una de las razones de la antropología visual para apostar por esta forma de representación, logra capturar y representar una experiencia más sinestésica que el texto escrito. Si esto es cierto, es necesario pensar en qué está logrando esta interactividad, y para ello vale discutir su definición. De manera simple, la etimología de la palabra en varios idiomas sugiere entre-actividades. Esta definición se extiende al comportamiento humano al mencionar que es “recíprocamente activo; actuando sobre o influenciándose mutuamente”.²⁹ Una segunda definición da cuenta de una interacción desde los nuevos medios: “relacionado a o siendo una computadora u otro dispositivo electrónico que permite un flujo de información de doble vía entre ella y el usuario, respondiendo inmediatamente a los estímulos de este último”.³⁰ Estas dos definiciones tienen origen en la estructura comunicativa del modelo cibernético de Norbert Wiener. Fue Wiener quien llevó el modelo matemático de Shannon (emisor envía un mensaje a través de un medio que es recibido por un receptor) al campo de la cibernética³¹ e introdujo el concepto del lazo de retroalimentación o de *feedback*, información compartida entre el mensaje recibido por el receptor y enviado de regreso al emisor para corregir cualquier desviación en el mensaje original. Este adelanto en la teoría de comunicación es un producto más de la ciencia de la comunicación aplicada a la Segunda Guerra Mundial, y el punto de origen de los sistemas de control que se volverán más prevalentes a nivel tecnológico y social. Es importante reconocer que el tema de la interactividad –y su definición– ha estado muy presente,

29. The University of Chicago, Theories of Media, Keyword Glossary, “Interactive”, en <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/interactive.htm>>.

30. *Ibid.*

31. Según Maigret, cibernética deriva del griego *Kybernete* que significa piloto; ver Éric Maigret, *Sociología de la comunicación y de los medios*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 148.

tanto en la academia como en los ámbitos de la tecnología, los negocios, la publicidad, el *marketing*, los dispositivos electrónicos personales y, ahora último, en las redes sociales. Las definiciones contemporáneas se orientan conforme al uso que se le quiera dar al término desde uno de estos campos.³²

Hoy en día, la tecnología de comunicación háptica (*touch*) está presente en una gran variedad de dispositivos electrónicos y actualiza la idea de que todo proceso de comunicación requiere de un lazo de retroalimentación –sin el flujo bidireccional de información entre una tableta y su usuario, y una respuesta inmediata a sus estímulos, no tendrían sentido todas las acciones de tacto realizadas sobre el dispositivo–. De esta forma, llegamos nuevamente a la definición de William Uriccio, principal investigador del MIT Open Lab, quien indica que el término interactividad en la era contemporánea tiene un giro; el usuario no simplemente activa un texto estático, más bien, es un cocreador del texto a la par del autor/director; el autor y el usuario colaboran para crear el texto. El resultado es equiparar el documental interactivo con un juego en donde existen reglas y ambientes para la interacción; en donde las acciones de los jugadores o usuarios generan textos, y donde, a pesar de respetar reglas fijas, estas acciones provocan un abanico de experiencias. Simultáneamente, se produce una aprehensión de una realidad documentada de forma activa, siguiendo los lineamientos de Gaudenzi.

Pienso que justamente aquí yace la falacia del discurso de estos nuevos medios, puesto que la premisa de interactividad deviene en una estética de teatralizar a los nuevos medios; idea primero enunciada por Brenda Laurel en 1991 y

32. Para una discusión sobre la definición del tema desde distintos modelos basados está el trabajo “Interactivity: A concept explication” de Spiro Kiouis. Para una discusión de la definición de interactividad desde el punto de vista de profesionales de élite está el trabajo “Defining Interactivity” de Edward Downes y Sally McMillan.

actualizada por Lev Manovich³³ en años recientes, al problematizar los interfaces en tecnologías de medios. Manovich considera que la interactividad hoy es un teatro para atraer a los usuarios, mantenerlos entretenidos (ejemplo simple: miren cómo sus celulares se comunican con ustedes, las luces, los sonidos, los íconos animados, etc.). Desde este punto de vista, estimo que los artificios de interacción que ofrecen los ejemplos indicados más hablan de los dispositivos mediáticos que operan a los contenidos, antes que del contenido del documental. No solo se refiere lo anterior a una curva de aprendizaje que todo espacio web o juego tiene, sino, justamente, a la idea de que la narrativa del documental, sin importar cuán no lineal o expansiva sea, está operada por una mediación intencional que reconstruye la cuarta pared que el mundo del arte destruyó en los años 60 con el performance y los happenings. En este caso, el acceso a crear el texto documental se da a través de una capa de mediación que en sí misma debe ser aprehendida para que la obra sea inteligible. Haciendo una analogía con las artes escénicas, es como volver a respetar la separación entre escenario y butacas, y comprender que se está frente a una obra que ha sido puesta en escena. Si volvemos a los problemas de la antropología visual y su necesidad de textualizar la experiencia de la investigación, el texto escrito se queda corto por ausencia de imágenes y sonidos, pero el texto interactivo se presenta como un artificio al ser dominado previa la retextualización de la experiencia.

Existe un segundo nivel de mediación que producen los interfaces humano-computadora que son parte de una crítica primera que Manovich hizo a la *interactividad totalitaria*.³⁴ En

33. Lev Manovich, "Interaction as an Aesthetic Event", en *Receiver Magazine*, No. 17, 2006, p. 6, en <<http://www.receiver.vodafone.com>>.

34. Lev Manovich, "On Totalitarian Interactivity (notes from the enemy of the people)", en <<http://manovich.net/TEXT/totalitarian.html>>.

el ensayo que lleva el mismo nombre, propone que las nuevas instalaciones interactivas procuran un vano sentimiento de sorpresa basado en la ilusión de interacción que se lleva el público con ellas. Esta condición de las obras demuestra una fascinación del público con la manipulación, antes que con la representación. Manovich, justamente, hace alusión a un componente que todo arte ha acarreado históricamente, el de provocar reflexiones, memoria, asociaciones y la necesidad de que el espectador complete las obras; componente que siempre ha estado presente. Sin embargo, reconoce que las tecnologías de medios históricamente han externalizado los procesos mentales de la sociedad que las usa; más aún, estas estructuras mentales hacen inteligibles los nuevos medios. Por ejemplo, navegar una página web sin la noción de hacer click sobre algún espacio. Hoy la tecnología háptica o *touch* solo ha cambiado la operación estructural que las personas realizan para acceder a los medios web. Por esta razón, Manovich concluye que nuestra experiencia del arte, antes que estar afincada en la memoria, la experiencia personal, asociaciones, etc., se asienta en estructuras mentales (mediáticas) de otras personas –las de los creadores del interface, programa, sitio web, etcétera–. Aquí parecería que estamos frente a un problema de falsa ideología en el sentido marxista, pensamos a través de los que detentan los modos de producción –Manovich se refiere al problema de interpelación althusseriano–. Pero el problema planteado revela de forma profunda los límites de representación que tiene el documental interactivo (digital), su contenido (asentado en bases de datos) y su forma visible (los *interfaces*, la programación, la navegación) porque son estructuras de estructuras predeterminadas por la industria (tecnológica, negocios, publicidad) y por las decisiones de los autores. Las estructura y narrativa que se cristalizan en estos trabajos son intenciones autorales que se superimponen sobre el contenido propiamente dicho de la

obra documental. De manera simple, hoy en día que están en boga las redes sociales, es factible pensar cómo Facebook es un cajón de interacciones premeditadas que los usuarios deben usar para expresarse –existe un botón de ME GUSTA, pero no el contrario; en Twitter la interacción que se da entre usuarios se da a través de códigos que han sido actualizados como el *hashtag* (#), o a través del uso de acrónimos para ciertas expresiones (#FF: Follow Friday: recomendar el seguir a un usuario de Twitter, usualmente enviado un día viernes). Ambos casos no son falencias del sistema, sino la estructura visible del medio bajo el cual interactúan los usuarios. Sin embargo, al pasar esta idea al documental interactivo el asunto se vuelve complejo porque estas estructuras se presentan como artificios que justamente permiten la interacción –dar click en una foto, avanzar el paso de imágenes presionando una flecha, etcétera–. La interactividad se consume como una aceptación implícita de la lógica estructurante del autor, antes que una experiencia propia del usuario.

Conclusión

De manera sintética, la promesa de interactividad ha devenido en una teatralización que busca entretener al usuario mientras su experiencia del contenido es mediada, en primer lugar, por los límites de representación que tiene el medio o soporte. En este sentido, vale preguntarse si el llamado revolucionario de la interactividad es solo una manifestación más de un determinismo tecnológico que muta en cada etapa de desarrollo de los medios. Como última reflexión, se invita a los lectores a recordar cuál fue el último documental que los emocionó, impactó o generó una experiencia sensible memorable. Probablemente lo que provocó todo aquello está en el campo de las cosas simples y duraderas como son la narrativa, la pertinencia del tema, los personajes y, probablemente,

lo último en qué pensaron fue en cómo avanzar a la siguiente escena –si con un click de mouse o usando el teclado–. Es necesario tener una distancia histórica y una mirada interdisciplinaria crítica ante las oportunidades que plantean las nuevas tecnologías para acercarnos a comprender la condición humana, antes que comprender la lógica de la tecnología.

Bibliografía

- Barthes, Roland, "The Death of the Author", en Claire Biship, edit., *Participation*, Londres, Whitechapel, 2006.
- Dewey, John, *Art as Experience*, Nueva York, The Berklee Publishing Group, 2005.
- Downes, Edward y Sally McMillan, "Defining Interactivity", en *New Media and Society*, vol. 2, No. 2, p. 157-179, 2000.
- Eco, Umberto, "El oficio del lector", en Jesús Martín Barbero y Armando Silva, edit., *Proyectar la comunicación*, Bogotá, Tercer Mundo, 2009.
- Gaudenzi, Sandra, "Interactive Documentary: Towards an Aesthetic of the Multiple", en <<http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>>.
- Gifreu, Arnau, "Video Interview. William Uricchio Defines Interactive Documentary", en <<http://opendoclab.mit.edu/video-interview-william-uricchio-defines-interactive-documentary>>.
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Londres, Thames and Hudson, 2011.
- Jenkins, Henry, "Transmedia Storytelling 101", en <http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>.
- Kaprow, Allan, "Notes on the Elimination of the Audience, 1966", en Claire Bishop, edit., *Participation*, Londres, Whitechapel Gallery, p. 102-104, 2006.
- Kiouis, Spiro, "Interactivity: a concept explication", en *New Media and Society*, vol. 4, No. 3, p. 355-383, 2002.
- Kirby, Michael, "Happenings: an introduction", en Mariellen Sandford, edit., *Happenings and Other Acts*, London, Routledge, 2005.
- LUDUS, "What is serious gaming?", en <<http://www.ludus-project.eu/seriousgaming.html>>.

- Maigret, Éric, *Sociología de la comunicación y de los medios*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Manovich, Lev, "On Totalitarian Interactivity (notes from the enemy of the people)", en <<http://manovich.net/TEXT/totalitarian.html>>.
- "Interaction as an Aesthetic Event", en *Receiver Magazine*, No. 17, p. 6, 2006, en <<http://www.receiver.vodafone.com>>.
- Marinetti, Filippo, "Fundación y Manifiesto del Futurismo" en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.
- Meyer-Hermann, Eva, y Andrew Perchuk, edit., *Allan Kaprow. Art as Life*, Londres, Thames and Hudson, 2008.
- Pink, Sarah, "Digital Visual Anthropology: Opportunities and Challenges", en Marcus Banks y Jay Ruby, edit., *Made To Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Ruby, Jay, edit., *Made To Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- "Los últimos 20 años de antropología visual. Una revisión crítica", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, No. 9, p. 13-36, 2007.
- "¿Son los medios interactivos una alternativa a los filmes etnográficos?", en *Enlace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, p. 81-93, 2009.
- The University of Chicago. Theories of Media. Keyword Glossary, "Interactive", en <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/interactive.htm>>.



The Battle of Orgreave (2001) obra de Jeremy Deller

La realidad como forma: los formatos documentales en el arte contemporáneo

Anamaria Garzón Mantilla

El formato documental siempre ha tenido un rol privilegiado; se aproxima a escenarios políticos o sociales como testigo de primera mano. Al representar fragmentos de historias, se convierte instantáneamente en archivo y memoria. Dentro del arte contemporáneo, el filme documental adquiere nuevas lecturas, donde las representaciones de lo real pueden pasar por procesos de fracturación, donde colapsan las narrativas estables y monolíticas en pos de la construcción de espacios de tensión y cuestionamiento a los modos de cimentación de lo que se asume como real, creando un nuevo modo de realismo que, a diferencia del realismo de la pintura de los siglos XVIII o XIX, no apuesta por la consolidación de verdades históricas indiscutibles ni por un modernismo político, sino que navega en la orilla contraria, difuminando las distinciones entre la narrativa, la estética del *avant-garde* y la tradición del filme documental; abriendo así un espacio de intervención que, según Mark Nash, transforma también las condiciones donde el artista genera su obra:

El trabajo del artista contemporáneo confunde el rol del documental al establecer una jerarquía entre las imágenes y las

formas artísticas, entre la ética y la estética, la política y la poética, la verdad y la ficción. ¿Qué verdad, se pregunta Okwui Enwezor, pueden contarnos las imágenes cuando se están ahogando en la deriva continental creada por la industria de los medios?¹

En esta deriva de imágenes que saturan el espacio se revela una crisis entre la realidad y su representación, dada –entre otros factores– por la cantidad de filtros que median la experiencia. Hoy en día, lo real se asume como tal cuando se valida en las pantallas de televisión, en los comentarios de las redes sociales y hasta en el cine de ficción; cuando se apropia de narrativas históricas reconfigura los sentidos de la realidad.

Ante esto, el arte reacciona con un tipo de estética que abre aún más la brecha realidad-representación, en algo que Hal Foster, al hablar de la obra del filósofo Peter Sloterdijk, describe como el arte de la razón cínica: “La estética de la razón cínica emerge no solo como una reacción contra los presuntos clamores de la crítica ideológica, sino también como una exageración del escepticismo epistemológico de la deconstrucción”.² Así, la representación se convierte en un campo de experimentación que, mediante la duplicación, recreación o puesta en escena de una realidad, propone modos para repensar en la manera en que se construyen la historia, la mirada y el sentido de lo real, abriendo una dimensión estética que se conecta irremediabilmente con la ética y la disidencia.

Jacques Rancière se pregunta si la historia es una forma de ficción, y las obras que veremos más adelante, de Jeremy Deller, Omer Fast y Harun Farocki, son una respuesta afir-

-
1. Mark Nash, “Experiments with Truth: The Documentary Turn”, *anglistica*, No. 11, 2007, p. 38, disponible en <<http://www.anglistica.unior.it/content/experiments-truth>>. Mark Nash fue el curador de una exhibición titulada *Experiments with Truth: The Documentary Turn*, que se realizó en Filadelfia entre diciembre de 2004 y marzo de 2005 en *The Fabric Workshop and Museum*. La muestra analizaba el traslado de la imagen en movimiento y el documental al formato de la galería. La cita proviene del catálogo de la exposición.
 2. Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 119.

mativa a esa pregunta, pues revelan que “lo real debe ser *fictionalizado* para luego ser pensado”.³ Estos artistas se apropian del lenguaje documental, de la historiografía y de los códigos de la reconstrucción histórica para desacralizar la historia misma, para desafiar las narrativas oficiales poniendo en escena ensamblajes que confunden las categorías de real y ficción, donde los testigos no solo tienen esa condición, sino también la condición de ser testigos de representaciones. “En este mundo, la realidad lleva una máscara de sentido, cuya integridad y plenitud solo podemos imaginar, nunca experimentar”,⁴ con esa condición preestablecida, Deller, Fast y Farocki hacen evidente la imposibilidad de observar experiencias en todas sus dimensiones, revelando las fallas de un sistema que procura normar el conocimiento para mantener el orden.

Jeremy Deller y la recuperación de la memoria

En 1984, el gobierno de Margaret Thatcher libró su última batalla contra los sindicatos británicos, en un enfrentamiento entre mineros y policías en la localidad de Orgreave, en South Yorkshire. Esa confrontación redujo los derechos de los trabajadores y permitió la instalación de un estado que Ralph Rugoff describe como “la amnesia social que acompañó el cambio extremo hacia la ‘Bretaña cool’ del Nuevo Laborismo”.⁵ Jeremy Deller (Reino Unido, 1966) fue testigo de ese choque desde la comodidad de su casa, frente a su televisión, y en 2001 volvió sobre los hechos para remendar un error histórico: la BBC tergiversó la información, acusando a los mineros

-
3. Jacques Rancière, “Is History a Form of Fiction?”, en *The Politics of Aesthetics*, Londres, Continuum, 2006, p. 38.
 4. Hayden White, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, en *Critical Inquiry*, vol. 7, Chicago, The University of Chicago, 1980, p. 24.
 5. Ralph Rugoff, “Middle Class Hero”, en *Jeremy Deller: Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, p. 17.

de haber iniciado las agresiones a los policías, pero no fue así y, aunque años más tarde la BBC presentó sus disculpas, la herida estaba ya causada.

¿Qué hace Jeremy Deller con esos hechos históricos? Los reconstruye en *The Battle of Orgreave*, 2001; una obra comisionada por Artangel. Es una reconstrucción de los acontecimientos de 1984, realizada con la colaboración de actores de cuarenta sociedades de recreación histórica, miembros de la comunidad de Orgreave, mineros y policías que fueron parte del enfrentamiento. Para orquestar el enfrentamiento, Deller contrató a expertos en recreación de batallas históricas. No fue solo una decisión práctica, sino una manera de elevar el estatus de la protesta, mejorando el tratamiento histórico que los medios y la academia dieron al enfrentamiento, y cuestionando el manejo político que se da a las guerras dentro de la historia, para dar soporte a nociones románticas de Estado o identidad:

Estas sociedades están vinculadas con la recreación de batallas de la Guerra Civil Inglesa, y su uso dentro del proyecto de Deller apunta a la manera en que la historia inglesa tiende a ser utilizada solo de manera romántica, cuando ya no ocasiona un impacto político.⁶

Así, en la reconstrucción de Deller, la confrontación de Orgreave se elevó al rango de batalla histórica y se cuestionó la mitificación de los hechos. Incluso en el nombre de la obra, *La Batalla de Orgreave*, subyace un interés por hacer énfasis en que ese enfrentamiento ocurrió dentro de una misma comunidad y dejó heridas permanentes, familias y amigos enfrentados. Aunque Deller usó los códigos de la recreación

6. Mark Godfrey, "The Artists as Historian", en *October*, No. 120, Cambridge, MIT Press, 2007, p. 144.

histórica, no se basó en registros oficiales, sino en los testimonios de las personas que estuvieron en Orgreave en 1984, en un ejercicio que hacía énfasis en “reconocer que inevitablemente la historia es impura, mediada y siempre necesitada de una reescritura”.⁷

Jeremy Deller se relaciona con el uso del formato documental en varios niveles; para empezar, está el performance que se realizó en 2001 en Orgreave, que es una réplica fiel del enfrentamiento. El espectador puede ver las imágenes de dos maneras: en los archivos grabados en 1984 y en el documental filmado por Mike Figgis en la recreación. Al ver los videos y las fotos de 1984 y 2001 es imposible distinguir cuál es cuál, se pierde la perspectiva, pues no hay diferencia evidente entre los dos hechos y tampoco hace falta, pues la obra no cuestiona la veracidad ni la autenticidad de los acontecimientos y casi no es posible hacerlo, puesto que los dos hechos fueron reales: uno basado en el otro, reconstruido con la misma gente que participó en el primero. Mucha gente actuó su propia vida, reconstruyó su memoria y eso genera un espacio donde la recreación es también repetición y altera la secuencia normal del paso del tiempo. Estas reconstrucciones recaen bajo el régimen del simulacro de Baudrillard, donde lo real pierde su origen.

La repetición, el eterno retorno, pueden ser entendidos como una manera de afirmar la existencia de algo. *La Batalla de Orgreave* trae al presente la posibilidad de discutir el pasado y puede ser un epílogo de la historia del enfrentamiento; en ese sentido, no funciona solo como una recreación, sino como una reanimación de la historia. Sin embargo, en la recreación de este hecho histórico está latente también la noción del espectáculo, un surrealismo carnalesco en el cual

7. Ralph Rugoff, “Middle Class Hero”, en *Jeremy Deller: Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, p. 17.

el artista no trabajó como autor, sino como productor de un momento de participación. El uso del formato documental funciona como soporte para enfrentar la reconstrucción de 2001 y los hechos de 1984. La frontera del tiempo se difumina, la historia se confunde entre la recreación y el archivo; no hay verdades estables, solo múltiples miradas, construcciones.

Omer Fast y el vértigo de las imágenes

El cuestionamiento a los principios del espectáculo y la construcción de la verdad son dos paraguas que cubren el trabajo de Omer Fast (Israel, 1972). Su obra se ensambla a partir de múltiples dimensiones que transforman a la historia en una matrioshka rusa. Si Deller usa los códigos de la construcción histórica, Fast da un salto hacia adelante y se instala en el sistema contemporáneo, donde la experiencia de lo real está siempre mediada, y los eventos parecen confirmarse como reales solo cuando pasan por los filtros de los medios; como si la televisión o el cine pudieran validar o re-formar la manera en que nos aproximamos a la historia. En un sistema donde el flujo de información es vertiginoso, "la campaña de Fast está en contra del colapso de la historia en una sola dimensión, hace preguntas sobre cómo se asume que debemos heredar las historias que nos preceden y qué fácilmente somos atrapados por las historias que no elegimos contar" (Lewis-Kraus, 2010: 31). Fast crea narrativas en capas que se superponen; *Spielberg's List*, 2003, y *The Casting*, 2007 muestran cómo Fast manipula los formatos del cine y de los medios para contrastar experiencias de ficción y no ficción.

Spielberg's List es una proyección doble, basada en un viaje a Cracovia, donde se filmó *Shindler's List* (1993), la película de Steven Spielberg. Fast recorre los vestigios del set que recreaba el campo de concentración y también las ruinas del campo original; luego entrevista a los habitantes de la región que

actuaron como extras en el filme, quienes son lo suficientemente ancianos como para haber estado en los campos. Durante la proyección, estas personas dan su testimonio; un testimonio que sin ningún problema parece ser el de alguien que estuvo en un campo de concentración. El montaje, con dos pantallas que proyectan imágenes de forma simultánea, lleva a la confusión; los dos momentos de la historia se mezclan, y las personas que aparecen no son víctimas del holocausto, sino testigos de una representación sobre las víctimas del holocausto.

Capas de realidad sobre capas de realidad representada, donde no es fácil saber si se trata de la experiencia directa o de su recreación. Esa sensación se replica en dos espacios más, pues la película produjo un desplazamiento de los escenarios del holocausto hacia los escenarios posfilmación; las locaciones se convirtieron en sitios de peregrinación turística y, al dar cuenta de esto, Fast crea una obra de arte que revela los síntomas de un mal contemporáneo: el uso de la historia como fetiche. Fast muestra cómo el filme de Spielberg se convirtió en la voz autorizada para contar la historia, pues su recreación, ejecutada con métodos verosímiles, recibe la validación de la audiencia, que al no poner una distancia crítica, confunde la ficción del filme con la memoria histórica.

En un gesto que desplaza la memoria colectiva hacia la memoria privada, *The Casting* disloca la experiencia de un joven sargento de la armada estadounidense, a quien Fast entrevistó en Texas en 2006, mientras recopilaba testimonios sobre la vida de los soldados en Iraq. El chico cuenta dos experiencias; una en Bavaria, donde conoció a una chica que se obsesionó con él, y otra en Bagdad, donde su convoy disparó accidentalmente contra un automóvil y mató a uno de sus ocupantes. Los videos de Fast se proyectan en dos pantallas colgantes, con cuatro proyecciones simultáneas –delante y detrás de las pantallas–. En el frente, las imágenes saltan entre Bavaria y

Bagdad mostrando a los actores recreando los acontecimientos; en la parte de atrás, están los rostros de Fast y del soldado durante la entrevista y en un casting donde se pide a los participantes que cuenten una historia.

Son cuatro espacios de proyección de imágenes y tres narraciones que se intercalan (lo ocurrido en Bagdad, en Bavaria y en el casting). Los actores no actúan realmente, sino que crean *tableaux vivants*, tableros vivientes, donde se exageran las emociones con un manierismo que dramatiza en un nivel forzado, como si la escena fuera representada por figuras de plástico. Hay un brillo que no es gratuito, pues recuerda a las superproducciones de las revistas de moda, donde las fotografías son extremadamente editadas, para exagerar o dramatizar la realidad. Fast exprime ese recurso hasta el punto en que las imágenes, en lugar de verse reales, se ven falsas; pero no por eso dejan de seguir las convenciones de los medios. La narración de las vivencias del soldado es confusa, como puede ser la deriva mental, y los dos eventos son traumáticos, pero la actuación y la tercera historia que se escucha eliminan el drama. En la declaración final de *The Casting*, Fast dice:

Estoy más interesado en [...] la manera en que la experiencia es básicamente convertida en memoria y la manera en que las memorias se convierten en historias, la manera en que las memorias se convierten en [...] medias; se graban y se proyectan de esta manera.

Viajando hacia adelante y hacia atrás entre la realidad y la ficción, Fast está simulando narraciones y empujando la percepción de la audiencia al espacio de las incertidumbres, mientras revela cómo la mirada y la mente están acostumbradas a tomar por ciertas o reales cierto tipo de imágenes que cumplen los cánones de los medios, cuestionando así un régimen donde el historicismo puede ser delirante y hacer la

ficción tan real como lo real. Mathias Mitchalka lo explica de la siguiente manera:

These are questions of reenactment and appropriation that run like a red line through the whole of Omer Fast's artistic work and which are also significant for *The Casting*, in that here he employed professional actors to "interpret" his edited interviews. The process of "mortification" also raises basic questions concerning the nature and effect of the regime of the gaze constructed by the media, that authority that determines and assesses the validity of media productions –just like a casting.⁸

Fast toma las nociones de mediación y representación y las lleva a un extremo en el que se codean con la teoría de lo hiperreal de Jean Baudrillard por la pérdida de un origen específico que produce desorientación y fragmentación; sin embargo también nos lleva a un lindero en el cual no solo colapsan los sistemas de representación, sino la actitud del espectador. En la obra de Fast, la complicidad del público es necesaria para completar los sistemas propuestos en sus obras, pero esa complicidad se usa también para cuestionar la actitud pasiva y el poco nivel crítico de las audiencias frente a la información que reciben.

Harun Farocki, la perversidad de lo real

La guerra es uno de los temas medulares de la obra de Farocki, quien, quizás en mayor medida que Deller y Fast, trabaja en la línea difusa entre el espacio del cine documental y el arte. Sus creaciones son ensayos fílmicos. El interés de este artista por analizar la realidad viene desde su juventud; una de sus

8. Mathias Michalka, *The Casting: Reviewed*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007, p. 13.

primeras obras fue *El fuego inextinguible* (1969), donde trata de llegar a las raíces del conflicto de Vietnam.

Farocki trabaja bajo la superficie de lo visible, en un espacio donde se desafía a lo visual y la manera en que la autoridad se articula a través de las imágenes. Stephan Pascher escribió que Farocki apunta "a hacer extraño lo familiar e ininteligible/ilegible lo no-familiar". Así, encontramos en él dos grandes influencias: la de Bertold Brecht que con el efecto de alienación quería no solo cambiar las formas de teatro, sino los modos de distribución y recepción de las obras, y la de Godard, quien decía que "El problema no es hacer películas políticas, sino hacer películas políticamente". Farocki encontró que las dos cosas eran posibles; halló la posibilidad de crear una conexión para producir espacios críticos, mientras respondía al llamado de Walter Benjamin en el "Autor como productor" para transformar a los lectores, es decir a la audiencia, en participantes activos; permitiendo a la audiencia entrar como colaboradora en la producción del sentido del filme:

For Farocki, any political standpoint is subject to this awareness of the author as producer, in the Benjaminian sense. The author must be "demythologised and socialized" to transform "readers into participants" just as Benjamin proposes.⁹

¿Cómo logra esta transformación? Por un lado, interrumpe las convenciones que crean relaciones entre imágenes, narrativa, textos y sonidos, con el propósito de probar la habilidad de la audiencia para formar interpretaciones y, al mismo tiempo, desafiar la autoridad que esas convenciones pudieron haber adquirido, de no haber sido rotas. Farocki lo explica de esta manera: "No es cuestión de lo que hay en una ima-

9. Christa Blümlinger, "Harun Farocki: Critical Strategies", en Thomas Elsaesser, edit., *Harun Farocki: Working the Sight-lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 316.

gen, importa lo que se oculta detrás. De todas maneras, uno muestra una imagen como prueba de algo que no puede ser probado con una imagen".¹⁰

Serious Games I-IV (2010) es un trabajo inquietante donde Farocki mira la guerra a distancia. La instalación de cuatro canales muestra momentos cotidianos en el Institute for Creative Technologies, un centro estadounidense de investigación de realidad virtual y simulaciones por computadora. La labor que hacen frente a las cámaras del artista consiste en entrenar y "sanar" a los soldados que habían combatido en Iraq. No hay ficción en estos videos, pero sí una realidad mediada y simulada para aquellas personas que son filmadas; pues para crear los juegos se utilizan actores y tomas realizadas en poblados de Iraq, para así poder representar la realidad de la manera más fiel posible. La vida de los soldados ocurre en dos niveles: el espacio de entrenamiento y la realidad virtual donde se simulan escenarios de conflicto. Para el espectador, los filmes se desdobl原因 entre el documental de los hombres usando los juegos y las imágenes de aquellos juegos.

Los soldados saben que cuando estén preparados, el campo del juego se sustituirá por uno auténtico. Son programas de inmersión, *serious games*, juegos serios, que ponen en evidencia la perversidad circular de un sistema que crea programas de ordenador para entrenar a la gente y hace versiones de los mismos con fines terapéuticos, para curar el estrés postraumático. Hay una diferencia mínima, pero dramática en los programas: los que sanan son más baratos, pues no tienen sombras. Los de aprendizaje y ataque imitan la realidad a la perfección. La simulación reemplaza la experiencia directa, la mirada humana, y para que el espectador se dé cuenta de eso, Farocki no acude a ningún recurso dramático ni emotivo.

10. Citado por Stephan Pascher, en "Images of the World. A Brief Introduction", *Merge*, No. 16, Estocolmo, 2005, p. 14.

Solo se ven archivos, se escuchan breves frases lacónicas. El silencio parece ser el vehículo para llegar a la verdad o a una aproximación de la misma.

En este ensamblaje que muestra las distancias que existen en la guerra hay una paradoja: los permisos para filmar dentro del centro de entrenamiento fueron relativamente fáciles de obtener pues el ejército estadounidense quería promocionar sus centros, lograr capturar la atención de posibles reclutas. Para ellos, este trabajo documental era un modo de vanagloriarse. Farocki pervierte ese sentido y –sin manipular nada, sin ediciones caprichosas– logra poner en evidencia un sistema siniestro.

There is considerable journalistic interest in all this, but it is paradoxical, too. Mr. Farocki's focus on techniques of simulation invites skepticism about the representation of reality in general. His art is a meditation on the degree to which our world, what we take for reality, is formed by recording and image-making machinery.¹¹

Farocki no manipula la realidad, solo la exhibe y revela cómo funcionan los sistemas contemporáneos, ya sea desde los programas de vigilancia o a partir de los de entrenamiento militar. La mediación de lo real no se da por una superposición de elementos, tampoco por la repetición, el documento es la única herramienta que Farocki usa para crear una mirada crítica. El acceso a los archivos o la posibilidad de crear archivos le da una potencia singular, pues como escribió Foucault, “los archivos son la primera ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de eventos úni-

11. Ken Johnson, “Unfiltered Images, Turning Perceptions Upside Down”, en *The New York Times*, 25 de agosto de 2009, <http://www.nytimes.com/2011/08/26/arts/design/harun-farocki-video-installation-at-moma-review.html?_r=0>.

cos".¹² Los videos de Serious Games tienen una cualidad de archivo, documento que muestra fragmentos de la realidad y abre preguntas sobre la mano invisible de un sistema tecnológico que se cuela en lo cotidiano, pervirtiendo las distancias entre una guerra real y una guerra de videojuego.

El colapso de las fronteras

Desde distintos polos, Deller, Fast y Farocki utilizan códigos historiográficos o documentales para crear o recrear la historia y desafiar a aquellas voces autorizadas a escribir la Historia. Sus creaciones cuestionan el rol de los medios y las fronteras permeables entre realidad y ficción. Muestran que el arte puede aprovechar los cambios en la percepción del presente, sacando ventaja de una tensión constante que Boris Groys describe de la siguiente manera:

El presente ha dejado de ser un punto de transición entre pasado y futuro, convirtiéndose en un sitio de permanente reescritura de los dos, pasado y futuro –de constantes proliferaciones de narrativas históricas que están más allá de cualquier comprensión individual o control. Lo único de lo cual podemos estar seguros en nuestro presente es que esas narrativas históricas van a proliferar mañana de la misma manera en que proliferan ahora– y que tenemos que reaccionar ante ellas con el mismo sentido de descreimiento.¹³

Así, ese descreimiento es una condición creada por la imposibilidad de atrapar un sentido de totalidad o certeza, entre la multiplicidad de hechos que ocurren cada día. La historia

12. Okwui Enwezor utiliza esa cita de Foucault en la introducción del catálogo de la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* que se realizó en el ICP de Nueva York en 2008.

13. Boris Groys, "Comrades of time", en *e-flux journal*, No. 11, diciembre, 2009, <www.e-flux.com/journal/comrades-of-time>.

recae dentro de un régimen de sospecha, donde se prueba que el pasado es subjetivo y tambalean las nociones de memoria y pasado. Deller, Fast y Farocki asumen el rol de productores otorgado por Benjamin, procuran que la mirada del espectador complete la obra, pues parecen estar alertas de la condición contemporánea, en la cual "la producción cultural ha sido empujada de vuelta dentro de la mente, dentro del sujeto monádico: ya no puede ver directamente al mundo real con sus ojos en busca de un referente, sino que debe, como en la caverna de Platón, trazar las imágenes del mundo dentro de las paredes que lo confinan".¹⁴ La construcción de la realidad opera dentro de un sistema frágil, donde la experiencia cohabita en tensión con la memoria colectiva o la memoria de los medios; así, el documento ya no es una fuente de verdades absolutas, solo abre las posibilidades para destruir certezas y activar una mirada más crítica.

Bibliografía

- Blümlinger, Christa, "Harun Farocki: Critical Strategies", en Thomas Elsaesser, edit., *Harun Farocki: Working the Sight-lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.
- Enwezor, Okwui, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, Steidl ICP, 2009.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel, *The Archeology of Knowledge, and, The Discourse on Language*, Nueva York, Pantheon, 1972.
- Godfrey, Mark, "The Artists as Historian", en *October*, No. 120, Cambridge, MIT Press, p. 140-172, 2007.
- Groys, Boris, "Comrades of time", en *e-flux journal*, No. 11, diciembre de 2009, en <www.e-flux.com/journal/comrades-of-time>.
- Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", en Hal

14. Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", en Hal Foster, *The Antiaesthetics*, edit., Seattle, Bay Press, 1983, p.118.

- Foster, edit., *The Antiaesthetics*, Seattle, Bay Press, 1983.
- Johnson, Ken, "Unfiltered Images, Turning Perceptions Upside Down", en *The New York Times*, 25 de agosto de 2009, en http://www.nytimes.com/2011/08/26/arts/design/harun-fa-rocki-video-installation-at-moma-review.html?_r=0.
- Lebovici, Elizabeth, y Dafydd Roberts, "From Homer to Omer Fast", en *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 20, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Michalka, Matthias, *The Casting: Reviewed*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2007.
- Nash, Mark, "Experiments with Truth: The Documentary Turn", *Anglistica*, No. 11, 2007, en <http://www.anglistica.unior.it/content/experiments-truth>.
- Pascher, Stephan, "Images of the World – a Brief Introduction", *Merge*, No. 16, Estocolmo, p. 12-19, 2005.
- Rancière, Jacques, "Is History a Form of Fiction?", en *The Politics of Aesthetics*, Londres, Continuum, 2006.
- Rugoff, Ralph, "Middle Class Hero", en *Jeremy Deller: Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, p. 9-21, 2012.
- White, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", en *Critical Inquiry*, vol. 7, Chicago, The University of Chicago, p. 5-27, 1980.



Arcana (2006) dirigido por Cristóbal Vicente



3.

**Documental,
ciudad y cine nacional**



Tres semanas después (2010) dirigido por José Luis Torres Leiva

Las ciudades interiores documental y ciudad

Pablo Corro Penjean

Durante el siglo XIX, en la época de su invención, la cámara sea en París o en Londres transcribe, a su placa sensible, objetividades que pertenecen al mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso de intervención, registro y reproducción [...] Debido a esta continuidad entre el exterior industrializado y su mediación visual mecánica, por esta especie de homología entre el significante y el significado, se puede decir que la foto coincide consigo misma.¹

Lo que el filósofo alemán Ronald Kay plantea en esta cita, refiriéndose a la relación entre la cámara fotográfica y unas "objetividades" urbanas, burguesas, técnicas, que podrían corresponder a estructuras industriales, chimeneas de usinas, puentes metálicos, locomotoras, tranvías eléctricos, se puede replicar en la relación que se establece entre el cine y las figuras de la técnica a comienzos del siglo XX en cualquier capital del mundo, incluso en las de las regiones más excéntricas; puesto que la imagen técnica postula el asentamiento material de la modernidad en todos los sitios, ejercitando su facultad de saber identificar y registrar con sentido metonímico las partículas instrumentales de ella: edificios, máqui-

1. Ronald Kay, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, Santiago, Metales Pesados, 2005, p. 26.

nas, sujetos de aspecto occidental, singulares y exclusivos aun en mundos premodernos.

Pensando en el carácter autopromocional, autorreferencial de toda técnica escópica moderna, podemos distinguir que uno de sus casos –el de las relaciones originarias y de dependencia entre el cine y la ciudad– se despliega esquemática, cultural y fenoménicamente en tres órdenes: primero, propiamente el de la circulación apologética de los motivos de la técnica; segundo, el de la circulación luminosa de lo moderno, y finalmente, el de la circulación ilustrada de la modernidad.

Por ejemplo, en el primer caso, en filmes documentales como *Santiago 1920, imágenes reencontradas*, película anónima de actualidades, filmada bajo los auspicios celebratorios del primer centenario de la República de Chile en 1910, cuando la cámara cinematográfica registra el monumental y flamante edificio de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile, glorifica al propio cine, de modo prematuro al cine documental, como el medio más apropiado para la representación de esa academia, como el más conveniente promotor de sus méritos científicos y de su potencial productivo. Lo que circula imaginaria y dinámicamente en esa secuencia es la dependencia o la necesidad retórica y persuasiva entre la imagen técnica y la razón técnica establecida con sentido formativo.

El segundo circuito, que llamamos “luminoso”, corresponde al proceso de la máquina que captura la duración dinámica de la luz de las cosas, para componer con ellas una proyección de sus propias apariencias, devolviéndola a su ambiente a través de un cuadro que, paradójicamente, las solventa a través de una nueva intensidad inmaterial icónica y semántica. La ciudad, especialmente la nocturna, territorio de la apelación obstinada y activa del comercio; espacio de la elevación luminosa, etérea, de las instituciones, de las sedes

ministeriales, de las corporaciones financieras, de los campanarios de las iglesias –que aparecen como elevaciones de luz en el filme chileno *Santiago 1933*, del Instituto de Cinematografía Educativa (ICE)– entra en la máquina que engulle la luz para luego salir de ella transfigurada en espectáculo, en certeza desmaterializada del mundo.

La tercera circulación que se tiende entre la ciudad y la máquina de registro filmico es la de la ilustración, que no significa únicamente el programa de confirmación racional de lo circundante, a través de una expresión dosificada y calculada en el montaje, sino también la ilustración como identificación de lo moderno, con los efectos materiales de la técnica y, más aún, como deber de consistencia visual de todas las ideas; particularmente de aquellas que tributan al sentido del orden, del progreso, de la verdad y la estabilidad.

Paradigma cinematográfico característico de la relación entre cine y ciudad, en el modo de la triple circulación, constituyen las películas denominadas “sinfonías de ciudad”; corpus de obras experimentales cada vez más vasto, cuyas obras fundamentales son *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann; *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov; *El ballet mecánico* (1924) de Fernand Léger; *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis* (1929) de Adalberto Kemeny y Rodolfo Rex-Lustig, y en Chile, la ya señalada *Santiago 1933* (1933) realizada por el documentalista Armando Rojas en el ICE. Este género documental-experimental constituye una apología imaginaria y paradójica a la consistencia de la ciudad de comienzos del siglo XX. El primer factor de paradoja lo constituye la estabilidad de la urbe que se formula mediante composiciones de luz y movimiento, a través de lo intangible e inestable; el segundo factor se manifiesta cuando, en tales sinfonías, la ciudad se presenta como espacio de concentración de claridades y agitaciones; aún más, como sitio de convergencia y ato-

mización de voluntades constructivas. La fórmula visual de ello es la fragmentación fotográfica y plástica de la ciudad, la que imaginariamente, y en virtud del montaje, se dispone para cualquier forma de causalidad, como una pura posibilidad formal que se difunde como una promesa para muchos, pero como un hecho de dominio concreto para casi nadie. Al respecto, cabe señalar que la imagen caleidoscópica, –en tanto efecto de facetas de distintos objetos, de distintos dinamismos que convergen activamente en el centro de un solo plano como ingenio óptico de figuración concreta de la simultaneidad dinámica de la ciudad, característico de las “sinfonías”, según Georges Didi-Huberman², que integra las aficiones de Benjamin y Baudelaire por el caleidoscopio en tanto “idea” como “juego-científico”– corresponde a una imagen deslumbrante pero hecha básicamente con materiales de residuo, o sea, con una visión reñida con la ilusión escópica del dominio.

Ahora bien, el montaje es la estructura, o la operación técnico lingüística que operativiza y da organicidad a estos sistemas retóricos. El montaje –dispositivo retórico preferente en las sinfonías de ciudad– articula las cosas y los emplazamientos en forma dramática, plástica y rítmica confirmando, a través de una mecánica refleja de mecanismos abreviados y extensos, que la ciudad es en cualquier punto un artefacto. Tal confirmación es evidencia de lo simultáneo. Las sinfonías de ciudad, como piezas documentales escasamente narrativas son prácticas de realización técnica, escópica y dinámica de aquella exposición de lo simultáneo que en las ficciones fílmicas genéricas se figuran dramáticamente a través de la idea-espectáculo de las vidas paralelas. En el documental *Día de organillos* (1960) del arquitecto chileno Sergio Bravo, mientras en el plano rastrero las máquinas aplastan y allanan

2. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

la tierra para pavimentar, en la elevación de un edificio cualquiera, un trabajador que limpia vidrios resbala y cae al vacío.

Aunque el cine nos haya acostumbrado a descubrir axiológicamente las alturas como dimensión de caída, lo habitual en las “sinfonías de ciudad” –como formas de alianza promocional entre el cine y la urbe– es que las alturas se expresen como medida al servicio de un impulso ascensional; el impulso constructivo de la propia ciudad. Pertenecen a este repertorio iconográfico los elevadores en movimiento, los montacargas que suben obreros y materiales, los funiculares (particulares dinamismos diagonales que, de acuerdo con la fenomenología de la percepción eisensteniana de los desplazamientos en el plano, resultan más intensos que los verticales) y en sinfonías más recientes, como en *A Valparaíso* (1960) de Joris Ivens, conciben el cerro, la colina, los soportes telúricos de las casas encumbradas como fundamentos y parte orgánica del edificio.

Los vuelos en aeroplano (por ejemplo el que se muestra en la vista cinematográfica de 1911 titulada *Volación*, que registra uno de los primeros vuelos sobre la capital de Chile, o aquellos numerosos cortos sobre las hazañas del genio mecánico brasileño Santos Dumont) son la proyección etérea del ímpetu constructivo de la ciudad y el motivo que cinematográficamente hace tangible el aire e ilimitado el potencial de captura del cine, como consecuencia de lo anterior. Cada una de estas operaciones de apropiación cinematográfica documental de la ciudad a través del montaje, o de integración promocional de la imagen fílmica a los circuitos productivos urbanos ocurre como un efectivo ensamblaje productivo-lógico de hombres y cosas; como el cumplimiento de aquella definición de Arnold Hauser respecto al cine, al final de su *Historia social de la literatura y el arte*,³

3. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debolsillo, 2008.

cuando dice que se trata de un “arte materialista” que nivela expresivamente hombres y cosas.

Como todos los paradigmas cinematográficos, narrativos, documentales y plástico-experimentales que fundan la confianza de la sociedad entre el cine y la razón productiva, el cine y el trabajo, el cine y la metrópolis, en virtud de los dinamismo activo-reactivos, de los acoplamientos causales, de las asociaciones efectivas, el de las “sinfonías de ciudad” sufre la Segunda Guerra Mundial como una profunda conmoción, un error de cálculo, un violento desgaste de materiales.

Entra en crisis la razón, como fundamento epistemológico de la modernidad, y la razón técnica, como proyecto constructivo. La ciudad como el sitio establecido para el entendimiento de los hombres –como la encrucijada de las razones, como el emplazamiento expansivo y ascensional del logos– corresponde al blanco neurálgico de la razón destructiva que se presenta en las guerras del último siglo como más eficaz, definitiva y absoluta que la razón resolutive. El cine, ante la ciudad en destrucción o desmoronada, como el término que subsiste, que persiste, que insiste en un diálogo roto, aquel originario entre él con la urbe, la registra como ocasión reciente para descubrir la definitiva labilidad de todas las materias ante el ímpetu aniquilador que el hombre le ha puesto a la razón o viceversa. Si bien internado en la cámara oscura del registro, asimilado a un cuerpo humano, hay un cerebro que se revela a través del montaje como facultad de aislar, comparar, relacionar. Conforme a estas analogías, el lente es un ojo, y como vidrio, un líquido duro que reconoce su parentesco con los flujos leves pero también con los densos. El montaje como cerebro ante la ciudad reaccionaba con la afición selectiva y constructiva de las edificaciones, de los alegres mecanismos. El cine que resiente la Segunda Guerra reacciona como un ojo que, aficionado a los líquidos, ve a la ciudad derretirse, deshacerse como la piedra en magma. Las

“sinfonías de ciudad” habían sido una especie de instalaciones, coreográficas, musicales, arquitectónicas, que verificaban y ensayaban las posibilidades instrumentales de todas las cosas. Los filmes con la cadencia pasmada de *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais reemplazan el inventario de vistas de la ciudad por la relación museográfica de las resistencias al fuego radioactivo de la piedra, el hierro, la piel humana, las cabelleras humanas, la vegetación, la vida marina.

En la fervorosa espera de algunos por la guerra, según nos cuentan filmes como *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, la ciudad repleta de masas infatuadas se presenta inusualmente líquida, pero figurando una agua pesada de gente en marcha y como un torrente silencioso en torno a ese peñón vociferante que es el Führer, el ungido como encarnación parlante y odiosa de la medianía general. Antes de su exposición residual y silenciosa, las ciudades alemanas, como Berlín en *Germania anno zero* (1948) de Rosellini, fueron también expansivas de gentes pesadas, silenciosas y ascensionales solo en la medida de la elevación retórica, pero minúscula, de aquel hombre por un monólogo absolutamente resistente a otro argumento: el Hitler de Nüremberg. La secuencia de metraje encontrado de archivos militares que Tarkovski inserta en *El espejo* (1975) –precisamente aquella que muestra la marcha de unos soldados rusos por una enorme ciénaga, arrastrando penosamente piezas de artillería– relaciona la materia líquida densa en este caso con una victoria absurda y con un paisaje propicio para figurar la anti-ciudad, una vacía vastedad de cielo y un pantano que espeso lo reproduce. Dos décadas después de la crisis de la ciudad en el cine y de la crisis del montaje por la guerra, el relevo líquido del montaje tomará otra forma elemental, la forma gaseosa del estallido. La lección paranoica de Hiroshima y Nagasaki en el cine, más que las lecciones residuales de Berlín o Leningrado, será que toda ciudad

puede tornarse nube, humo plagado de partículas inútiles e ingravidas. Así sucede en los estallidos de *El proceso* (1962) de Orson Welles, *Zabriskie point* (1970) de Antonioni y *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio.

La crisis del paradigma productivo, caleidoscópico y ascensional de la ciudad en el cine de las "sinfonías de ciudad", como consecuencia material de las edificaciones aniquiladas, también de aquellas productivas de realización cinematográfica, cosa que según sabemos por las relaciones populares sobre el neorrealismo italiano, saca el cine a la intemperie de la calle y de la calle extramuros, más abierta y desolada que la ciudad vieja, implica dramática, icónicamente la suspensión de la acción-trabajo, de la presencia de los hombres en las cadenas de montaje como en *La huelga* (1925) de Eisenstein o en *Luces de la ciudad* (1931) de Chaplin. La nueva apología cinematográfica del trabajo se cumple solo en virtud de su déficit y en términos temperamentales a través del inventario postural encorvado del que rastroeja en busca de algo que echarse a la boca, como los berlineses que carnean al caballo muerto en plena calle en *Alemania año cero*, o del que apenas se levanta del suelo esperando la improbable adjudicación de un mal trabajo, como en *Ladrón de bicicletas* (1948) de De Sica. En los albores de la segunda mitad del siglo XX, según Deleuze,⁴ los dramas corales con interacciones débiles de los personajes se imponen desde la periferia italiana hasta las periferias de los "terceros cines"; el ascenso de este modelo se debe primero a una crisis del trabajo y después a una crisis moral; pero esta crisis del trabajo no es como la del 29 una crisis de liquidez, sino una crisis de tensión líquida de la materia.

¿Cómo reacciona el cine a la crisis de la ciudad-montaje? Relevando la conciencia constructiva por la conciencia contemplativa; el interés de la acción por el de la duración.

4. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

Aquella disposición para filmar el continuo vivo de las acciones; para hacer sentir el tiempo desdramatizado de los emplazamientos; para seguir el devenir de los vagabundos, de los cesantes, de los niños hambrientos se impone estructuralmente y toma el nombre problemático –según la polémica entre Mitry y Bazin– de “plano secuencia”. La sociología del cine advierte que el neorrealismo integra en la conciencia cinematográfica de los espacios significativos el tópico del desplazamiento, un esfuerzo que precede al del trabajo que lo prolonga y lo desvaloriza. La manía circular del cine hollywoodense de la super acción, del cine policial, cine de la imagen-movimiento –según Deleuze– manía de persecuciones que considerada desde un pensamiento aéreo representa una agitación improductiva –el remedo de un circuito– cede la pantalla a los *travellings* laterales de los desocupados de De Sica, a los plano secuencia de los dudosos trabajadores de Fellini, artistas ambulantes, callejeros, a los dolly out o travelling de retroceso, movimientos falsos definitivos, de los vagos de Pasolini en *Acattonne* (1960) y *Mamma Roma* (1962). Con ellos, si no luce la ciudad horizontal, como la Roma tenebrosa de *Las noches de Cabiria* (1957), al menos se muestra. La única ciudad horizontal que ha sido expuesta cinematográficamente bajo estos predicamentos, conforme a esta sensibilidad traumada por la guerra, manteniendo mediante el montaje un enfático protagonismo de los vínculos productivos, de los enlaces mecánicos y humanos activo reactivos, es la ciudad uniforme pero también arquitectónicamente singularizada, –según Resnais– del campo de exterminio en *Noche y niebla* (1955). Los plano secuencia sobre los pastizales en línea con las alambradas, los *travellings* laterales para ver la sucesión sin número de las barracas, con su duración anonadante prefiguran el efecto negativo de la racionalización definitiva de lo humano que es la de la capitalización de su exterminio expresada en el

montaje de planos de montañas de cadáveres y montañas de cabelleras, pilas de cabezas de hombres y pilas de jabones de materia prima humana.

El montaje como estructura de articulación de sitios privilegiados por la claridad de su sentido y la intensidad de su acción, en suma, por su ejemplaridad institucional o funcional segregaba infinidad de otros espacios intermedios y de figurantes heterodoxos, precisamente aquellos lugares y sujetos de la acción ineficiente o frustrada. La ciudad horizontal o la descripción llana y extendida de la urbe no puede, y no quiere programáticamente, conforme a su vocación reactiva contra el cine de géneros, discriminar a los cesantes, a los jubilados, a las mujeres, a los niños, a los enfermos mentales; no quiere omitir los espacios baldíos, los quistes de pobreza dentro de la ciudad, los cordones de miseria periféricos, las reservas de prehistoria cultural y productiva en territorios de repúblicas modernas, tal como sucede con los poblados de *Las Hurdes* de Buñuel en su *Tierra sin pan* (1933) o con Acitrezza, el pueblito de pescadores de *La tierra tiembla* (1949), de Visconti. La ciudad cinematográfica horizontal, la que a través del plano secuencial releva la ciudad cinematográfica dinámica y mecánica del montaje, conforme a esa doctrina de la sociabilización cabal del registro cinematográfico que propugna Vertov, descubre los "intervalos" dramáticos, sociales, geográficos y culturales del viejo cine de acción.

En el devenir de la conciencia cinematográfica, como ampliación audiovisual sostenida de esferas y dinámicas existenciales, conjugadas las ya referidas, la crisis de la imagen-acción, o el relevo del sujeto productivo como preferencial por otros sujetos corrientes, con la política o poética del ascenso figurativo y dramático de los intervalos –como nuevos núcleos históricos y de cultura– al plano de la exposición fílmica, y con los nuevos planos de expresividad –vectores

inusitados de tensión dramática e icónica que produce la valorización del plano secuencia— se abre paso el paradigma o el motivo plural de las “ciudades interiores”.

A la desintegración material de la ciudad del optimismo y del progreso que produce la Segunda Guerra Mundial, y que el cine registra con la unanimidad temporal del plano sostenido, le sigue una desintegración ideológica, política y cultural de la ciudad que es uno de los efectos de las multiplicaciones políticas y tecnológicas de los centros generadores de sentido o de representaciones de mundo, efectos del mundo convertido en sociedad de las comunicaciones, como diría Vattimo.⁵ El debilitamiento de las creencias fundantes de las instituciones que sustentan la modernidad, la vigencia inerte de ellas por el efecto aglutinante del mercado y la atomización de las vistas de las ciudades como resultado de la democratización de los registros y del refinamiento en el consumo de las imágenes, produce una descomposición de la metrópolis como motivo cinematográfico objetivo y una consecuente validación del imaginario de la ciudad subjetiva, de las ciudades imaginarias o “invisibles”, como las llamó Italo Calvino⁶ en ese sueño literario en que Marco Polo describe al Gran Khan, metamorfoseadas por su anhelo; las numerosas ciudades del imperio que le pertenece, pero que no conoce. Tales nuevas ciudades cinematográficas que no tienen las aspiraciones de precisión y monumentalidad de las ciudades de las “sinfonías” aparecen cinematográfica y documentalmente determinadas por la memoria y la certeza del cambio cruento de sus fisonomías, por la confrontación entre el edificio o la casa como hito sentimental de la geografía humana, como pequeña ciudad-morada asediada por el devenir catastrófico de la política o de los procesos de la naturaleza, de los cataclismos; por la

5. Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1989.

6. Italo Calvino, *Las ciudades interiores*, Madrid, Siruela, 1999.

vocación correctiva del sistema que, conforme a las arqueologías del saber y del poder –según Foucault–⁷ bien puede asimilar las cárceles, los hospitales y los manicomios, a ciudades normalizadoras. Entre una ciudad y otra, y en beneficio de la virtualización cinematográfica de “la ciudad”, reina la indiferencia.

Conforme al diagnóstico que hace Peter Sloterdijk⁸ de las masas contemporáneas, posteriores a la Segunda Guerra y sometidas al programa del entretenimiento –figuradas como un manto de espuma que visto de cerca contiene a sujetos encerrados en burbujas; contiguos, pero sin contacto físico; uniformados todos por el consumo y envío de información a través de comunes canales informáticos e idénticas redes sociales– cada “ciudad interior”, cada ciudad documental se postula como una esfera existencial indiferente a las otras, pretendidamente autárquica y con pretensiones de inmunidad. Solo por nombrar tres documentales de “ciudades interiores” que se constituyen audiovisualmente en virtud del motivo del acecho constructivo, activista, al barrio; de la memoria y el cambio cultural, y finalmente de la escritura, de la inscripción gráfica minúscula como dispositivo configurador de territorio, señalamos respectivamente *Of the time and the city* (2008) de Terence Davies, *En construcción* (2001) de José Luis Guerín y *Chats perchés* (2004) de Chris Marker.

En el documental chileno contemporáneo, que delimitamos entre el presente y el año 2000, es posible identificar una filmografía documental numerosa que se ajusta a los tópicos argumentales, a los tratamientos narrativos y a las características estéticas básicas de las películas de “ciudades interiores”. Acaso este repertorio poblado constituya una reacción a los efectos del proceso económico de auge, crisis y repunte del

7. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

8. Peter Sloterdijk, *Esferas*, Madrid, Siruela, 2003.

negocio inmobiliario local que acontece entre el retorno a la democracia en 1990, pasando por la ralentización del mismo que implica la “crisis financiera asiática” o “crisis del fondo monetario internacional” de 1997, hasta el gran terremoto de febrero de 2010, que como evento catastrófico natural constituye un agente de súbita aniquilación urbana, pero al mismo tiempo un cruento acicate constructivo. Una muestra significativa de este corpus son los documentales *Aquí se construye* (2000) de Ignacio Agüero, *Arcana* (2006) de Cristóbal Vicente, *Noticias* (2010) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff y *Tres semanas después* (2010) de José Luis Torres Leiva. Respectivamente aportan a esta taxonomía documental a través de la figuración de los tópicos de la ciudad-casa-memoria, ciudad correctiva, ciudad como sistema de esferas contiguas pero indiferentes, y el de la ciudad residual-virtual.

En *Aquí se construye*, a partir de la casa familiar del biólogo Guillermo Mann –morada que van estrechando los altos edificios residenciales– Ignacio Agüero relaciona la lucha desigual entre la ciudad baja, horizontal, rasante de los barrios, y la vertical, idéntica y de alta rentabilización del espacio de la construcción en altura con las luchas que las especies animales de un mismo territorio geográfico deben entablar para constituir sus hábitats, especialmente cuando un factor externo les impone un desplazamiento. Mann asocia la destrucción de su barrio, el arrasamiento de su memoria personal, familiar, social ocasionados por las empresas constructoras, con los trastornos que las poblaciones de los pájaros que habitan esos mismos territorios deben sufrir por la tala de los árboles del lugar, la polución del aire por el polvo y la sonora por los taladros y la acción de las grandes maquinarias. Tal como señalamos en el capítulo 6, “El cine de Ignacio Agüero: el poder y las palabras”, de nuestro libro *Retóricas del cine chileno* (2012), al vector espacial vertical característico de la retórica documental de la ciudad –que incluye el motivo

descendente de las casas que son derribadas–, el documentalista contrapone, primero, el desplazamiento horizontal de la cámara –mediante *travellings* laterales de ida y vuelta que expone como una secuencia a través de una reja de hierro y mediante elipsis figuradas por fundidos encadenados (*fade*)– el proceso de demolición y desaparición del edificio y, después, opone a las tensiones verticales el largo camino –filmado en planos secuencias– que hacen, en bicicleta, los obreros que desarman las mansiones y levantan los edificios para una misma burguesía, desde las periferias improvisadas de la ciudad

En esta modulación retórica precisa de la “ciudad interior” –la de la casa y el barrio arrasados– la compaginación dinámica por fundido está lejos de corresponder al montaje mecánico por corte directo de las sinfonías de ciudad. El efecto de *fade*, de desdibujamiento transitivo de los límites entre una imagen y otra, representa una relación mental que apareja la vaguedad del tiempo existencial, y que por la virtud o el defecto disolvente de cada plano no permite el acoplamiento instrumental de las imágenes-partes, de los edificios-engranajes.

La condición de ciudad interior que presenta el documental *Arcana* de Cristóbal Vicente se debe a la equivalencia posible entre la ciudad y la cárcel; las dos representan espacios relativos, concéntricos; determinados por el sentido de lo policial, por los tratamientos sociales correctivos, por la férrea medida de los espacios, por la convivencia hostil y la permanente disputa.

En *Arcana*, el documentalista se encierra en la antigua cárcel del puerto de Valparaíso durante los últimos meses de su funcionamiento hasta la evacuación del edificio y el traslado de los internos a un nuevo complejo en el año 1999. El documental se ajusta a la modalidad de observación; se caracteriza por un diseño sonoro que va desde el ruido total –la recepción indiscriminada de todas las voces, las órdenes, las

señales amenazantes que recibe un novato confinado en este mundo— hasta una progresiva ecualización de las pistas que puede discernir los sonidos relevantes, los necesarios, como un proceso de conciencia y sentido acústico agudizados. Este lección por confinamiento y hacinamiento de la conciencia sonora figura fotográficamente en blanco y negro, acaso como una caracterización física de las dualidades que definen la cárcel, dentro/fuera, presos/gendarmes, culpables/inocentes, fuertes/débiles, pero también como las bases de la monocromía propia de un mundo marcado imaginariamente por el aburrimiento, la lentitud y la monotonía. La condición o cualidad de “interioridad” de esta formulación documental de una cierta ciudad resulta de la prioridad expresiva en la atención fenoménica de una conciencia que se adapta por fuerza a los modos de habitar la clausura. En la obertura silenciosa del filme, en una serie de planos fijos de los cerros de Valparaíso, la cárcel se confunde con las casas y el cementerio contiguo por la uniformidad del gris. En el final, una vez que el edificio ha sido abandonado, la película pasa al color, y la cámara -montada sobre un helicóptero— se eleva desde un patio de tierra marrón hasta lo alto del cielo, buscando la libertad. Lo paradójico, inútil y falso de esta fuga, es que en el ascenso, que dura varios minutos, la cámara se obstina con el patio de la cárcel, nunca deja de mantener la obsesiva posición cenital descendente, al punto que jamás deja de ser el centro de la imagen, aunque convertida en algo como el dibujo de un pentágono en la vista aérea del rompecabezas de la ciudad de Valparaíso, como afirmando que mental, imaginariamente, nunca se puede salir verdaderamente del presidio. Conforme a esta propuesta estética, *Arcana* descubre la interioridad de la ciudad que es un confinamiento, un enclaustramiento psicológico.

La ciudad comparece en *Noticias* de Bettina Perut e Iván Osnovikoff en forma del tónico de la arbitrariedad de la in-

formación. La ciudad se presenta como un sistema de esferas existenciales contiguas, pero separadas; unificadas solo por la circulación de datos e imágenes arbitrarios cuya necesidad y carácter digerible informativo dependen de un cálculo y del hábito consecuente de la distancia y las duraciones precisas. En las noticias habituales, los muertos de cualquier lugar y por cualquier causa son tolerables porque aparecen brevemente y en la lejanía, comentados por alguien cuyas palabras suntuarias idealizan la figuración simpática del cuerpo. Esos muertos pueden ir precedidos por imágenes de vida animal moduladas como cándidas estampas de inocencia y seguidas por escenarios de masas agitadas por cualquier motivo gracias al comentario que las teje retóricamente con el prestigio controlador de la cobertura que afirma justamente la distancia de sentido y de arraigo dramático que hay entre uno y otro motivo. Contra la brevedad inquietante de la secuencia breve, de la sucesión haci-nada de acontecimientos, el intervalo lógico que hay entre cada tema –como el espacio blanco que significa saltar de una geografía a otra en la serie de vistas que ellas constituyen– refuerza la expectativa de gravedad liviana y precible del saber que los productores ponen en ellas, o nos suministra de modo casi inconsciente la certeza de mundos inaccesibles y herméticos frente a los que podemos declararnos irresponsables, aunque enterados. La fórmula de Perut y Osnovikoff para literalizar de manera exasperante la gratuitad de esa doctrina es presentarnos, sin intencionalidad enunciativa explícita, materiales de noticias argumentales e icónicos, en suma, existenciales; esto es, muertos, animales, catástrofes, agitaciones de masas; pero con un tratamiento de cercanía intolerable y de duración insoportable. La atención dilatada y próxima sobre los objetos –sonora y fotográficamente prolijos, cristalinos– a la vez que los aísla como entidades de mundos autónomos y de esferas particulares,

los expone provocándonos sensorialmente hasta el sentido de lo corporal, lo vital. Los documentalistas saltan desde los desiertos a las ciudades y de ahí a la patagonia catastrófica de Chile; pero ese itinerario no refuta el sentido de interioridad de su conciencia de ciudades-esferas existenciales; más bien lo contrario, puesto que desde esas periferias de aparente naturalidad de lo orgánico, proyectan la revelación del carácter también irreductible de vida elemental, de necesidad e indiferencia animal que fundamenta la congestión humana de la urbe. La relatividad entre la esfera animal y la esfera humana, como dos colonias semejantes en su rareza, obscenidad y violencia, se afirma ya en la obertura del documental que se estructura como un acercamiento a saltos, desde una secuencia de descripción de la cotidianidad de los papiones sagrados en el zoológico de Santiago con la ciudad de fondo, cerrándose luego en la vista del centenar de celdillas que componen los departamentos en una torre residencial, pasando al plano más corto de dos departamentos contiguos donde en una ventana aparece un hombre y la otra permanece vacía, concluyendo con la aparición del cuerpo desnudo de una suicida que, en plano rasante, –semejante, pero inverso al de *El Cristo yacente* del pintor Mantegna– llena todo el campo de la imagen.

Desde los monos hasta la muerta, cada plano describe una esfera existencial que, como las noticias o contra ellas, el documental recorre para exasperar su autonomía y dependencia acostumbradas, y para ensayar una especie de “traslado existencial” o “metoikesis”, –según el concepto del Sócrates ajusticiado que presenta Platón⁹ en el diálogo final del *Fedón*, donde el filósofo considera como un atributo de lo humano la capacidad de disponerse para el tránsito hacia lo más allá–. *Noticias* configura documentalmente nuevos circuitos

9. Platón, *Fedón (Diálogos)*, Santiago, Ercilla, 1985.

de acceso y recorrido de la ciudad y de sus presencias, como circuitos éticos posibles, ontológicamente reveladores, pero sensorial y psicológicamente ingratos.

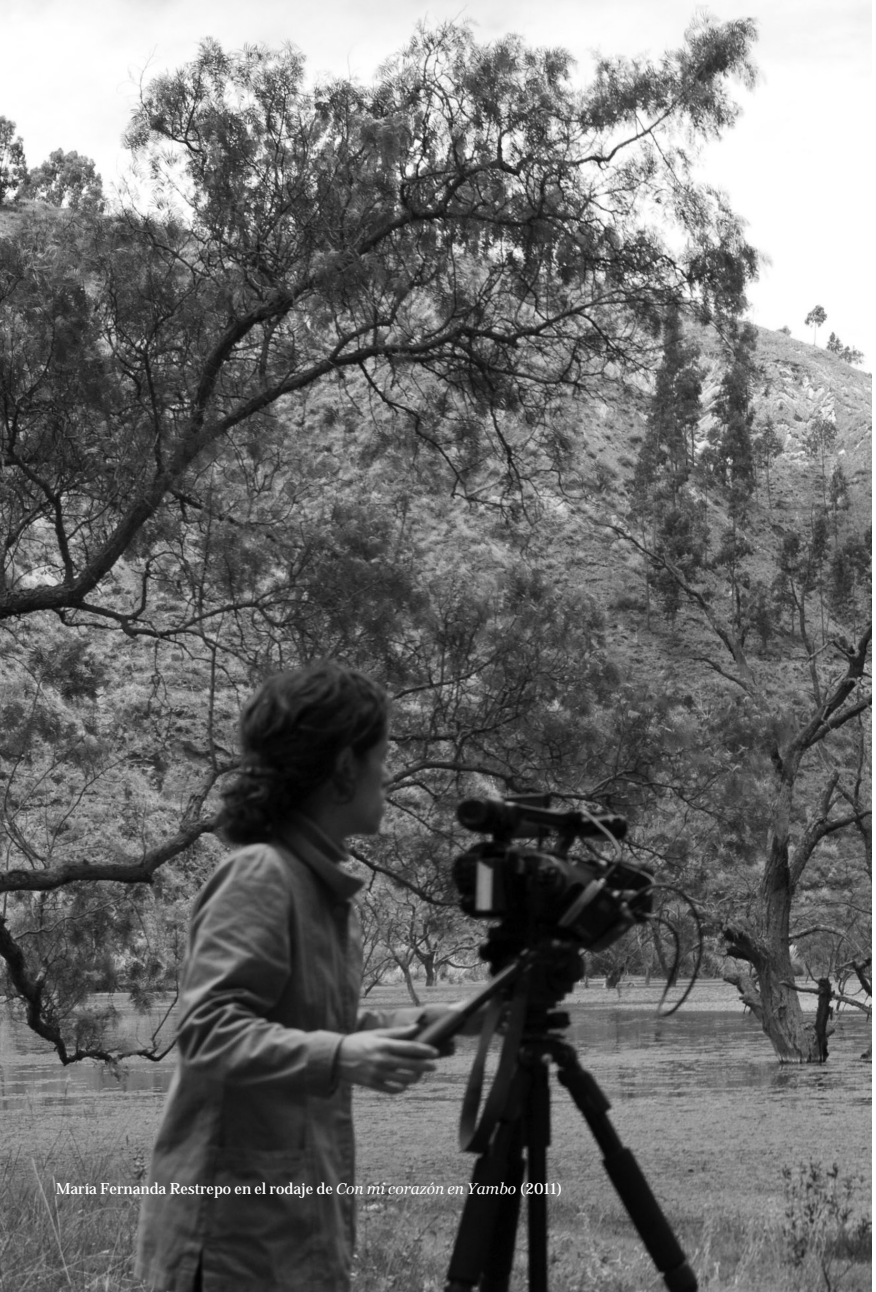
Concluimos este esbozo hermenéutico de “ciudades interiores” en la relación contemporánea entre cine y ciudad con el documental chileno *Tres semanas después* de José Luis Torres Leiva. La obra está conformada por un número limitado de planos, en su mayoría estáticos, que presentan los estragos materiales del terremoto y tsunami que azotaron la zona centro sur de la costa de Chile el 11 de febrero de 2010. No hay una tesis argumental clara, tampoco una fórmula de progresión narrativa; no hay narrador ni actores definidos, solo las personas que van a sus trabajos, que pasean o que faenan en las obras de despeje de las calles repletas de escombros, entre casas sin muros exteriores, con su intimidad expuesta, a través de calles y autopistas retorcidas. Ya en 2004 en el documental *Ningún lugar en ninguna parte*, Torres Leiva había ensayado una especie de deconstrucción observacional de un documental sobre el puerto de Valparaíso. Había procedido identificando los materiales de montaje de una “sinfonía de ciudad” porteña y los había expuesto desarticulados, como siguiendo expositivamente las series de los grupos de materiales: muros de ladrillos, muros enchapados con latón, muros de piedra, vistas de trayectos de trenes, desde dentro y fuera, rostros de pobladores, jóvenes, viejos, tersos, arrugados, normales, anómalos. Y esa relación de materiales constructivos se enfatizaba mostrando a una pareja de un violinista y un cellista que componían y ejecutaban en cámara el *leitmotiv* musical de la película. Esta, para reforzar su relación con las sinfonías de ciudad, o para remitir a ese género a través del tópico de la conciencia o vivencia de lo urbano como experiencia de lo simultáneo, presenta una especie de imagen caleidoscópica compuesta con fotos en blanco y negro de calles y gente de Valparaíso, que, desparramadas en el suelo, unas sobre

otras, replicaban estáticas esa composición de imágenes de cosas distantes, pero convergentes; superpuestas en un solo plano, pero fraccionadas. En *Tres semanas después*, con las vistas de la destrucción registradas en los parajes del epicentro exactamente tres semanas después del cataclismo, Torres Leiva no ensaya la producción deconstructiva de una "sinfonía de ciudad", sino que registra su acontecimiento telúrico, su realización perfecta por las fuerzas naturales del terremoto y del tsunami. Los largos planos secuencia laterales sobre montañas de escombros de residuos de distintos materiales y de distintos, pero indiscernibles orígenes formales corresponden incuestionablemente a la figuración de cierto estado material de una ciudad, estado último, residual, o estado potencial de génesis. Los residuos de *Tres semanas después* no solo remiten al paradigma de la ciudad arrasada del cine de posguerra que verificaba la labilidad material última de toda obra humana, sino que además expone la posibilidad excepcional del conocimiento caótico de las entrañas materiales de una ciudad, de sus interiores inorgánicos-orgánicos.

Si los documentales de "sinfonías de ciudad" postulaban una relación de dominio entre el cine y la ciudad que podía ser causa o efecto de una relación de dominio productivo de las masas y sus conciencias, los documentales de "ciudades interiores" representan la recuperación subjetiva de la ciudad como espacio de posibilidades existenciales desjerarquizadas, y del cine como ocasión de conocimiento y fruición estética indiscriminados.

Bibliografía

- Calvino, Ítalo, *Las ciudades interiores*, Madrid, Siruela, 1999.
- Corro, Pablo, *Retóricas del cine chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 2012.
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Kay, Ronald, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, Santiago, Metales Pesados, 2005.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debolsillo, 2008.
- Platón, *Fedón (Diálogos)*, Santiago, Ercilla, 1985.
- Sloterdijk, Peter, *Esferas*, Madrid, Siruela, 2003.
- Vatimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1989.



María Fernanda Restrepo en el rodaje de *Con mi corazón en Yambo* (2011)

De la *hybris* del punto cero a las narrativas (auto)documentales.

Breves apuntes para pensar el cine documental hecho en Ecuador

Alex Schlenker

Secuencia de apertura: Quito, mayo 16 del año 2035.

Calle solitaria. Ext. Noche

Avanzo sin mayor rumbo por la acera de la calle. En un momento dado un patrullero me detiene. Un policía armado con una linterna me pide que me detenga.

Policía

Tenga la bondad: su identificación.

Yo sonrío con sutileza. Me resulta gracioso que el gendarme quiera saber quién soy, cuándo eso no lo sé ni yo mismo. Aún así, saco de mi bolsillo mi memoria digito-visual y le enseño al policía mi auto documental de 3 min. y 15 seg. La ley del año pasado lo obliga a aceptar estas formas de autorepresentación en sustitución de la obsoleta cédula de ciudadanía. La Ley también lo obliga a ver, de principio a fin, mi autorretrato documental. Sigue pendiente de aprobación en la Asamblea una ampliación de la mencionada ley que exige que el mismo policía me muestre su propio autodocumental. Seguro que lo miraría con mucha curiosidad. Habrá que esperar a que vuelvan a debatir ese artículo...

Corte.

El presente artículo intenta una aproximación crítica al “momento actual” por el que atraviesa el cine ecuatoriano; de manera especial, me centraré en el cine documental realizado en años recientes en nuestro país. El análisis indaga además en los lugares de la mirada que distintos documentales construyen en su enunciación, específicamente en el uso de determinados recursos narrativos. Punto de partida para esta revisión es una suerte de auto-enunciación en la que me asumo como experimentador¹ cinematográfico que, al tiempo que se inserta en la academia como docente e investigador, participa activamente de lo que comúnmente se llamaría el “cine nacional”. Así, el presente análisis no habla desde un “lugar puro”, sino que, al contrario, se ve “contaminado” por la propia experiencia frente a los fondos concursables del Consejo Nacional de Cine, los incipientes circuitos de distribución y la necesidad de una crítica especializada. Si se quiere, este es el intento por bocetear una (auto)crítica desde el interior del ejercicio visual sin pretender que mis apuntes representen la mirada de otros colegas.

Breve cartografía de “el gran momento, el mejor momento del cine nacional”

La fórmula ya gastada por el espacio mediático según la cual estaríamos pasando por un “buen momento”, o incluso por el “mejor momento”, en el llamado “cine nacional” me produce dos

1. Empleo la noción de *experimentador* en lugar de realizador o creador para expresar un concepto que no persigue formas cerradas (productos u obras), sino procesos que se contaminan por desbordes disciplinares, de género (ficción/documental) y de textualidad/visibilidad (artes visuales/cine/video/escritura/etc.); al mismo tiempo, estos procesos no contemplan una separación entre las instancias prácticas y teóricas, sino estrategias que posibiliten experimentaciones (experiencias) práctico-teóricas.

problemas fundamentales.² Por un lado, no creo que exista algo así como un cine nacional, sino un conjunto de creadores que situados en el mismo territorio abordan distintos temas desde una infinidad de enfoques y posturas. La ruptura ante esta categoría de lo nacional con pretensión universal emerge de una marcada tendencia a mirar de manera crítica al proyecto de Estado-nación³ antes que a legitimar un determinado imaginario. Por otro lado creo que este enunciado requiere de una urgente revisión en relación con la escala con la que mira el desarrollo del cine hecho en Ecuador: la cuestionada bonanza estaría anclada someramente a las cifras absolutas que describen haber pasado de tener un estreno en salas cada 3 o 4 años a tener varios estrenos el mismo año. Esta lectura omite una multiplicidad de aspectos que desmienten tal desarrollo: porcentaje de estrenos en comparación con porcentaje de proyectos estancados, suspendidos o incluso archivados;⁴ participación real en el mercado audiovisual del país; profesionalización del sector

2. Dos breves ejemplos provienen de un diario local: a) “el cine nacional empieza a caminar por las esquinas de Cannes, compartiendo vereda con una amplísima oferta mundial, buscando que las luminarias se posen sobre él y que el sueño se concrete”, ver Juan Esteban Guarderas, “En una esquina de Cannes hay algo de cine ecuatoriano”, disponible en <http://www.elcomercio.com/entretenimiento/Cannes-Ecuador-cine-festival-peliculas_0_923307738.html>; b) En palabras de la encargada de la Oficina Comercial ProEcuador en Francia: “El cine ecuatoriano es un producto de exportación, una industria que atrae inversión y que debe ser promocionada internacionalmente; el festival de Cannes es una excelente plataforma”, ver Juan Esteban Guarderas, “Un estand ecuatoriano se abre en Festival de Cannes”, disponible en <http://www.elcomercio.com/entretenimiento/Cannes-festival-cine-Ecuador-turismo-ministerio_0_920907940.html>.
3. Hay muchos realizadores documentalistas que desarrollan una mirada crítica sobre el poder del Estado-nación: César “el Pocho” Álvarez (filmes marcados como “políticos” como *Minería a cielo abierto: derechos minados*), Manolo Sarmiento (migración o memoria en filmes como *Problemas Personales* o *La muerte de Jaime Roldós* respectivamente) o documentales que indagan en minorías étnicas (afro-indígenas) como *Los descendientes del jaguar*, de Eriberto Gualinga; *Por qué murió Bosco Wisum*, de Julián Larrea Arias o *Alpachaka* de José Luis Narváez. Sin olvidar la denuncia de la complicidad del Estado en la desaparición forzada y la violación de derechos humanos en los documentales *Con mi corazón en Yambo* de María Fernanda Restrepo, y *Paúl Guañuna* de David Lasso.
4. Prácticamente la totalidad del cine desarrollado (esta es la etapa inicial del proyecto), realizado, posproducido o exhibido en Ecuador ha recibido algún tipo de ayuda económica de los fondos concursables del CNCINE. Uno de los problemas centrales de estos fondos es que se asignan ayudas a una etapa específica (guion, desarrollo, producción, posproducción, exhibición) sin que exista garantía de obtener al siguiente año fondos para la siguiente etapa. Ello ha derivado en una cantidad significativa de proyectos estancados. Las convocatorias públicas de la Unión Europea, por ejemplo, tienden a asignar fondos para el proceso completo.

audiovisual; políticas educativas vinculadas al audiovisual, entre otros tantos aspectos.⁵ Este tipo de aproximaciones tiende a olvidar que la obra audiovisual, en tanto producto pensado para un determinado mercado audiovisual, está atravesada –en el sentido en que Marx pensó la mercancía– por las instancias de producción-distribución-circulación, analizadas aquí de manera inversa, empezando por el final.

El consumo del cine hecho en Ecuador: ¿Qué tipo de procesos cognitivos-identitarios se detonan en los espectadores a partir de la circulación de las piezas documentales? ¿Qué acompaña esas lecturas posibles y los imaginarios que las mismas generan? En el país hay pocos estudios que se enfoquen en la recepción de las obras cinematográficas. Un rápido mapeo de las tesis enfocadas en el cine, presentadas en escuelas de comunicación, de artes o de cine –tanto a nivel de pre y posgrado– permite detectar que hay una tendencia casi absoluta a mirar primordialmente la instancia de producción (aquello que el autor habría dicho en su filme) y no a analizar de manera crítica cómo lo dicho circula y es leído finalmente por el espectador. Para acompañar estos procesos de recepción hacen falta dos aspectos: por un lado, una crítica especializada y, por el otro, una política educativa que incluya la lecto-escritura audiovisual que se inicie en el proceso de escolaridad y se desarrolle a lo largo de la vida. ¿Es posible soñar con una ciudadanía audiovisual?

En relación con la crítica –instancia absolutamente necesaria para apuntalar el desarrollo del cine–, hay todavía una ausencia marcada de una “crítica significativa y potencial” –como la llama Ausubel– que trascienda la noticia mediática, limitada a dar a conocer la existencia de tal o cual filme. En el espacio mediático común, este ejercicio suele estar reduci-

5. Hice en 2011 una primera aproximación a la realidad del cine de ficción hecho en Ecuador; ver Alex Schlenker, “Siete preguntas para (re)pensar el cine ficción hecho en Ecuador”, en *Anaconda. Cultura y Arte*, No. 35, diciembre 2011, p. 51-55.

do a reseñas o entrevistas que rozan superficialmente unos pocos aspectos expresivos de los filmes; en otros canales de circulación como publicaciones especializadas, revistas culturales, blogs, programas de TV, entre otros, es más frecuente encontrar una crítica de mayor extensión, aunque en muchos casos de marcado corte intelectual que, basada de manera general en la “degustación” y anclada en su propio acumulado teórico, desarrolla una serie de estrategias que parecerían estar destinadas a poner en evidencia el capital simbólico del crítico como conocedor del campo, antes que a apuntalar el sentido más profundo de la crítica que, en palabras de Brea, “se debe ceñir a diseminar los sentidos de la obra y la visualidad que de la misma se desprende”.⁶ No creo que sea función del crítico aprobar o desaprobar una obra, colocándose así al final de la “cadena alimenticia” que, de manera análoga al depredador, le garantiza la deglutación desde la zona del *no-riesgo*⁷ –el despliegue del *yo* al que se entrega un artista/creador es entendido en los ojos de distintos teóricos como un *lugar de riesgo* en el que entra en juego la vulnerabilidad que se desprende de tal exposición–. Muchos críticos, aunque casi ausentes del debate en torno a la cinematografía ecuatoriana, a partir de sus reseñas devienen en casi intocables. La ausencia de un debate que incluya, además de lo dicho por el autor fílmico, aquello que el crítico despliega lleva a este último a ser quien tiene la última palabra a la hora de clasificar los filmes en dicotomías cuestionables que, con frecuencia, se reducen a binarismo como “buena o mala”, “lograda o no lograda”, “sorprendente

6. José Luis Brea, *La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico, conjunto de 32 notas posteadas*, conferencia en los Encuentros sobre crítica de arte 2005, organizados por la Associació Catalana de Crítics d'Art, Macba, Barcelona, noviembre de 2005.

7. No busco oponerme al ámbito teórico como una posible aproximación a lo fílmico; tampoco pretendo generalizar en estos apuntes el ejercicio de todos los críticos en el Ecuador bajo un mismo criterio. Señalo, en una primera instancia, una sensación general que requiere de una revisión más detallada; de alguna manera el ejercicio crítico se viene entendiendo como instancia final, excluida de ser criticada a su vez.

o predecible". Se hace necesaria entonces una crítica cuyo reto más complejo es traducir la casi sagrada erudición en estrategias que logren acompañar al espectador en las múltiples lecturas que de la obra se puedan desprender.

Por otro lado, se hace impostergable la implementación de asignaturas de lecto-escritura audiovisual en el proceso de escolaridad de todos los niveles. Si el lenguaje y la literatura son asignaturas centrales en toda la educación primaria y secundaria, la lectura y la escritura de lo audiovisual deberían ocupar un lugar similar, especialmente si tomamos en cuenta el lugar que la visualidad ocupa en la contemporaneidad. La inserción en este ámbito de la esfera global visual no debe limitarse a la de un mero espectador-consumidor de filmes de distinta índole, sino a la de un sujeto crítico que, sin la pretensión de ser ascendido a artista él mismo, responda a lo visto con su propia escritura audiovisual.

Desde el nivel inicial hasta el bachillerato, es necesario aprender a leer, traducir, criticar y responder a las imágenes para pensar en un "estar-visual en el mundo", una forma de existencia que se ve atravesada por un diluvio de imágenes de todo tipo. Paulo Freire sugería una dialéctica que, más allá de operar como un juego de palabras, resonaba como un profundo ejercicio de enunciación política condensado en el desafío por pasar de la relación asimétrica entre educador y educando al encuentro horizontal de un educador que también aprende con un educando que también enseña".⁸ Así, el espectador-consumidor debe volverse un espectador-realizador que se inserte en la esfera visual con su propio relato, con una respuesta sensible y crítica a aquello que ha visto. Ello opera siguiendo una analogía sugerida por Octavio Paz según la cual, la mejor manera de entender un poema es es-

8. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 4a. ed., 1992.

cribiendo otro poema;⁹ así también, para comprender un filme y tomar postura ante el mismo, habría que hacer otro filme; o, siguiendo a Alejandra Pizarnik para quien “el centro de un poema es otro poema”,¹⁰ para comprender una película hay que ir al centro de la misma, en donde anida otra película. Esto abre posibilidades para detonar flujos de empoderamiento visual que permiten pensar en la inclusión de las voces de quienes consumen el audiovisual.

Los documentales hechos en Ecuador han tenido poca audiencia, escasa crítica y ninguna instancia de respuesta por parte del espectador. ¿Qué espacio tenemos como sujetos contemplantes en esta democracia de derechos humanos? ¿Cómo participamos? ¿Tan solo mirando? ¿Cómo insertamos al ciudadano en este flujo de miradas?

¿No es la autoenunciación del sujeto contemplante –como autorelato de lo real– una opción para mantenerse a flote en el mar de visualidades? Así, el realizador no debe mirar en nombre de ese sujeto ciudadano, sino con él mismo. Una opción para responder a la iconosfera es la toma de postura en medio de la avalancha de imágenes. Un ejercicio que pasa por decir aquí estoy, al tiempo que soy mirado yo también miro. Hay que responder desde la autoenunciación a la nueva *ciudad letrada*, en la que unos filman y otros son filmados. El espectador no tiene la posibilidad de circular, entonces su voz debe ser amplificadas desde la participación activa. Así el vidente se vuelve también filmante.

¿Cómo y dónde circulan los documentales? ¿Hay más salas (proporcionalmente) para producción nacional, específicamente para el documental hecho en Ecuador? ¿Qué rol juegan los DVD o el internet? ¿Cuáles son nuestras audiencias? ¿Ha crecido tal

9. Para Octavio Paz no existe diferencia entre leer, escribir y vivir; un texto es ante todo un tejido que no solo se compone de palabras, sino que combina experiencias y visiones. Ver Octavio Paz, *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1990, 2a. ed., p. 214.

10. Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 387.

audiencia o nos dividimos al espectador de manera mensual-bimensual-trimestral? Una rápida mirada permite detectar que, aunque se producen-estrenan más documentales hechos en Ecuador, la visibilidad-exhibición de los mismos en salas de cine casi no ha crecido. Sin duda alguna que el crecimiento del cine documental en el país le debe mucho al Festival EDOC¹¹ que en doce ediciones ha permitido que los potenciales realizadores conozcan, aprecien y referencien documentales de autor de otras realidades políticas, sociales, históricas, culturales.

Este encuentro internacional ha invitado al país a importantes directores con sus distintas producciones documentales, lo que ha detonado una revaloración del documental como género político y expresivo cuyo resultado más inmediato es un aumento en la producción de filmes documentales de todo tipo de temática y forma estética. La mayoría de estas producciones circulan por festivales nacionales e internacionales y en el canal público de televisión; muy pocos logran ser estrenados en salas de cine del circuito comercial. La novedad la ponen los distribuidores locales de DVD quienes tienen en sus catálogos la casi totalidad de los filmes de ficción y documentales realizados en los últimos cinco años, disponibles en la mayoría de tiendas informales de películas piratas. Aunque en 2012 se vendieron 14 millones de boletos, solo el 20% de la población tiene acceso a las salas de cine.¹² Hacen falta estrategias innovadoras para que los documentales hechos en Ecuador ganen una mayor audiencia. Una opción casi inexistente es la programación de filmes documentales en cadenas de televisión privada e incluso en las frecuencias de operadores de cable pagado.¹³

11. <www.festivaledoc.org>.

12. La ausencia del otro 80% se debería a varios factores que deben ser investigados con mayor detenimiento tales como: acceso económico, exclusión de ciertos circuitos de consumo (centros comerciales en espacios urbanos), etcétera.

13. A la pregunta de la circulación se le suman otras relacionadas con la ausente profesionalización del sector audiovisual: ¿existe un retorno de lo invertido?; ello nos lleva a una pregunta aún más compleja: ¿cuántos realizadores logran vivir del cine (documental)?; ¿contamos los realizadores con seguro social, cesantía, beneficios de ley, jubilación, etcétera.

Es recurrente la idea según la cual se afirma que producimos más, cuando en realidad se estrena menos¹⁴ y se ve aun menos. Ello resulta paradójico cuando la presencia de salas de tipo multiplex se han multiplicado a lo largo del territorio nacional. Hoy en día, las principales cadenas de distribución tienen salas en Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato, Riobamba, Manta, Portoviejo, etc. Creo que las curvas de crecimiento del cine nacional en comparación con el cine hegemónico comercial hollywoodense tienen factores de crecimiento distintos; en el primer caso se trata de una recta lineal con factor moderado; en el segundo, una curva exponencial.

El país cuenta con más pantallas, pero son pocas las disponibles para la producción nacional, en especial la de tipo documental. Muchas cadenas no se atreven a programar dos estrenos ecuatorianos al mismo tiempo; el pedido es que tales estrenos estén siempre desfasados. La respuesta a esta suerte de marginación en la exhibición es el aumento de la audiencia de estos filmes, un *sine qua non* que, a mi modo de ver, no pasa por una cuota de pantalla, sino por las ya mencionadas estrategias educativas que logren incorporar la apreciación de lo fílmico al currículo y, con ello, al imaginario cultural.

¿Por qué el relato de los otros es el más común? El giro hacia la alteridad

¿Qué contamos y cómo lo contamos? ¿Hemos innovado las opciones creativas y de enfoque del relato de lo real o estamos cayendo en formas canónicas del documental que se parecen cada vez más entre sí? ¿Se trata de temas recurrentes (migración, identidad, feriado bancario, depredación de la naturaleza, etc.) contados de forma distinta o se trata de una misma retórica re-

14. Ver al respecto un artículo de Federico Koelle, "Sísifo o el mito del CNCine-Cifras", disponible en <<http://armas-de-quiron.blogspot.com/2013/05/el-mito-del-cncine-cifras.html>>.

iterada desde distintos filmes? Finalmente, ¿qué tipo de mirada articulan los relatos documentales del cine hecho en Ecuador?

Punto de partida para estas reflexiones es el giro desde la pregunta por la ontología de lo documental hacia el ethos del relato documental. Me interesa dejar a un lado la pregunta “¿qué es o no un documental?” para preguntarme “¿qué hacer con lo documental?” Es así que me gustaría tensionar las dinámicas que configuran –a partir de la función de ilustración (*Aufklärung* según Kant) que sugiere salir de la inocencia– la *hybris del punto cero* desde la que opera buena parte del relato documental local. Me llama la atención que, con contadas excepciones y de manera paradójica, en los documentales hechos en el país se diluye el lugar de enunciación, elemento central del llamado cine de autor provisto por lo general de una fuerte carga subjetiva. Se tiende a creer que el documental debe ser objetivo, olvidando que se trata de una creación desde lo subjetivo. La experiencia fílmica parte del terreno –ensuciarse para encontrar a la gente y sus distintas historias–; tal camino nos lleva a pasar de lo real (materialidad primera, no-existente) a la realidad como relato. El realizador lo reconstruye como objeto de conocimiento. Se trata entonces de una subjetividad registrada, aquello que le pasó al creador-autor.

Aún así, me parece que hay una tendencia a restituir en la creación del documental una figura que, de manera provisoria y siguiendo al filósofo Santiago Castro-Gómez, llamaré la *Hybris del punto cero*, entendido como

un punto cero de observación, capaz de garantizar su punto de vista. Se trata de una plataforma inobservada de observación a partir de la cual un observador imparcial se encuentra en la capacidad de establecer las leyes que gobiernan tanto al cosmos [de la mirada] como a la polis [mirada].¹⁵

15. Santiago Castro Gómez, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2005., p. 27.

Así, este lugar desprendido del riesgo de la propia exposición (¿quién habla en el documental, desde dónde, por qué?) garantiza un *mirar sin ser mirado*. Para Castro-Gómez ello implica que al negar

sus propias condiciones materiales de posibilidad, la “hybris del punto cero” legitima una separación ideológica entre el universo económico (del cual puede “abstraerse” tranquilamente el observador, por tenerlo ya garantizado) y el universo de la producción simbólica que es el mundo “verdadero”, el que debe ser conquistado por medio del genio y la inteligencia.¹⁶

Siguiendo las preguntas por la representación y el poder implícito en las políticas de tal representación, me permito trazar de manera provisional una línea que separaría provisionalmente a los documentales hechos en el país en dos grandes grupos. En el primero estarían aquellos filmes en los que no queda claro el lugar de la motivación-enunciación del realizador;¹⁷ en el segundo, aquellos en los que el realizador se “juega la vida” dejando en claro que, de manera inevitable, es parte inseparable del relato. Mi inclinación personal en la actualidad es por los filmes del segundo grupo. Aunque en la *línea dispersa* del cine hecho en Ecuador (sus puntos expresivos se tornan de difícil agrupación para lograr un sentido de validez más amplia) no exista una tendencia marcada en cuanto tema-estética se refiere, yo agruparía en una misma ecuación los documentales *De cuando la muerte nos visitó*, *Abuelos* y *Con mi corazón en Yambo* de las realizadoras Yanara Guayasamín, Carla Valencia y María Fernanda Restrepo, respectivamente. El recurso expresivo que me permite sugerir tal trazado divisorio y la posterior agrupación es el uso diferenciado de la llamada *voz en off*, entendida de manera

16. *Ibid.*

17. Pienso en documentales como *Taromenani*, *Yo soy huao* o el reciente filme *La muerte de Jalm Roldós*.

general como el relato sonoro de un *alguien* ausente del encuadre. Tengo la sensación que aquellos narradores que nos “cuentan” la historia documental –por lo general sobre un *otro* atrapado en la adversidad de lo marginal (el afro, el indígena, la mujer, los grupos GLBTI, los migrantes)– sin dejar en claro quién y por qué habla, desarrollan un discurso que se sitúa en la *hybris* del punto cero, a salvo de toda exposición. Siguiendo a Bourdieu, Castro-Gómez recuerda que para los griegos

la *hybris* es el peor de los pecados, pues supone la ilusión de poder rebasar los límites propios de la condición mortal y llegar a ser como los dioses. La *hybris* supone entonces el desconocimiento de la espacialidad y es por ello un sinónimo de arrogancia y desmesura. Se pretender carecer de un lugar de enunciación y traducción, así se garantiza un divorcio entre el intelecto, considerado superior, y el cuerpo, considerado inferior [...] al mismo tiempo afirma, además, el mundo como espectáculo, como escenario de contemplación desde las alturas.¹⁸

Así, aunque enmarcado en retóricas de autor, el relato documental sobre ese *otro* que recibe la misericordia del realizador se torna en un relato universal con cierta pretensión de validez universal: “así son y esto les pasa a [casi] todos”. El peligro que encierra esta representación ya fue advertido en la noción de estereotipo a la que se refería Stuart Hall: “Los estereotipos retienen unas cuantas características ‘sencillas, vívidas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas’ acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad”.¹⁹ Estereotipar, en la mayoría de casos, no es un objetivo deseado por

18. Santiago Castro Gómez, *La hybris del punto cero*, p. 28.

19. Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito, UASB-E / IEP / Instituto Pensar -Universidad Javeriana / 2012, p. 430.

los realizadores documentales –la gran mayoría de los mismos responde a un enorme compromiso político–, sino un efecto casi inevitable que obedece a una forma asimétrica de repartir, a ambos lados de la cámara, el control sobre la representación.

Irrumpe así una *asimetría* en la representación en la que un autor representa al *otro* de su historia. Tal asimetría radica en que solo uno, el retratado, es objeto de exposición. Quien mira-retrata está en el *off* (fuera de cuadro) de la exposición; la *hybris* del punto cero, esa condición de mirar sin ser mirado. Un ejercicio de representación sobre la otredad, jamás sobre la mismidad. Así, el documentalista por lo general no está expuesto. La *exposición* es un espacio-temporalidad de riesgo en la que se pone en juego el reconocimiento y la aceptación por parte del otro (mostrarse, desnudarse, develarse, presentarse). Esto opera siguiendo la sociogénesis que sugiere Fanon. No hay identidades preconcebidas, sino encuentros que permiten construir de manera dialéctica al otro y al mismo. Así, otredad y mismidad se interrelacionan de manera significativa. Entonces, ¿de qué manera el creador es parte de ese riesgo?

Así por ejemplo, la voz en *off* puede llegar a operar como dispositivo de enunciación de una espacio-temporalidad que, si no acusa su participación en la historia misma, se diluye hacia la *hybris* del punto cero. En los documentales *De cuando la muerte nos visitó*, *Abuelos* y *Con mi corazón en Yambo* las realizadoras dejan en claro que quien habla es la hija, la nieta, la hermana menor, respectivamente. Son mujeres afectadas notoriamente por los cauces de la muerte en sus distintas facetas.²⁰ Ello no ocurre en otros documentales en los

20. Yanara Guayasamin aborda la muerte de su padre recientemente fallecido y el impacto que el suceso inesperado tuvo sobre ella, casi en la misma época en la que la realizadora indagaba en los ritos funerarios de la península de Santa Elena. Carla Valencia indaga en la ausencia de sus dos abuelos, el uno desaparecido forzosamente por la dictadura chilena de Pinochet, el otro inventor de la "vida eterna". María Fernanda Restrepo reconstruye la desaparición forzosa de sus dos hermanos por parte de fuerzas del Estado.

que la voz en *off* queda flotando como “la voz de un dios sin cuerpo” que no se ve afectado de modo alguno, abriendo así una deuda en torno a la comprensión de la pertinencia de tal o cual relato documental.

La pregunta central es ¿cómo insertarnos, cómo responder a la historia contada en el documental? ¿Qué pasa con esa subjetividad que narra la realidad desde su percepción y registro de lo real? Una opción es la que atraviesa los tres filmes documentales ya mencionados. En ellos no se retrata a un *otro* desprovisto de voz y atrapado en la ciénaga compuesta por múltiples formas de exclusión, sino a unas *mismas* que narran los modos con los que hacen frente a la muerte y sus secuelas. Mirar y representar al *otro* pasa por mirar la mismidad propia. En palabras de Santiago López-Petit, “El papel del signo es el de representar, el de tomar el lugar de otra cosa [del otro] evocándolo a título de sustituto” [...] esta función constitutiva propia del Mismo y que se expresa en “el ser es el ser” [lleva] a la mismidad a constituirse como posibilidad oscilante con la alteridad”.²¹

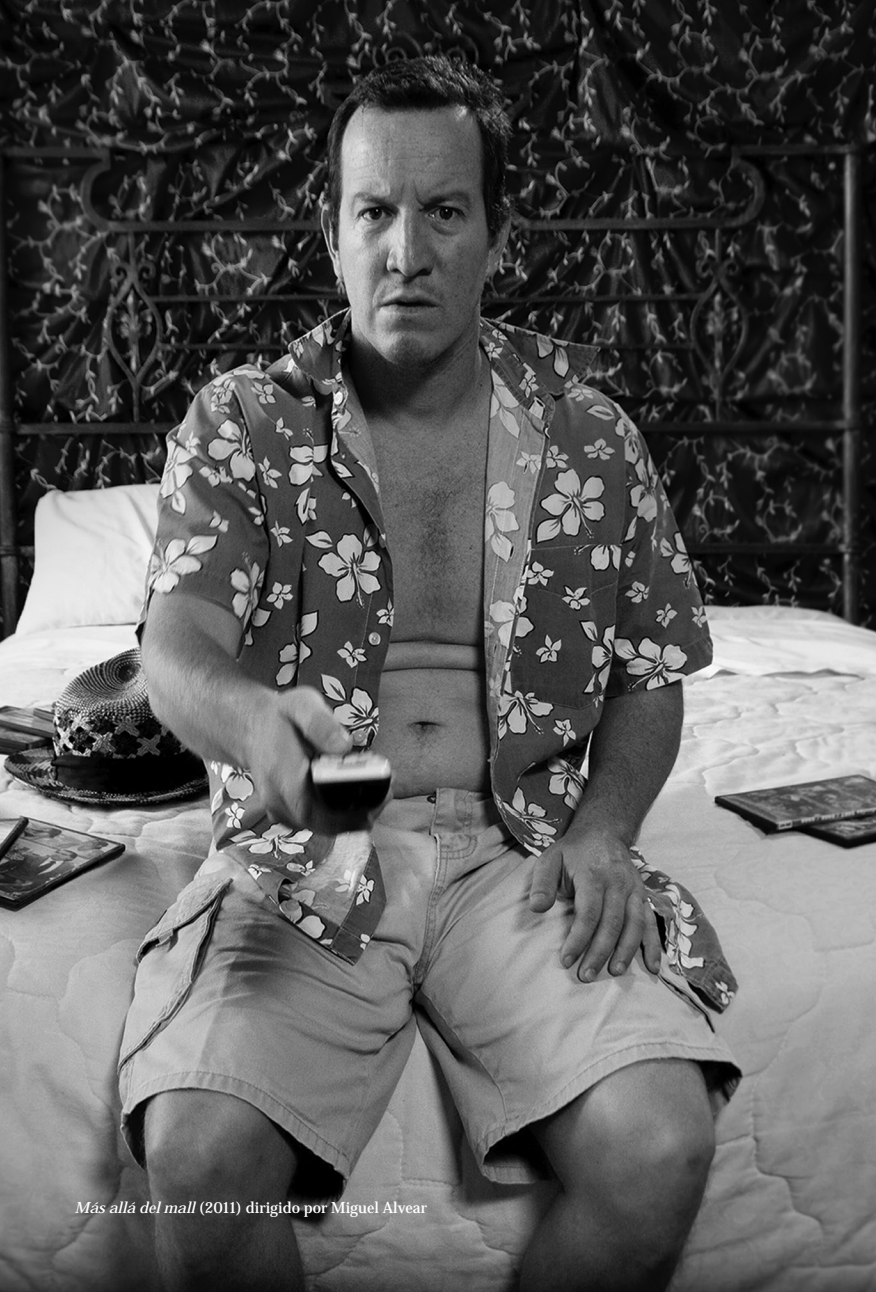
No es mi intención generar formulismos sobre los modos de hacer de lo documental en el país, sino invitar a los y a las colegas centrados en la creación a entretener en algún momento la pregunta por su propio relato (auto)documental con su relato sobre el *otro*. Se trata de una opción, no de una receta, para ajustar la urdimbre del entramado que relaciona al filmante, al filmado y a aquel que ve lo filmado. Si buscar al otro, a la otredad, en palabras de Dussel implica “la trascendencia de la mismidad”,²² ¿cómo es eso posible sin conocer tal mismidad; es decir, aquello que será transcendido?

21. Santiago López-Petit, *Entre el ser y el poder: Una apuesta por el querer vivir*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009, 2a. ed., p. 235.

22. Enrique Dussel, “Historia de la filosofía y filosofía de la liberación”, 1994, p. 104.

Bibliografía

- Brea, José Luis, "La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico, conjunto de 32 notas posteadas", conferencia en los *Encuentros sobre crítica de arte 2005*, organizados por la Associació Catalana de Crítics d'Art, Macba, Barcelona, noviembre de 2005.
- Castro- Gómez, Santiago, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Dussel, Enrique, *Historia de la filosofía y filosofía de la liberación*, en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf>.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 4a. ed., 1992.
- Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito, UASB-E / IEP / Instituto Pensar-Universidad Javeriana, 2011.
- López-Petit, Santiago, *Entre el ser y el poder. Una apuesta por el querer vivir*, Madrid, 2a. Traficantes de Sueños, ed., 2009.
- Koelle, Federico, "Sísifo o el mito del CNCine-Cifras", en <http://ar-mas-de-quiron.blogspot.com/2013/05/el-mito-del-cncine-cifras.html>.
- Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Paz, Octavio, *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 2a. ed., 1990.
- Schelenker, Alex, "Siete preguntas para (re)pensar el cine ficción hecho en Ecuador", *Anaconda. Cultura y Arte*, No. 35, diciembre Quito, 2011.



Más allá del mall (2011) dirigido por Miguel Alvear

Documentalismo ecuatoriano hacia un cine de la dificultad

Galo Alfredo Torres

*Uno de los actos de generosidad más grandes
que puede hacer un ser humano es dejarse filmar.*

Luis Ospina

*The people of Araya made possible
the making of this film
to which they brought
their unusual daily lives;
here truth,
maybe also poetry.*

Margot Benacerraf

Marco general

Amplio ha sido el arco que va desde la edad de la inocencia del predocumental primitivo y su auroral toma directa, o del documental clásico y su fe ciega en el registro y su discurso realista que, ya en su versión nórdica y francesa incubó el proyecto de no solo mirar cara a cara al mundo, sino transformarlo. El documental moderno introdujo cambios que se radicalizaron con el advenimiento del documental posmoderno, el que desde 1965, con *The war game* de Peter Watkins, tensa hasta las últimas consecuencias las virtudes

representativa y expresiva del documento audiovisual. Visto así, este recorrido acaso sea la historia general de una disolución y una desilusión, pues hubo una época precisa en que el documentalismo a la vieja usanza se quiebra, francamente ya, con *F for Fake* (1975) de Orson Wells y, entonces, el acto de fe en la presencia fílmica, como huella o correspondencia del mundo empírico y sus nociones asociadas de realismo y verdad, entran en crisis, y la idea misma de “lo documental”, en tanto objetividad y pureza representativa, comienzan a reconocerse como inviables, o al menos sospechosas. Y la confesión más contundente la hizo un eminente miembro del *Direct Cinema*, Fred Wiseman, cuando reconoce que todo documental es arbitrario, sesgado, tiene prejuicios, está comprimido y es subjetivo,¹ o un constructo hecho por un intérprete que lee el mundo introduciendo lo que Marker llama “el factor estimulante del error humano”.²

Pero tal cuestionamiento de una forma canonizada de hacer y consumir el documentalismo significó paradójicamente la explosión de nuevas formas y el hallazgo de recursos inéditos que no decretaron la muerte de aquello, que a falta de mejores posibilidades nominales, seguimos identificando con el sintagma “documental”; sino, al contrario, dicho resquebrajamiento del “documentalismo de la verdad y la realidad” fortaleció el documentalismo de la forma, de la búsqueda y propuesta de insospechadas estrategias dramáticas y dramatúrgicas que dinamizaron el encuentro entre el mundo de la vida, el re-creador y su cámara. De esta manera, el movimiento renovador –que para Antonio Weinrichter se concreta en el encuentro productivo entre el documental-

1. Citado por Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B E, 2004, p. 40.

2. Citado por Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009, p. 113.

mo convencional, la ficción y lo experimental—³ desembocó en la estilización contemporánea, materializada en los gestos críticos y autocríticos de la *mise-en-abyme* o meta-documentalismo, de la relajación causal, de la metalepsis o mezcla de planos ontológicos, de la proliferación de líneas de sentido y de la autosátira; es decir, documentalismo de la dificultad y no de la concesión. Nada nuevo si recordamos que este juego de alternancias estilísticas y de época, y de paulatina complejización y problematización ha sido la norma de las formas artísticas en la historia, cuyo ejemplo más recordado es la estética multidimensional que el barroco del XVII le planteó al clasicismo del XV y XVI.⁴

Los pares latinoamericanos

Dentro de ese arco mayor, habría que tender el de la historia del documental latinoamericano que está marcado por un conflictivo, aunque productivo, diálogo con la tradición euronorteamericana y que arranca con esos dos hitos mayores que son *Qué viva México* (1931) de Eisenstein y *Redes* (1934) de Alfred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Estas películas fotografiadas por los gigantes Edouard Tissé y Paul Strand, respectivamente, son de una modernidad *avant la lettre*, en el sentido de que tempranamente anticiparon los debates sobre la relación documental-ficción, la estetización de la política y el nacionalismo identitario. Además, en estas películas ya está planteado el problema de la forma: pues la dirección fotográfica de esos dos docudramas se distinguen de tal manera que llegan a funcionar como una línea de sentido aparte. El profundo aliento documentalizante del Nuevo Cine de los años 60 y 70 daría cuenta, tanto en la ficción como en

3. Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2004, p. 11.

4. Enrique Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2a. ed., 1945, p. 17.

el documental, de aquella herencia fundacional y entronque de nuestro documentalismo con el discurso universal del cine. Nicolás Guillén Landrian y Santiago Álvarez –la cara y la cruz del documentalismo cubano, de la militancia izquierdista y de la disidencia– heredan y procesan a diverso grado las líneas maestras establecidas por Eisenstein y Zinemmann, y las complejizan con las lecciones recibidas del neorrealismo del *Direct Cinema* y del *Cinéma Verité*. Araya (1959) de la venezolana Margot Benacerraf es un magnífico ejemplo. De tal forma que, después de la generación de Patricio Guzmán y Luis Ospina, de la de Rulfo, y de la más joven de Carri y Llinás, el documentalismo latinoamericano sigue debatiéndose entre las dos grandes vías abiertas por los fundadores: estetizar la política o politizar la estética.

Entrando en la patria

¿En este contexto, cómo abordar el documentalismo ecuatoriano? Evidentemente, como toda cinematografía nacional, la ecuatoriana ha pasado por los normales procesos de aprendizaje del código, estabilización, canonización y ruptura, justamente en función del diálogo de nuestro documentalismo con el de allende nuestras fronteras; aunque diálogo y nacionalización del discurso se hayan hecho a salto de mata y con desfases.

Al hilo de las anteriores premisas, quiero hacer algunas constataciones. La primera, que la película documental ecuatoriana probablemente ha sido, hasta la fecha, la cara oculta y no obstante la más vigorosa de la modesta historia del cine nacional; al menos eso dice un rápido arqueo de caja de los datos aportados por la creciente historia del cine nacional. La segunda, dado que la no ficción carece del aura del campo ficcional, ha sufrido una doble ocultación, ya por pertenecer a una cinematografía pequeña ya por ser precisamente no fic-

cional. La tercera, va en el sentido de cuánto va a continuar o empeorar el desafortunado ostracismo, dado que estamos en el punto de inflexión: la época de oro de este inicio de siglo del cine nacional no solo va a posicionar nuestro audiovisual en su territorio y fuera de él, sino que va a permitir a los realizadores del campo ficcional tomar la delantera cuantitativa. En cuarto lugar, estimo que hasta el día de hoy en el campo no ficcional es donde se han hecho las mayores apuestas, no solo políticas sino estéticas, expresivas y formales.

Lo anterior es explicable. Tenemos más experiencia plástica con la toma directa, el retrato de personas, el trato inmediato de la vida cotidiana y el archivo histórico. Sin embargo, paralelamente, hay que advertir que no todo el documentalismo ha corrido el riesgo; muy al contrario, apenas un grupo reducido de películas ha llegado a cierto nivel de formalización, de complejización y autocrítica, al plantearse lo que llamo un documentalismo de la dificultad. Incluso aquellos que han enfilado por el afán de forma, por el ensayo y el metadiscurso, no han sido radicales en el juego estético. Así por ejemplo, todavía no tenemos un *fake*. Nuestras películas de no ficción aun parten de una concepción dogmática de documentalismo que demanda transparencia (o sea verdades y realidades) y no arriesga distanciamiento ni ironía; es respetuosa de la unidad de acción-espacio-tiempo; no llega al desborde genérico; no problematiza la figura del narrador, y la *mise-en-abyme* recién acaba de despegar. Para medirnos con una fuerza cercana, recuerdo a todos que *Agarrando pueblo. Los vampiros de la miseria* (1976) de los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo, que aparece un año después de *F for Fake* de Welles, se prolonga brillantemente con otro *fake-collage*, *Un tigre de papel* (2008), un falso documental luminosamente estetizado y rabiosamente crítico y político.

El documental de la dificultad

La pregunta persistente es: ¿cómo abordar el cine de no ficción ecuatoriano? Para estar a tono con la búsqueda de prácticas cinematográficas en la era de la complejidad, estoy usando la noción de “documentalismo de la dificultad” en términos de complejización dramática y dramaturgica del cine de no ficción, por agregación y conjugación de los más variados recursos, propios y ajenos del género. Recordemos que la historia de las formas artísticas ha empleado el esquema naturalismo-realismo-estilismo para explicar y clasificar la diferencia estilística, los cambios en el plano de la representación y la expresión; esquema asumido como el de tres órdenes que remitirían a la preforma, la forma y la hiperforma. En el naturalismo, la representación estaría volcada al mimetismo y a la creencia en la fidelidad a lo real, cuyo ejemplo sería el documentalismo primitivo y el supuesto objetivismo del *Direct Cinema*, que en este tipo de representación es altamente referencial. En el realismo, la representación reconstruye la realidad formalizándola a través de un dispositivo de códigos, cuyo ejemplo sería el guion de hierro de la ficción clásica y del documentalismo que asume algunos procedimientos canónicos del campo ficcional, como el narrador-comentarista y la música; aquí hay un equilibrio entre lo representado y la forma. En el estilismo, finalmente, la hiperforma de la representación parte de reconocer una relación indirecta o metafórica con lo real; por ello va a ocuparse principalmente de sí misma, de su reorganización, de la composición de su lenguaje, a veces hasta la hipertrofia, al hilo de un ludismo imaginativo, de un juego irreverente altamente conceptual; para nada político militante, pero corrosivamente crítico y que relativiza el dato histórico. Aquí hallamos al documental dramatizado, al documental de ensayo, al experimental y al falso documental. Es decir, documentalismo expandido o cine de

la dificultad que juega con arrojo tanto en el campo ficcional como en el no ficcional. Aquí citaré a *La commune* (2000) de Peter Watkin; película esquiva, inclasificable y compleja, que mucho le debe al clásico latinoamericano que es el ensayo histórico del cubano Manuel Octavio Gómez, *La primera carga al machete* (1959), cuyo dispositivo dramático incluye a un periodista y su cámara en mano que entrevistan “a domicilio” a los protagonistas de la guerra de independencia cubana de 1868. Peter Watkins hace lo mismo: durante las 6 horas que dura la película, sus periodistas entrevistan a los protagonistas de la Comuna de París de 1871. En estas dos películas se muestra que es posible ponerle poesía al dato histórico.

Por supuesto, no olvido los riesgos esterilizantes del esquema naturalismo-realismo-estilismo, que nada más es otra forma de organizar las célebres *modalidades* documentales hecha por Bill Nichols en *La representación de la realidad* (1991), ya que dicho esquema diacrónicamente puede sugerir un evolucionismo perfeccionista que ignora la decadencia de ciertas formas, como las del *manierismo* con respecto al clasicismo o las del rococó con respecto al barroco. Este esquema se enriquece y complejiza cuando le adicionamos la dimensión sincrónica; es decir, el mirador de una heterogeneidad multiestilística de convivencia en una misma época y lugar de los tres órdenes de representación. Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte* (1951) arriesga esta posibilidad de simultaneidad de estilos y formas, opuesta al evolucionismo serial de Wölfflin. Esta heterogeneidad multiestilística de naturalismo, realismo y estilismo, que es una paráfrasis de la noción culturoológica de Néstor García Canclini, me parece la más productiva y adecuada para mirar un documentalismo en ciernes como el ecuatoriano, que se ha hecho y va haciéndose entre la emergencia y la urgencia de ponerse al día y que, por tanto, imita, asimila y adapta tradiciones tan disímiles como la de sus pares latinoamericanos y euronorteamericanos en ple-

na era de la globalización, hibridación y posmodernidad. Mirador multiestilístico de convivencia sincrónica y diacrónica de tendencias que me permite, además, establecer diferencias, jerarquizaciones y preferencias entre lo *crudo* y lo *cocido* del documental ecuatoriano de entresiglos.

El naturalismo nacional

Todo parece indicar que el mayor peso del documentalismo criollo reposa en una suerte de “naturalismo nacionalista” que persiste en las averiguaciones por la identidad nacional a través de una imagen bastante cruda y unos guiones altamente centrados en el referente o el personaje. Este documentalismo, focalizado en la historia y en sus protagonistas mayores y menores, confía ciegamente en la capacidad de prueba del archivo, en la autoridad del testigo, en la eficacia persuasiva de la entrevista, en la potencia de verdad del narrador y, lo que es más, se plantea la veracidad de sus argumentos así como la verdad y realidad de la toma directa. En términos narratológicos, diremos que respeta las unidades de acción, lugar y duración; tiene un sesgo aristotélico ingenuo o espontáneo de fábulas simples y acumulativas; además, dado que está fuertemente anclado en lo real, asume la posibilidad de influir sobre esa realidad. De allí que en este grupo hallemos los rezaños del militantismo paternalista y del alegorismo público visualizados en la película antiminera *A cielo abierto, derechos minados* (2009) de Pocho Álvarez, que por supuesto prolonga la ya vieja línea miserabilista de *Los hieleros del Chimbozazo* (1980) de los hermanos Guayasamín, tan jalonada por la queja, la culpa ajena y la conmiseración por lo indígena, que es lo que suele ocurrir cuando se habla *por* el otro.⁵

5. Es decir, algunos de nuestros documentalistas todavía no asimilan las lecciones éticas y teóricas que planteó Jean Rouch con su documental *Moi, un noir* (1958).

La vigencia de este documentalismo naturalista y militante, que sigue reivindicando el desgastado argumento de “dar la voz a quien no tiene voz”, ha sido radicalmente puesto en cuestión a causa de la emergencia de lo que yo llamaría el “naturalismo indígena”, trabajos igualmente crudos (por pioneros) en los que, por fortuna, ya no son los mestizos protectores quienes *dan* hablando, sino los indígenas quienes entonan la primera persona del plural; solo dos ejemplos: *Mindalae* (2010), no ficción producida por la APAK, Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas, y *Los descendientes del Jaguar* (2012) de Eriberto Gualinga y Mariano Machain, películas en las que lo primero que salta a la vista es el abandono del tono quejumbroso y culposo de la visión mestiza, y observamos un salto al tono constructivo y mitologizante, propio de todo discurso naturalista fundacional de una nación.

Realistas y sofisticados

Un número menor de películas establece un giro realista, que ya tiene conciencia de la forma, que intenta mediar entre lo real y los códigos culturales de la representación, al hilo de mezclas que le ofrece el enriquecedor diálogo entre la alegoría pública y la intimista. Aunque básicamente anclado en el nacionalismo militante y con cierta nostalgia por los espejismos de la utopía, *El Lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cueva inaugura los riesgos formales y el afán de forma. Citando a *Cartas desde Siberia* y *Sans Soleil* de Chris Marker –películas dramatizadas como cartas que un remitente envía a alguien que la comparte con el espectador–, el filme de Cueva es también una carta audiovisual que los hijos del narrador leerán en el futuro. Es decir, aquí ya asoma esa “capacidad de citar”, tan necesaria en la tradición creativa, desde la pintura a la literatura, bastante balanceada

entre el recuento familiar y su rebotes político-históricos; es fructífero además su ludismo en el tratamiento de los cruces de época, topográficos y de grupos humanos concernidos en la historia nacional. Aquí habría que observar que el autor estudió y vivió en Europa. Similares son los casos de Miguel Alvear y Andrés Barriga, de quienes hablaré más adelante –a quienes también anima la voluntad de forma y los impulsos de la dificultad–; es decir, conocieron en las escuelas de cine y en las filmotecas internacionales la historia del documental, y allí asimilaron directamente los debates *ontológicos* y *estéticos* de la no ficción.

Relacionado con lo anterior, hay que dejar en claro el hecho irrefutable que para quienes no hemos podido viajar, el festival EDOC ha sido la llave de entrada a esa conversación sobre el cine de no ficción, y que gran parte de lo que ocurre en el documentalismo nacional se debe a la energía que sigue emanando del mismo; pues solo en la medida que existe, hemos podido pronunciarnos a contracorriente de la orientación conceptual del mismo. A través de los EDOC, el espectador ecuatoriano se ha ido enterando paulatina y progresivamente de que si hay algo que adorna al documentalismo son sus problemas conceptuales, y que eso no lo empobrece; al contrario, son la fuente de su fortaleza y de su encanto.

Fruto de esa energía, de EDOC 2004 quisiera destacar a *Ecuador vs. el Resto del Mundo* de Pablo Mogrovejo; película ambiciosa de multihistorias narradas por medio de montaje alternado paralelo no convergente, pero unidas por un núcleo ventral. Se trata de un retrato nacional realista que usa el fútbol como pretexto para invitarnos al verdadero texto: la gente. Rostros, circunstancias, lugares y una galería de héroes populares que acaso intenta dar cuenta de algo que podría llamarse "ecuatorianidad". Nacionalismo constructivo e inflamado sí, pero con un potente impulso formal; su dispo-

sitivo narrativo está armado sobre las incidencias de un partido de fútbol, sus duraciones e incidencias. El resultado es un sonoro y emotivo grito nacionalista cuya gracia mayor es haber logrado introducir el triunfalismo deportivo en el discurso mitológico nacional.

En 2005 encontramos otro aleteo formal de corte realista y francamente aristotélico o que usurpa recursos del campo ficcional: *Tu sangre* de Julián Larrea se asienta sobre un conflicto central, una progresión dramática, *suspense* y clímax con vencedores y vencidos. Es el *Primary* ecuatoriano; no obstante, Julián, un argentino que vive ya varios años en el Oriente ecuatoriano, por vía del montaje alternado y la digresión aporta mucha más información sobre los grupos e individuos políticos en pugna y no solo sobre los candidatos, que el filme de Drew. Esto le permite un retrato de familia más amplio y emotivo. En esta película es más importante aun el punto de vista conceptual: el narrador pone ante el espectador las dos fuerzas en disputa sin tomar posición, rompiendo de esta manera una práctica que considero el pecado capital del documentalismo ecuatoriano: la mirada sesgada, unilateral; el dar la voz a unos y cerrar el micrófono a otros. Lo dicho permite a Larrea desnudar, críticamente, todo el racismo que anima a cierto movimiento indígena y a todo mestizo. Si a Marx se le olvidó o no tuvo tiempo de hacer una crítica al proletariado, Larrea se atreve a develar los pequeños demonios que aquejan tanto al buen salvaje como al mestizo criollo.

En este grupo de los realistas más refinados, habría que incluir al documental *Ellas* (2007) de Álvaro Muriel, aunque solo sea por el pequeñísimo gesto de desmontar la entrevista o, más bien, por el intento de ampliar el retrato de sus entrevistadas –un grupo de internas en una cárcel X– con movimientos de cámara que desrostrifican el retrato y nos muestran otras porciones de sus cuerpos y los lugares en que habitan.

Hay aquí ya un vislumbre de la importancia semiótica de todo lo que rodea al personaje; es decir, el documentalista rescata las maneras del bodegón y del retrato ampliado de los maestros flamencos Van Eyck o Vermer. Por supuesto, no llega a los requiebros retratistas de Juan Carlos Rulfo en *Del olvido al no me acuerdo*; sin embargo, Muriel inicia un camino que seguro va a seguir abriéndose en este juego de descentrar el rostro y exorcizar las cabezas parlantes.

Los trabajos del estilo

En un tercer compartimento voy a referirme de manera harto general a cinco películas que exhiben un franco afán de forma o trabajos del estilo y expanden sus recursos narrativos y cinematográficos. Pacientes obreros del cine de la dificultad, sus realizadores conjugan en sus trabajos los aportes del documentalismo más convencional con lo que pueden aprovechar del campo ficcional y de las bodegas experimentales. No son muchos, pero son valiosos. El escaso número de ellos confirma la carencia de esa deseable diversificación de la mirada que enriquece el acto de mirar y recordar, y muestra que como movimiento documental nacional todavía nos hace falta llegar a esa etapa de poética multidimensional, de riesgo, de tensión reflexiva, no solamente sobre lo real, sino sobre su representación.

Sintomáticamente, las producciones de estos realizadores son de estos últimos cuatro años. En algunos de estos trabajos, que digamos están más cocidos, vamos asistir a un desarrollo consciente de la poética multidimensional del sistema cinematográfico llevado al documentalismo. Esto es, un trabajo más cuidadoso en las diferentes líneas de sentido o en los puntos de vista: ya sea dramático o del manejo de información; el sistema de esperas y ocultaciones, reverses y triunfos del personaje, e incluso de las locaciones y dirección arte; el

punto de vista conceptual o cómo trata y qué dice el realizador acerca el mundo diegético que va construyendo; el punto de vista narrativo, si es extradiegético o delega a alguien para que cuente la historia, si es un testigo o un protagonista; el punto de vista temporal o el tratamiento que se da a los tiempos de la acción; y, finalmente, el punto de vista estético o cinematográfico propiamente dicho, donde hay que observar la toma de decisiones sobre la planificación, puesta en escena, color, montaje.

Mejor que antes (2009) de Andrés Barriga, que mucho le debe al Llinás de *Balnearios*, fue el gran campanazo de tránsito hacia la dificultad, pues dicho documental va del naturalismo más crudo a las cocciones más complejas de un estilismo que lo hacen inclasificable, huidizo. Un muy buen ejemplo de cómo elaborar un contradiscurso astutamente camuflado para que la ortodoxia del panteón nacional no se percate de su irreverencia; de tal forma que cuando todos los espectadores esperan que el padre de la patria, Eloy Alfaro, sea la gran *vedette* de la escena, Barriga lo desplaza, o lo hace asomar como signo de puntuación que abre y cierra los segmentos de las rostridades que verdaderamente le interesan mostrar: las piezas que se siempre se le olvidan a la historia, o sea, lo menor, lo secundario, lo que normalmente está como telón de fondo de la historia oficial. De allí surge la enciclopedia de recursos y posibilidades visuales de este *filme-collage* que ensaya, como en un laboratorio, con todo el arenal audiovisual: varias historias, varios tiempos, fragmentación, libre asociación de texturas, dramatizaciones, desincronización de sonido, multinarradores, cámara subjetiva, planos aéreos. Irónico a morir, el gran narrador nos viene a decir que el patriotismo escolar, ese que se repite todos los lunes de memoria y que pasa de profesores a estudiantes, no difiere mucho del discurso "liberal" de una logia masónica. A un lector atento no se le escapa la desazón del niño que repite maquinalmente algo que no

entiende ni siente. Además, la grandiosa música de Nelson García va sazonando la otra tesis que anima a la película: de que los héroes menores son más importantes que los de papel o espada de bronce, más importantes que un héroe mayor, sea de izquierda o de derecha.

Por qué mueren los castaños (2008) de Tito Molina es un filme de lo más propositivo. Quizá el primer giro nacional hacia el metadiscursos por vía de la *mise en abîme*, en el sentido que a través de una provocadora reflexión fílmica sobre la fotografía, propone varias interrogantes sobre la imagen, el cine y la representación. Abundante y elaborado, el filme es también una inagotable enciclopedia de recursos que operan en todos los puntos de vista y discuten los límites del campo documental y ficcional, borrándolos, usándolos. El abundante material fotográfico y de película casera condicionan una lectura documental sobre la infancia, la familia, los objetos y lugares que aspiramos hayan cometido el milagro de volverse imagen fotográfica; pero no, la memoria no es presentada como triunfante y al fin recuperada, sino como una aspiración o pretensión, como si lo importante de la memoria fuera su búsqueda y las astucias formales que se despliegan para atraparla.

Un poco más allá de lo estrictamente cinematográfico, el filme de Molina plantea el espinoso tema de la pertenencia-atribución nacional: Molina es ecuatoriano, vive en España y la película fue hecha allá; la pregunta que anda entre corrillos es si realmente este documental es ecuatoriano. De hecho, debí plantear este problema cuando hablé de Julián Larrea, el argentino autor de *Tu sangre*; pero, no es tarde para hacerlo y recordar que este problema no es nuevo. Los debates, a veces enconados, sobre la mexicanidad de *Qué viva México*, de *Redes* y de las películas de Buñuel en su etapa mexicana, no terminan. Por todos es conocido el hecho de que muy pocos historiadores de cine ubican dentro de la historia

del cine latinoamericano a las obras y trabajos del brasileño universal, Alberto Cavalcanti. Pues para graficar mi posición, cuento que he celebrado el hallazgo de 8 cortometrajes que el pintor guayaquileño Eduardo Solá Franco rodó en Europa en los años 60 y 70.⁶

Descartes (2009) de Fernando Mielés es otro proliferante documental que en su aparente realismo, linealidad narrativa y uso de la entrevista es, en realidad, una máquina de guerra formal. Ante todo su tema: ahora sí se aborda como tema del cine ecuatoriano al cine ecuatoriano. Armado como un filme detectivesco, cámara y narrador van a la búsqueda de un cineasta y sus películas; perdidos en la maraña de una historia nacional que nunca consideró ni respetó a sus creadores. Precisamente esto va a metaforizar el filme: la fragilidad de la memoria colectiva y de la imagen fijada en un soporte. Y como todo giro hacia el pasado, la nostalgia rezuma indetenible; nostalgia por la sala oscura, por el celuloide, por las historias que ocurren u ocurrían en torno al cine o más allá de la pantalla. Y Mielés no le teme a lo crudo, pues hace de la mancha, del error, del *lapsus*, del tras cámaras, del *improntus* o de las *boutades* parte de su estética. Cine dentro de cine, varias películas dentro de una película, o una película que finalmente termina contando el hallazgo de unos metrajes que a su modo alimentan la esperanza de que vamos a seguir encontrado nuestras películas perdidas.

Carla Valencia, la única mujer de la *troupe*, realiza en 2010 un sofisticado documental, que no obstante la vocación historicista de la realizadora, en el sentido de que vuelve atrás a recoger las *ruínas* de lo que llamamos *pasado histórico*, arma todo un mecanismo estético-metafórico que finalmente lo lleva a ese territorio que venimos llamando cine de la difícil-

6. Rodolfo Kronfle y Pilar Estrada Lecaro, *Eduardo Solá Franco. El teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, 2010, p. 45.

tad. *Abuelos* se mueve entre la sutileza y la belleza que solo provienen de un trabajo meticuloso y detenido. Como ya ocurrió en *El lugar donde se juntan los polos* de Cueva, *Abuelos* es un juego de contrapunteos en varios niveles simbólicos y alegóricos: va de un país a otro, de lo líquido al desierto, del mar al río, de las confesiones intimistas a la exploración de la esfera pública, de la ciencia a la política, del presente al pasado, de una voz narrativa que salta de la banda de imágenes a la de sonido. Pero quizá, lo que hará de esta película un referente dentro del cine nacional es el persistente recurso de la metáfora, de la sustitución o evocación de una cosa por otra. Y es justamente en la entrevista, en esa *bête noir* del documentalismo contemporáneo, que Valencia va a colocar su revulsivo, cortando la imagen y desincronizándola; es decir, permitiendo que el testigo hable, que luego únicamente se lo escuche en la banda sonora, al tiempo que la contrasta con otra imagen que a veces es antagonista de la voz hablante; y los resultados visuales son sorprendentes: a veces la Historia, la épica familiar y nacional hallan su belleza. Ya lo dijo Eisenstein en el *Manifiesto del contrapunto sonoro* que el sonido del cine sería un arma de doble filo si se lo utilizaba bajo la ley del mínimo esfuerzo, es decir, "limitándose a satisfacer la curiosidad del público".⁷

Mieles, estudioso como nadie de los problemas éticos y estéticos del cine nacional, da el giro hacia el metacine; lo sigue Miguel Alvear con *Más allá del mall* (2011). Con esta película, el documentalismo nacional alcanza su cota más alta en esto del cine de la dificultad, de la problematización, del distanciamiento, de poner en cuestión el instrumento de visión y no solo lo visionado. Con antecedentes en el campo de las artes visuales y con importantes trabajos en el cortometra-

7. Citado en Joaquim Romaguera y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 477.

je como *Amina mar* y *Camal*, ambos de 1991, este realizador se desplaza con bastante comodidad de las galerías de arte a las salas de cine aprovechando lo que instalaciones, *performance*, fotografía y video le ofrecen para capitalizar el campo ficcional o documental. Su película *Blak Mama*, adornada con todo el arsenal neobarroco, está representando al Ecuador en la Bienal de Venecia del presente año. El realizador llega a los dominios de lo real con una enciclopedia de recursos y procedimientos que pone a funcionar en todo los puntos de vista del filme. Un simpático juego de autor-narrador inaugura una galería de retratos cada uno de ellos tratado con una técnica cinematográfica distinta.

Haciendo gala de un tono satírico, Alvear lanza sus dardos a toda la incipiente escena cinematográfica nacional. Por supuesto, en ese afán sardónico, como todo neobarroco, raya en el exceso; y el suyo es proponer como alternativa al esforzado sistema-cine nacional las piezas toscas que un grupo de aficionados rueda en las periferias del Ecuador, argumentando cifras y gustos del gran público. Afortunadamente, *Más allá del mal* va mucho más allá de dicha *boutade* argumental; y acaso, bien leído, estemos frente al primer *falso documental* hecho en Ecuador, al que solo le faltó el guiño o la risotada final que develara la argucia retórica que está empleando para advertirnos sobre ciertos vicios que van apareciendo en el sistema-cine nacional. Justamente, la prueba que sustentaría esta lectura es el despliegue de recursos cinematográficos a los que apela este documental, brillantemente dramatizado como un filme detectivesco, salpicado con gestos de melodrama, foto-reportaje, video-clip; que no escatima la puesta-en-escena, la entrevista sin protocolo y una cámara que improvisa, juega y es cómplice de las tribulaciones de un autor-narrador que no encuentra lo que busca porque simplemente ha ido a buscar en el lugar equivocado.

Coda final⁸

Como ya he observado, al documentalismo nacional le falta arriesgar y buscar en otros terrenos artísticos las nuevas materias que los van a dinamizar. Pero dentro del mismo campo no ficcional, y en otras cinematografías, están ocurriendo mezclas, hibridaciones y mutaciones envidiables. Estimo que entre todas esas exploraciones y ensayos, la del *fake* es ejemplar, pues, con el falso documental, el cine contemporáneo ingresa al terreno de la ficción narrativa, en un intento cuestionarse, de problematizar el dato histórico y el documento, de pensar al mismo tiempo el mundo y su representación audiovisual; y de reparar las imposturas que ocultaba la vieja verdad, como ya lo demostró Ospina en *Agarrando pueblo*. Y es que a través de este gesto supremo de la ironía, de la que ya Octavio Paz dijo que era el arma más delicada y efectiva de la crítica artística, se propone la paradoja poética de por vía de lo falso desocultar una verdad hasta ahora insospechada.

Bibliografía

- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, Madrid, Virtudes, (1951) 1969.
- Kronfle Chambers, Rodolfo, y Pilar Estrada Lecaro, *Eduardo Solá Franco. El teatro de los afectos*, Guayaquil, Municipalidad de Guayaquil, 2010.

8. El límite de la forma es el dolor. Por eso y por consideración a uno de los documentales ecuatorianos más prestigiosos de estos tiempos, el de María Fernanda Restrepo, solo diré que *Con mi corazón en Yambo* no es una película o todavía no lo es. *Con mi corazón en Yambo*, como su nombre lo indica, es un sentimiento, y de los sentimientos no se habla ni se razona, se los siente. Sería una indelicadeza dejar de lado la tragedia de la familia Restrepo para esculcar esta película como una película u objeto formalizado. Dejemos que el dolor amaine, que el eco del grito se desvanezca (estoy pensando en Munch) y quizá podamos verla como una película (estoy pensando en Antígona). Carecemos de la experiencia estetizante de Albertina Carri en *Los rubios* o de Rubén Platano en *Muertes indebidas*; ellos sí capaces de estetizar el horror, cuando documentalizan el genocidio y los desaparecidos de la dictadura argentina. En esas películas hay un ejercicio de distanciamiento que solo permite el paso del tiempo.

- Nichols, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Romaguera, Joaquim, y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, p. 476-479, 1998.
- Velleggia, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009.
- Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B, 2004.
- Wölfflin, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2a. ed. (1915) 1945.

Editor

Christian León es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E). Sus líneas de investigación son visualidad, colonialidad y etnicidad, arte contemporáneo y diferencia cultural, medios y cultura popular. Se ha desempeñado como asesor y consultor en materia de políticas e industrias culturales en los campos del audiovisual y del arte. Es autor de *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (2005); *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (2010) y coautor de *Ecuador bajo tierra. Videografías en circulación paralela* (2009). Actualmente se desempeña como docente-investigador en la UASBE y profesor invitado en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador (FLACSO-E). Blog: <<http://viavisual.blogspot.com/>>, correo e.: <christian.leon@uasb.edu.ec>.

Autores

María Campaña Ramia es programadora de cine documental, periodista y bloguera; Máster en Producción y Realización de Cine Documental por la Universidad Marc Bloch (Estrasburgo); estudió Cine en la Universidad Montpellier III-Paul Valéry y Comunicación Audiovisual en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Fue editora de la página de cine del diario *Hoy* entre 2001 y 2003. Desde 2004 es una de las organizadoras del Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine (EDOC), del que ha sido directora artística por varios años. Ha sido jurado en los festivales de cine Play-Doc de Tui (España), y ForumDoc, de Bello Horizonte (Brasil). Escribe sobre cine, cultura y viajes en revistas, periódicos y en su blog *Los ensayos de Archibaldo*, mantiene

una columna de opinión en el diario *Hoy*, y es coeditora del libro *El otro cine de Eduardo Coutinho* (2012). Blog: <<http://archibaldodelacruz.blogspot.com>>. Correo e.: campanaramia@gmail.com.

Jorge Flores Velasco es candidato a Doctor en Estudios Cinematográficos por la Universidad Nueva Sorbona de París y Máster en Cine Documental por la Universidad del Cine de Buenos Aires, estudió Cine y Televisión en la USFQ. Su tesis doctoral está dedicada a las estrategias de puesta en escena a través del sonido en el documental contemporáneo. Fue miembro de la comisión de selección del Festival EDOC, trabajó para el Festival Internacional de Cine Documental DOCLisboa. Web: <<http://www.jorgefloresvelasco.com>>. Correo e.: jorgefloresvelasco@gmail.com.

Raquel Schefer es candidata doctoral en Estudios Cinematográficos por la Universidad Nueva Sorbona de París; Máster en Cine Documental por la UCBA y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nova de Lisboa. Investigadora, directora y programadora de cine, sus temas de investigación incluyen el cine, la fotografía, la literatura, la antropología y los estudios poscoloniales. Es autora del libro *El autorretrato en el documental* (2008). Web: <<http://www.raquelschefer.com>>. Correo e.: <raquelschefer@gmail.com>.

Pablo Mora es Antropólogo y Magíster en Antropología por la Universidad de los Andes, Bogotá. Investigador de medios de comunicación, identidad, memoria, arte y conflicto. Escritor y docente de documental y antropología visual en distintas universidades de Colombia. Realizador y director de documentales y series para radio y televisión. En diversas regiones de ese país ha desarrollado procesos de formación en realización audiovisual con colectivos y comunidades que

encuentran en el documental una forma de registrar, preservar y divulgar su realidad cultural. Actualmente es miembro de la junta directiva de la Corporación Colombiana de Documentalistas, ALADOS Colombia, institución sin ánimo de lucro que asocia a realizadores y productores del documental en América Latina, y coordina e impulsa la Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia, Daupará. Correo e.: <pablomora50@hotmail.com>.

Iván Rodrigo Mendizábal es candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana y Magíster en Estudios de la Cultura por la UASB-E. Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana de San Pablo. Director de Posgrados y de Investigación de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Los Hemisferios. Profesor contratado del Programa de Posgrado en Comunicación de la UASB-E. Ha publicado algunos textos, entre ellos: *Análisis del discurso social y político (junto con Teun van Dijk)*, *Cartografías de la comunicación* (2002) y *Máquinas de pensar: videojuegos, representaciones y simulaciones del poder* (2004). Blog: <ivanrodrigo.wordpress.com> y <cienciaficcio-necuador.wordpress.com>. Correo e.: <ivanr@uhemisferios.edu.ec>.

Hugo Burgos es docente, investigador y artista. Ph.D. en Estudios de Medios por The University of Iowa. Tiene un M. A. en Producción de Televisión-Cine-Radio por la Syracuse University. Desde 2004 es decano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la USFQ, y desde 2010 es profesor invitado en la maestría de Antropología Visual de la FLACSO-E. Sus intereses de investigación son la antropología de la representación, el arte y la tecnología, la música popular independiente. Es fundador de <www.radiococoa.com>, plataforma multimedios dedicada a difundir la música y produc-

ción audiovisual independiente del mundo. Correo e.: <hugo.hugoburgos@gmail.com>.

Anamaría Garzón Mantilla es Master en Arte Contemporáneo por el Sotheby's Institute of Art (Nueva York). Estudió Historia del Arte y Periodismo en la USFQ y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Durante seis años trabajó en la revista semanal *Vanguardia*, donde fue periodista cultural y editora de *Tentaciones* (la sección dedicada a arte, nuevas tendencias, salud y tecnología). Sus temas de investigación siempre estuvieron vinculados al arte contemporáneo ecuatoriano. En Nueva York trabajó con la New Art Dealers Alliance y colaboró con la Colección Hort durante el Armory Show (2011). Actualmente es curadora independiente y profesora a tiempo completo en el Colegio de Comunicación y Artes de la USFQ. Correo e.: <anamariagarzonm@gmail.com>.

Pablo Corro Penjean es Doctor en Filosofía de la Universidad de Barcelona; Licenciado en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago (PUC) y Periodista y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Diego Portales, Santiago. Director académico del Diplomado de Teoría y Crítica de Cine del Instituto de Estética y profesor en la Facultad de Filosofía de la PUC. Es autor del libro *Retóricas del cine chileno: ensayos con el realismo* (2012) y coautor de *Antropología y cine* (2001); *Teorías del cine documental chileno, Melodrama, subjetividad e historia en el cine y la televisión chilenos: 1957-1973* (2007); *de los 90* (2009). Correo e.: <pablo.corro@gmail.com>.

Alex Schlenker es realizador y experimentador audiovisual, escritor y traductor. Tiene estudios en Ciencias de la Educación, Dirección de Cine y Realización Audiovisual en el Instituto de Artes Visuales de Maehringen (Alemania), en donde

estudió guion con Robert McKee, Michael Joe Kuespert y Jean Paul Raabe. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Magíster en Estudios de la Cultura por la UASB-E. Es docente universitario e investigador en el campo de las visualidades, los estudios culturales, el cine y la literatura en programas de posgrado de la UASB-E. Autor del libro *Se busca. Indagaciones sobre la figura del sicario* (2012). Correo e.: <alex.schlenker@uasb.edu.ec>.

