



Teorías al borde

Una aproximación al cine Documental-Ficción y la relación
que mantiene hoy con sus espectadores.

Yael Svoboda

Tesina de Grado
Licenciatura en Comunicación Social
Director: **Gustavo Postiglione**
Rosario 2016

Índice

INTRODUCCIÓN	3
1 PRIMERA PARTE – Contexto Histórico	
1.1 Documental o ficción, los comienzos del séptimo arte.	5
1.2 Cuando se atraviesa la pantalla. El espectador en la mira.	10
1.3 Cine Argentino. Un grito en la gran pantalla.	15
2 SEGUNDA PARTE – Enfoque teórico.	
2.1 Tenemos un plan. Bienvenidos al punto de partida.	22
2.2 Objetivo específico.	
2.3 Objetivo general.	
2.4 Preguntas.	23
2.5 Antecedentes del fenómeno.	24
2.6 Marco teórico.	29
2.7 Metodología.	36
3 TERCERA PARTE – Análisis.	
3.1 Espectador Vs. Director INVERNADERO – Director: GONZALO CASTRO (ARGENTINA)	42
3.2 Cuestión de tiempo... SANTIAGO (una reflexión sobre el material en bruto) –Director: JOAO MOREIRA SALLES (BRASIL)	52
3.3 Darnos tiempo para el conocimiento (una pausa y seguimos)	62
3.4 Notas de otros. El espectador haciendo cine, escribiendo cine, hablando de cine. ALAMAR – PEDRO GONZALES RUBIO (MEXICO)	63
CONCLUSIÓN	78
ADJUNTOS	83
Escenas analizadas del film “Invernadero”	
Escena analizada del film “Santiago”	
Entrevistas	
BIBLIOGRAFÍA	93

“Encanto de no tener nada que decir, derecho a no tener nada que decir. Esa es la condición a partir de la cual puede surgir algo raro o rarificado que merezca la pena ser dicho.”

Gilles Deleuze

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inicia a partir de una búsqueda particular, nace desde un silencio inquieto que quiere dar cuenta, aportar una comprensión mayor sobre un fenómeno tan amplio como es el cine documental y la producción de sentido social y crítico que se construye. ¿Existe un “contrato de lectura” entre el film y sus espectadores?

De la misma forma buscamos explorar cuestiones particulares del género en sí mismo. El cine documental plantea una lectura distinta del cine de ficción. Es decir, cuál es la frontera entre realidad y ficción; entre realidad y representación en un documental. Y a la vez cuál es el grado de compromiso del film para su espectador y viceversa.

El documental plantea cuestiones de relación, de responsabilidad, de transmisión quizás un tanto más urgente que el film de ficción. Y como objeto de análisis podemos decir que este se encuentra mucho más cerca de los comienzos del cine.

Pero qué sucede cuando nos acercamos en la actualidad al cine documental, cuando vemos, leemos, estudiamos y analizamos la contemporaneidad del mismo. En el presente podemos observar que la encrucijada de géneros comienza a hacerse más y más visible. Entonces, qué sucede cuando los límites entre documental y ficción comienzan a desaparecer, cuando las barreras son saltadas y el género documental comienza a intercambiar ciertos códigos.

Estamos viviendo en un mundo donde se juega constantemente con los bordes, con los límites impuestos y hoy el cine documental expresa continuamente y progresivamente la manera en que las fronteras entre documental y ficcional se borran, dejando tan sólo para el espectador algún que otro pequeño rastro en el camino.

“El film semeja al mundo que semeja al film”

Jean-Louis Comolli

CONTEXTO HISTÓRICO

Documental o ficción, los comienzos del séptimo arte.

Para profundizar en el análisis debemos recurrir a una genealogía del cine documental. Sabemos, que la esencia del cine documental la guardan aquellos films de los hermanos Lumière, Flaherty, Kiarostami, Vertov, entre tantos otros. Como diría Jean-Louis Comolli “El cine comenzó por ser documental y el documental por ser cinematográfico”.

A modo de contextualización podemos decir que el cine documental nace con la llegada del cine en si mismo. Los hermanos Lumière no hacían más que posicionar la cámara y mostrar la llegada del tren o simplemente la salida de los obreros de la fábrica. Esta invención, puesta en escena vino a revolucionar la conciencia individual para proyectar una imagen en una conciencia ahora, de un espectador colectivo. Ese primer espectador seducido y aterrado con la proyección de aquel tren llegando a la estación; seducido por la *representación* de lo real y aterrado por esa *irrupción* con lo real.

Para destacar, según Jean-Louis Comolli el relato del origen del cine está marcado por el temor, “El primer film es primero por el sentido de que es también el primer temor de los primeros espectadores y su primera solicitud de fe.” Estamos hablando de ese miedo constitutivo de la posición del espectador ante esa representación sabida como tal pero demasiado real.

Louis Lumière no pensaba en el cine como un espectáculo en sí mismo aún, sino como instrumento científico, un invento, una forma de registrar lo real. Por lo que filmaban escenas callejeras y situaciones de la vida cotidiana. Recién en 1895 con la proyección de *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* y *Salida de la fábrica Lumière* es que se produce la primera exhibición comercial. Marcando oficialmente un quiebre, el comienzo del cine y el espectáculo.

Uno de los programas de Lumière exhibido por el operador Félix Mesguich en Proctor's Pleasure de Nueva York en marzo de 1897 incluía, entre otros:

Los primeros pasos de un bebe
Tren eléctrico de París a Burdeos
Escena con góndola en Venecia
El mercado de pescado de Marsella
Una batalla de nieve en Lyon, Francia
Cantores negros bailan en las calles de Londres.

En 1897 el cinematographe ya estaba dando a sus públicos la sensación sin precedentes de ver el mundo.¹

Mientras tanto por aquellos años Georges Méliès había quedado fascinado con las proyecciones de los hermanos Lumière y con la idea de seguir profundizando la energía cinematográfica comienza a crear sus propias películas. Su estilo evolucionó rápidamente buscando crear películas parecidas a espectáculos de ilusionismo. Fue pionero en la utilización del truco de sustitución de elementos mediante el parado de la cámara, y también lo fue en la exposición múltiple del negativo (doble superposición) y los fundidos a negro y desde negro. Invertió una gran cantidad de dinero para la creación del que se consideró el primer estudio de cine, en el que se utilizaron sistemas mecánicos para ocultar zonas al sol, trampillas y otros mecanismos de puesta en escena.

Con los hermanos Lumière y Georges Méliès el cine estaba dando sus primeros pasos, evolucionando continuamente en la técnica, en el lenguaje cinematográfico y junto a la sociedad y su relación con sus espectadores.

No podemos dejar de mencionar que la mayoría de los autores afirman que el cine documental nació recién en el año 1922, al estrenarse la película *Nanook el esquimal*, de Robert Flaherty, su film fue reconocido como pionero y modelo del cine documental.

Narra las duras condiciones de vida de una familia esquimal del ártico. La detallada realidad de esta raza, que vive en medio de un clima casi imposible para el resto de los

¹ ROBINSON, *The History of World Cinema* citado en BARNOUW, Erik. *El Documental. Historia y estilo. Pag 19*

humanos. Un producto de casi dos décadas de explicación y una década de filiación.²

Para este documental Flaherty eligió un célebre cazador de la tribu itivimuit de esquimales, Nanook, para que fuera el protagonista de su película. Una de sus primeras proposiciones fue filmar una cacería de morsas y en su diario personal escribía:

26 de Septiembre 1920

Esta ha sido el día de los días. La mañana se presentó clara y tibia. Unas veinte morsas dormían sobre las rocas. Aproximándome a unos treinta metros, filme la escena con teleobjetivo. Nan, al acecho con un arpón; al llegar a siete metro de distancia alarmo al grupo de morsas que se precipitaron hacia el mar. El arpón de Nan dio en el blanco, pero el animal logro llegar al agua. Luego comenzó una verdadera batalla, jugándose la vida, bregaban al borde del agua para no ser arrastrados por la cuerda de sus arpones, el grupo de animales se amontono alrededor de una gran morsa que, cual toro con grandes cuernos, acudió para rescatarlos. Yo, mientras tanto filmaba y filmaba.

Un dato para destacar es que Flaherty antes de comenzar la filmación expuso ante Nannok: ¿Sabes que tú y tus hombres deben abandonar la matanza si esta no conviene a mi película? Aquella secuencia llego a ser una de las más famosas de *Nanook el esquimal*.

Debemos incluir aquí un primer acercamiento a lo que luego desarrollaremos en profundidad, el cine híbrido, un cine que explora el género documental y el género ficción al mismo tiempo, un cine llamado por Comolli como: cine monstruo.

Es aquí donde queremos hablar de este tipo de films ya que es de público conocimiento y es un detalle no menor saber que la película documental *Nanook el esquimal* fue filmada en un contexto real con verdaderos esquimales pero lo que realmente le dio interés y originalidad fue el haber añadido elementos de ficción.

Luego de un arduo trabajo de investigación y rodaje en la zona junto a los esquimales el trabajo de Flaherty fue destruido en un incendio, este incidente lo llevó a convivir con el personaje de Nanook y su familia dos años y medio más. Durante este período Flaherty

² BARNOUW, Erik. *El Documental. Historia y estilo. Pag 19*

decide añadir en sus escenas componentes del género ficción, modificando el comportamiento habitual de sus personajes para adaptar su accionar a lo que el film necesitaba.

Estamos hablando del primer documental de la historia que presenta una discusión profunda entre sus espectadores al tratar de entender y posicionar al film en un género específico. En aquel entonces la discusión contemplaba por un lado considerar a *Nanook el esquimal* como el primer documental de la historia y por otro lado la negación a este reconocimiento ya que el film no contenía las características fundamentales del género.

Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores que llegaron a filmar aspectos muy cercanos a ellos y otros aspectos en los más remotos lugares de la tierra.

A finales de 1919 y en paralelo a los acontecimientos de Flaherty, el cineasta documentalista Dziga Vertov comenzaba a llevar a cabo una serie de documentales vanguardistas, apostando a mostrar el reflejo de la realidad y atacando continuamente al cine ficción. Sus pilares eran la búsqueda de la realidad y la espontaneidad, sus documentales se realizaban mediante ausencia de decorados preconcebidos, de actores profesionales, de maquillaje y efectos especiales.

Tanto Vertov como John Grierson cineasta y crítico que destaca la función esencial del documental como lo conocemos actualmente al asociarlo con obras basadas en la realidad. Ambos coincidían en que la tarea primordial del documentalista consistía en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte persuasivo de la multitud, para enfrentar al ser humano con sus propios problemas, trabajos y condiciones.

El fenómeno del cine documental fue evolucionando y transformándose, se fueron abriendo diversas ramas, pero desde sus comienzos el cine documental planteo filmar la "realidad" y mostrarla tal cual es.

“Crear es resistir”

Gilles Deleuze

Cuando se atraviesa la pantalla. El espectador en la mira.

Podemos afirmar que el cine documental es un instrumento de formación, es un proceso social, y un constructor de la “realidad” desde distintos puntos de vista. Considerando a la realidad como una construcción particular a partir del lenguaje.

El cine es plenamente un lenguaje, un dispositivo que otorga significado a objetos o textos, que admite expresar sentimientos o ideas permitiendo de esta manera comunicar en sentido amplio.

En la década de 1920 no pocos pintores penetraron en el mundo del cinematógrafo. Junto con escultores, músicos, escritores, arquitectos, también fotógrafos y otros, se reunían en cineclubes para mirar películas, platicar sobre ellas y exponer sus propios experimentos. El cineclub representaba en parte una propuesta contra el carácter comercial del cinematógrafo; y más aun, era un reconocimiento del poder que el cine ejercía sobre los hombres.³

El cine documental parte de una búsqueda profunda de la realidad, de una realidad, tanto el cine documental de propaganda, sobre la naturaleza, o el político, entre otros, todo film documental es de relevancia social ya que remite en la mayoría de sus casos a transformaciones que se manifiestan, roturas que nacen en el seno de la sociedad misma. Un pasado social que se renueva constantemente en el film. Es decir, el pasado se hace presente a través del mismo.

El cine documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo. Se manipula de alguna manera lo vivido; ya que se busca una historia determinada, una estructura y una mirada particular.

La lógica onírica que guarda el cine reemplaza a la del mundo. El cine fragmenta al mundo, lo parte en mil pedazos, lo desarma en piezas para luego volver a construirlo durante el montaje.

³ BARNOUW, Erik. *Op. Cit.* Pag 67

Esta mirada particular se forma al filmar, al cortar, al substraer, elegir lo que queda, lo que no; en otras palabras “agrietar al mundo” según Gilles Deleuze, a partir del film.

Teniendo en cuenta el contexto cinematográfico en el que vivimos, nos resulta interesante analizar el género documental, pero particularmente la relación que hoy en día existe y se entrecruza entre documental y ficción. Debemos ser sinceros, la historia y el desplazamiento de fronteras entre documental y ficción siempre existieron, no es ninguna novedad; pero la afluencia de obras de estas características aún más marcadas en esta parte del mundo nos permite focalizar en esta relación cada vez de mayor complejidad.

Nos interesa un análisis a partir de descubrir el contrato de lectura introducido por Eliseo Verón y revelar cuál es ese contrato aquí, por la cercanía que este género tiene con el mundo “real”, y a la vez sus variantes y búsquedas en la ficción, que hacen que muchas veces los espectadores no podamos diferir tan fácilmente ficción de realidad.

Se buscará ahondar en la relación entre el film y su espectador, es decir, entre el soporte y la “lectura” de éste. Se buscará determinar la especificidad del soporte, y a partir de ello resaltar cómo se constituye la relación con sus espectadores.

El cine documental presenta un contrato de lectura particular, distinto de cualquier medio y distinto del cine de ficción. Pero, ¿cuál es esa lectura cuando en el cine que vemos no se distingue ficción de realidad?

Este fenómeno que se volvió instrumento de la historia y a la vez hecho histórico, deja en claro que la hegemonía del relato escrito continúa cediendo paso a nuevas propuestas narrativas y otros soportes discursivos.

El cine es un *medio*, al igual que la televisión, la radio, etc. y como tal “...hace estallar fronteras entre lo real de la sociedad y sus representaciones. (...) Los medios no son sólo dispositivos de reproducción de un “real” al que copian mas o menos correctamente, sino más bien dispositivos de *producción de sentido*.”⁴

⁴ VERON, Eliseo *El Cuerpo de las Imágenes*. Editorial Norma P. 14

Debemos tener presente que “la implementación de medios tecnológicos en la sociedad de nuestro tiempo ha alterado de modo radical tanto las formas de guardar y transmitir información, como los mecanismos de percibir y pensar el mundo.”⁵

El cine participa de manera activa de esta fascinación por el terreno tecnológico y hace suyos muchos valores que fundamentan los discursos tradicionales, como la pintura, el teatro o la literatura, a la vez el cine documental es un continuo formador de valores, y un dispositivo constructor de la memoria colectiva a través del tiempo. Es por ello que debemos tener en cuenta cuál es la llegada del mismo a sus espectadores, de qué forma el cine se transforma en un productor de sentido a partir de la “lectura” que se hace del mismo.

La relación que el cine documental construye con sus espectadores sucede a través de un hecho particular; porque el fenómeno se construye a partir de las experiencias vividas por la humanidad, el cine revive hechos pasados, de esta manera el espectador se reconoce como parte de ese pasado y este individuo se reconstruye a si mismo.

Beatriz Sarlo escribe: “Si aceptamos que la memoria es la integridad de un individuo, una nación depende de la memoria - esa capacidad de registrar, conservar y reproducir hechos propios y ajenos -, es imposible frenar la acción persistente del pasado en el presente.”⁶

En la actualidad nos encontramos con un espectador cargado de historia, de experiencias. Un espectador que aún conserva la ingenuidad de aquellos primeros espectadores del film *Un tren llegando a la estación*, y la astucia que han ganado en tantos años de juegos cinematográficos.

Nos encontramos con un espectador en continuo movimiento que vibra con las contradicciones, con un deseo sincero de nunca detenerse en una u otra satisfacción siempre buscar más. Un espectador insaciable que busca que cada elemento que se ubica frente a sus ojos pueda transformarse en algo más.

⁵ CARMONA, Ramon, *Cómo se comenta un texto filmico*. Editorial Catedra. P. 13

⁶ SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, Una discusión*. Siglo veintiuno editores, 2005

Aquel que busca esa ingenuidad primitiva constante, que ansía recuperar el miedo, ese temor que se vuelve consciente cuando es de todos cuando lo compartimos como público en el transcurso de una proyección. La influencia de lo cinematográfico en la sociedad.

El cine registra, conserva y reproduce hechos, como dijimos anteriormente es constructor de la memoria colectiva. Esa memoria colectiva que nace de una *conciencia grupal* forjada hace décadas atrás; en un mismo espacio, en un mismo momento, en una sala a oscuras donde aún hoy se vive y se construye esa nueva relación.

Explorando, sintiendo, creyendo de alguna manera una misma realidad. Si partimos de la premisa “el lenguaje es la realidad misma” podemos decir que el cine es una construcción de fuerzas y valores que alimentan a sus espectadores bajo una mirada íntegramente subjetiva. “El cine no es transparente a lo que muestra. Mostrar no tiene nada de pasivo, de inerte, de neutro, y cualquiera sea la claridad del ser o del momento representados, la acción de mostrar permanece opaca; se trata de una acción, un pasaje, una operación, una turbulencia, un desorden, una no-diferencia”.⁷

⁷ COMOLLI, Jean-Louis. Citado en *“Pasado documentado. Políticas de la mirada, miradas políticas de la historia.”* Ferreira, Maria Elena. XII Jornadas nacionales de investigación en comunicación.

“...Hemos guardado un silencio bastante
parecido a la estupidez...”

(Proclama insurreccional de la Junta Tuitiva en la ciudad de La Paz)

Citado en *Las venas abiertas de América Latina*, Eduardo Galeano

Cine Argentino. Un grito en la gran pantalla.

El cine documental argentino particularmente se transforma en un vehículo de denuncia de hechos pasados, pasa a ser un acto, una forma de resistencia política.

Este género no se planteará como una alternativa consciente y buscada de expresión artística, social y política, sino recién hacia finales de la década del 50, con la creación en 1956 de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (EDSF) por Fernando Birri, quien regresa al país luego de pasar un período de estudios de cinematografía en Italia.

Birri, particularmente influenciado por la escuela Neorrealista italiana de posguerra, planteará desde los comienzos la necesidad de realizar un “cine nacional, realista y crítico”⁸.

La obra prima de esta Escuela, *Tire Dié*, realizada por el mismo Birri y un grupo de alumnos entre los años 1956/58, fue considerada la primera “encuesta social filmada” en América Latina, y abrió una línea dentro del cine documental como recurso estético-político en nuestro país, que influenció a cineastas de gran parte de América Latina.

Otro ejemplo cercano de ello fue el estreno del film “*La hora de los hornos*”, estrenada en el año 1973, realizada por Fernando Pino Solanas y Octavio Getino; film que cambia la actitud hacia las audiencias, “...fue nuevo en todos los sentidos revolucionarios total e integral de la palabra; subversivo del orden hasta ese momento impuesto, y un cine revelador de la generación de los años ‘60”.⁹

El cine argentino ha ido variando con el tiempo: los films proponen contextualizar el tiempo de la historia y no inscribirse pura y exclusivamente en la narración inmediata de los hechos, abriéndose también hacia una perspectiva que distancia y propone una reflexión.

⁸ BIRRI Fernando, *La Escuela Documental de Santa Fe, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964*. Citado en “*Reflexiones para una historia del documental en Argentina*” Carmen Guarini

⁹ BIRRI, Fernando.

Por otro lado existen films que se proponen retratar el momento del suceso que relata, evidenciando la inmediatez de la imagen. La temporalidad se refiere casi exclusivamente al tiempo del suceso; está dirigida a la captura de un instante, asemejándose de este modo a la construcción de la imagen televisiva.

Todo film documental busca reconstruir una realidad particular, los documentales argentinos a partir de los años '60 cobran un sentido de reivindicación para la sociedad completa. De esta manera es interesante comprender cuál es la lectura que los espectadores hacen de este soporte que reconstruye su propia historia, historias que se asemejan a su propia historia personal, o historias que reflejan, que comparten, que cuentan una historia, un hecho 'verídico'. Un soporte que incursiona como dispositivo constructor de la memoria de hechos a veces poco felices, nacionales e internacionales, teniendo en cuenta que el modo de contar la historia no puede ser neutro ni objetivo. El interés en este análisis está puesto en ahondar en el cruce de límites entre lo verdadero y la ficción que esos hechos nos comparten.

El cine de los años '70 en Argentina es un cine puramente militante. Su gran referente es Raymundo Gleyzer.

En 1972 Raymundo (militante del PRT) comienza el camino que lo llevará a su único largometraje de ficción, "*Los Traidores*". La búsqueda de Raymundo apuntaba a un cine que entretuviera y concientizara al mismo tiempo.

Mientras filmaba "*Los Traidores*", Gleyzer filmó un corto sobre la masacre de Trelew: "*Ni olvido ni perdón*". La película se hizo básicamente con la conferencia de prensa que los fugados del penal habían dado en el aeropuerto (donde estaban varados) y con una serie de fotos. Al mismo tiempo nacía el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo), que se relacionó directamente con el proyecto de Cine de la Base.

En 1973 crea el grupo "Cine de la base" para llevar el cine a los mismos protagonistas de sus films, los desposeídos de la tierra, los obreros, los indios y los campesinos.

Fue una época en donde se organizaban proyecciones para el debate; se programaban "*Los Traidores*", "*Informes y testimonios*", y "*Operación Masacre*" de Jorge Cedrón,

basada en la novela de Rodolfo Walsh. Las proyecciones se daban cita en cualquier lugar y fuera de Buenos Aires también: La Plata, Córdoba, Rosario, Tucumán. Y el Cine de la Base se iba expandiendo. La idea era crear una red que llegara a todo el interior del país, y que funcionara también como una distribuidora.

A medida que las cosas van empeorando en el país, la militancia de Raymundo va creciendo.

Hacia 1975 la Argentina era un hervidero: la situación era caótica y el funcionamiento de la Triple A (organización terrorista de extrema derecha -Alianza Anticomunista Argentina-) ya era pleno. Raymundo como otros militantes de organizaciones de izquierdas se convierte en un blanco móvil; su imagen, su nombre era el símbolo del Cine de la Base.

En 1976 realiza un viaje a New York por trabajo, la filmación se demora y Raymundo decide volver a Argentina. El 27 de mayo falta a una cita con un amigo... Raymundo había sido secuestrado. Su casa había sido allanada y la puerta rota a la fuerza; todo estaba roto y revuelto, y de Raymundo no había rastros. Nunca más volvió a aparecer.

El cine documental no es sólo el reflejo de un hecho, o la sucesión de distintos hechos uno tras otro. "El cine (...) es el medio más eficaz de distanciar en el tiempo y el espacio los acontecimientos que vivimos en necesidad y urgencia".¹⁰

Hablamos de un cine con interminables variables. Variables que no se excluyen entre sí, sino que pueden complementarse película tras película.

A finales de los 80 la directora Carmen Guarini es una de las pioneras del cine observacional, concreto y político en Argentina.

Junto a Alejandro Fernández Mouján y Marcelo Céspedes creó el Cine Ojo, actualmente una de las productoras más importantes de cine documental. Sus temáticas se inclinaron siempre hacia derechos humanos y cuestiones sociales.

¹⁰ Jean-Louis Comolli. Citado en "Reflexiones acerca del cine. Del cine documental. Del cine documental argentino. Del cine documental argentino hoy." [/www.boedofilms.com.ar/](http://www.boedofilms.com.ar/)

Si hay algo que identifica a Cine Ojo son las temáticas sociales y vinculadas con los derechos humanos que la convierten en una productora de la democracia, imposible de imaginar en un contexto totalitario. “Eso es algo que, además de habernos identificado, nos ha marcado un rumbo en la elección de ciertos proyectos que nos han ido caracterizando. Un sello que distingue a la productora”, comenta Marcelo Céspedes en diálogo con Página/12.

Mencionamos algunas producciones que corroboran sus dichos; “*Hospital Borda, un llamado a la razón*”, que enfoca las diversas problemáticas en el seno de esta institución de salud mental; “*Jaime De Nevares. Último viaje*”, sobre la vida del obispo de la Patagonia argentina, símbolo de la defensa de los aborígenes y de los obreros de la región del sur argentino; “*La voz de los pañuelos*”, realizada con motivo de los quince años de las Madres de Plaza de Mayo; o bien, “*H.I.J.O.S. El alma en dos*”, que aborda la temática de la identidad. Cine Ojo también produjo “*Yo no sé qué me han hecho tus ojos*”, ópera prima de Sergio Wolf y Lorena Muñoz, que indaga en la enigmática vida de Ada Falcón, y “*Los perros*”, de Adrián Jaime, entre otras.

A fines de los años 90 el cine argentino comenzó a pisar fuerte; haciendo hincapié en temas relacionados con la dictadura, guerra de Malvinas, crisis social. Reforzando ese cine militante de la década de los 70 y 80, los films daban a conocer ejemplos específicos y detallados del creciente desempleo, malnutrición y prácticas corruptas. A la vez incorporando distintas técnicas narrativas, jugando entre el autorretrato, el cine-ensayo, el cine autobiográfico, mezclando ficción y realidad. El documental en Argentina ha desempeñado un papel crítico al aportar un espacio para el debate acerca de la lógica y el sentido común; llevando a los espectadores a espacios individuales que permitieron escuchar el relato de los hechos por sus protagonistas.

“Después de muchos años en que este cine navegara por estas tierras entre el testimonio y el panfleto, entre la militancia y la mirada complaciente hacia los más desposeídos, nuevas narrativas se atreven a desafiar los viejos paradigmas.

Numerosos jóvenes se van sumando cada día al proyecto documental con obras desafiantes, originales y creativas.”¹¹

¹¹ GUARINI Carmen *Reflexiones para una historia del cine documental en Argentina*/Consejo Nacional

Hoy en día y a lo largo de toda su vida el documental fue cambiando, reconstruyendo, revolucionando, combinando, renovando, y junto a esto modificando y desafiando la relación entre éste y sus espectadores. Contando siempre la “realidad” desde distintos, profundos y originales puntos de vista.

El fecundo intercambio de códigos entre la ficción y el documental por supuesto no se da sólo en nuestro país, este camino hacia la creación y la innovación, no es nuevo en la línea histórica cinematográfica; sin embargo hoy llama la atención en todas partes del mundo.

La revista *Cahiers du cinema* en su número #19 del año 2009 escribe, “Con todo, algo está pasando en las últimas temporadas que nos obliga a retomar el tema. Y el hecho de que algunos títulos que mejor representan esta tendencia hayan acaparado gran atención en distintos foros internacionales parece haberle otorgado carta de naturaleza a una cuestión cada vez más candente: ¿tiene hoy sentido establecer una frontera entre el documental y la ficción?”

La respuesta aparentemente se encuentra frente a nuestros ojos: el cine argentino particularmente lo refleja en numerosos casos como *Los Rubios* (Albertina Carri), *Porno* (Homero Cirielli), *Grissinopoli* (Dario Doria), *Trelew* (Mariana Arruti); junto a otras obras latinoamericanas como *Aquel querido mes de Agosto* (Miguel Gomez), *Alamar* (Pedro Gonzales Rubio), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho), *Santiago* (Walter Salles).

“Estas ‘nuevas miradas documentales’ (nuevas solo aquí en este rincón del sur del planeta) emergen revelando una creatividad distinta, y construyendo un espectador diferente.”¹²

Nuestro presente en materia de cine se encuentra en una encrucijada entre ficción y documental, películas donde la circulación de imágenes entre estos dos géneros es una pieza fundamental y única.

Desde aquí se propone reconocer al cine documental - ficción como fenómeno social, productor de sentido. Particularmente ahondar en ese cine documental de opuestos

de Investigaciones Científicas y Técnicas,

Universidad de Buenos Aires

¹² GUARINI Carmen Op. Cit.

cómplices, como son la ficción y la realidad. Explorar y profundizar en el género para luego reconocer el vínculo que se genera con sus espectadores.

Quizás podamos descubrir lo ficcional en el interior de la experiencia documental para luego advertir que hoy ya no es importante discernir entre la verdad y la imaginación contenidas en el film, sino que más bien se trata de leer sus ingredientes como un todo indiscernible y homogéneo.

“El descubrimiento no se logra en la lectura de lo real,
sino en la ruptura con lo real”

Pierre Bourdieu

ENFOQUE TEÓRICO

Tenemos un plan. Bienvenidos al punto de partida.

En esta tesina se propone realizar un análisis semiológico sobre el cine documental-ficción. A partir de ello profundizar en este “género” como fenómeno social en movimiento y parte constitutiva del proceso de producción de sentido; para luego reconocer el vínculo que se genera entre este soporte en particular y sus espectadores.

A partir de la elección de nuestros casos a analizar y del problema de conocimiento que el estudio pretende resolver, planteamos los siguientes objetivos:

Objetivo General

Reconocer de qué manera el cine documental - ficción es fenómeno social y productor de sentido. Y a su vez producir conocimiento acerca del vínculo que se genera entre el soporte y sus espectadores.

Objetivos específicos

- Identificar y caracterizar el cine ficción – documental.
- Indagar acerca de la intencionalidad de significación de este soporte, teniendo en cuenta el carácter de fenómeno social del mismo.
- Reconocer el contrato que subyace entre el espectador y el cine ficción – documental.

Preguntas

A consecuencia del planteo de estos objetivos surgieron los siguientes interrogantes, acerca del objeto de estudio, que se tratarán de responder con la investigación:

-¿Qué intención subyace en la construcción de dichos films?

-¿Cuál es el sentido que despierta en sus espectadores?

-¿Qué “contrato de lectura” (en palabras de Eliseo Verón) específico establece este tipo de films elegidos con sus espectadores?

-¿El documental-ficción es un género en sí mismo?

Antecedentes del fenómeno

En cuanto a los antecedentes que podemos analizar respecto de esta problemática, encontramos un trabajo realizado por un equipo de investigación dirigido por Ximena Triquell; los mismos se encuentran trabajando en la identificación de géneros cinematográficos y televisivos en la producción audiovisual argentina. El nuevo cine independiente, el documental antropológico, los imaginarios sociales construidos por el discurso informativo y las nuevas formas de representación en la telenovela argentina son algunos de los dispositivos que se analizan en este proyecto. Esta investigación propone pensar la relación del cine y los distintos momentos de la sociedad en que este es consumido. Lo que se pretende también es superar la noción de género cinematográfico como conjunto de variables inmanentes a los textos mismos y su contraparte sociológica, que atribuiría la existencia de los géneros cinematográficos exclusivamente a una serie de factores sociales dependientes de la industria. “Cabe aclarar que somos conscientes de que la definición tradicional de los géneros cinematográficos está, en efecto, estrechamente ligada a las propuestas del mercado –y en particular al sistema de estudio (que, valga la aclaración, en Argentina no existe como tal desde hace varias décadas) –. No obstante, creemos posible recuperar esta noción desde un lugar más general para reformularla y hacerla operativa en el análisis, ya no como categoría descriptiva – de los vaivenes de la industria – sino como categoría analítica.”

Es interesante tener en cuenta la importancia de este trabajo el cual analizará la relación entre el cine y los distintos momentos coyunturales en los que se fue realizando y a la vez de que manera se dio el consumo del mismo por la sociedad de cada momento. A la vez es de suma relevancia la idea de trabajar con la noción de géneros cinematográficos de una forma general y así poder hacerla operativa al análisis, exenta de un significado próximo a los requerimientos del mercado e independientes de la industria. De esta manera se propone trabajar con una categoría analítica amplia para el estudio en profundidad.

A partir de este trabajo podemos advertir que son muchos los casos que estudian el cine a partir de distintas miradas teórico metodológicas. Entre ellas Corina Ilardo se encuentra analizando el documental antropológico producido en Argentina en los

últimos años y las modificaciones en los regímenes de representación que se pueden observar en estos.

Si afirmamos que el cine tanto documental como antropológico busca recrear la realidad en un sentido puro, aunque nunca objetivo, es interesante la idea de analizar y comprender los regímenes de representación de los mismos, ya que estos no dejan nunca de variar, son coyunturales, pertenecen a cada momento y a cada sociedad.

Sobre documental social y documental político trabaja también Cecilia Redolfi. Si bien desde el ámbito de la ficción, estos trabajos se cruzan con la investigación que lleva a cabo Ximena Triquell sobre las nuevas formas del testimonial social surgidas a partir de la crisis de 2001.

Por otro lado y haciendo referencia exclusivamente a la teoría que se utilizara en este trabajo, podemos traer a colación un trabajo de Investigación realizado en el marco del PID "Educación a Distancia: experiencias en la Escuela de Comunicación Social de la UNR". Este trabajo apunta a encontrar la mejor manera de transmitir información a partir de un soporte en particular, para ello deciden trabajar con el concepto de contrato de lectura, mediante el cual se podrá analizar el mecanismo socio-psicológico y cultural que, mediante la interacción de elementos múltiples, permite establecer un pacto o convenio entre partes. A partir de este antecedente podemos ver cómo la noción de contrato de lectura es utilizada como método para el estudio de distintos soportes y a la vez tener en cuenta éste trabajo a la hora de desarrollar el propio ya que en el mismo también se utilizará la noción de contrato de lectura y el pacto o convenio que se produce entre las distintas partes.

Otro aporte a esta temática es el trabajo de Estela Zalba, "¿Lectores o consumidores?: los pactos de lectura con el texto escrito en el marco de una cultura audiovisual" "En este trabajo nos abocaremos a la problemática del lector y la lectura en el particular escenario generado por la cultura mediatizada, como marco general, para luego hacer referencia al fenómeno de la lectura del periódico. Abordaremos nuestros desarrollos desde la noción de pacto o contrato de lectura". Lo que aquí se desarrolla es la búsqueda del vínculo que se genera entre este medio y su lector, de un lector que muta con el paso del tiempo y el "nuevo" pacto de lectura de los mass media.

El cine es plenamente un lenguaje, un dispositivo que otorga significado a objetos o textos, que admite expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones.

En un artículo escrito por Jacques Rivette, "Ya no somos inocentes", se expuso: "La personalidad del creador se *manifiesta* en efecto en su "elección" de ángulos, en su juego en relación a su retórica habitual, - en la medida en que lo que quiera mostrar difiera de un espectáculo anónimo, y necesite para su completa aparición, una mirada nueva, más curiosa y libre de prejuicios que sabrá dar cuenta de esto plenamente. Y es el universo el que dirige esta mirada, pero la mirada toda junta impone y *crea* este universo; el universo del creador no es sino la manifestación, la eflorescencia concreta de su mirada y de su modo de aparecer, - esta mirada no es en sí misma más que aparición de universo."¹³

Particularmente nos interesa estudiar el cine documental-ficción como dispositivo constructor de la memoria colectiva. Teniendo en cuenta su particular mirada de los hechos. Es decir, si partimos de la premisa que "el lenguaje es la realidad misma" de esta misma forma podemos decir que "lo real no puede describirse tal cual es porque el mismo lenguaje constituye otra realidad la cual impone sus leyes".¹⁴ El cine documental es una construcción de fuerzas y valores que alimentan a sus espectadores mediante una realidad íntegramente subjetiva.

Jacques Rivette agrega en su artículo "La película es lenguaje, en efecto, y profundamente significativo, hecho justamente de signos concretos, sin dejarse reducir a fórmulas."¹⁵

El film documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo, el cine docu-ficción también. Se manipula de alguna manera lo vivido; ya que se busca una historia determinada una estructura y una mirada particular. El cine piensa en imágenes, y es que vivimos en un mundo lleno de imágenes que reflejan y multiplican la realidad, pero las imágenes con las que el cine piensa constituyen por si mismas una crítica de la

¹³ RIVETTE, Jacques. *Ya no somos inocentes. [Nous ne sommes puls innocentes]* "La Gazette du Cinéma", N°1 1950.

¹⁴ AMAR SANCHEZ, A.M. El relato de los hechos. Editorial Beatriz Viterbo, 1992.

¹⁵ RIVETTE, Jacques. Op. Cit.

representación. A partir de un artículo titulado "La imagen como disolvente mediático La construcción de los pensamientos a partir de la imagen", escrito por Avalo Marcelo, podemos reconocer el hecho de pensar a las imágenes como construcciones significativas, las cuales se relacionan con el contexto que las envuelve. "Desde el hecho mismo de la polisemia que una imagen tiene (que dicen que vale más de mil palabras), pasando por las posibilidades infinitas de estructuración de los elementos visuales, hasta la generación de un código único, no es posible pensar en Lenguajes de la imagen. Para ser gráfico: si fuese posible generar un lenguaje de la imagen bajo el criterio de la lingüística, entonces sería posible genera un diccionario de los planos, de los colores, de las posiciones de cámara; sin embargo la interpretación y el sentido de esos elementos de la imagen estarán siempre en virtud del contexto y de la cultura que interpela los elementos visuales." Esta afirmación de Marcelo Avalos nos permite plantear al cine documental como un escenario para la construcción de una "realidad" particular y pensamos que la relación entre ficción y realidad que existe en un mismo film es aún más particular, por eso nuestro afán por su análisis.

Podemos encontrar otro aporte importante a nuestra investigación, en particular a los componentes semióticos del cine en general, lo cual luego será de suma utilidad en nuestro análisis. En este nuevo artículo "Del cine clásico al moderno" publicado por la revista Razón y Palabra, en el número #46, podemos encontrar un análisis exhaustivo y comparativo del cine clásico, moderno y postmoderno. Para ello se realiza un examen comparativo, de películas elegidas con fines heurísticos, para luego analizar el perfil de cada una de esas formas de cine a partir de las características de cada uno de sus componentes semióticos. Este análisis en profundidad nos ayuda a entender la importancia del análisis discursivo encarado desde la narratividad del cine.

Los trabajos anteriormente nombrados son de mucha ayuda a la hora de plantear distintos interrogantes sobre el trabajo a realizar. Desde ya son artículos que, desde diferentes miradas y materias significantes similares, buscan producir conocimiento en base a un fenómeno comunicacional en común. A partir de estos antecedentes surgen interrogantes puntuales a analizar; la evidencia de la intencionalidad del autor que podemos ver en las distintas obras, la manera en que la obra es interpretada, la dialéctica entre el soporte y su espectador y el concepto de lectura implícito dentro del vínculo; y cómo esa "lectura" varía con el paso del tiempo, a través de los espectadores

y en relación a la variedad de films, su narrativa y argumentación, primordiales en la creación del mismo.

Todos estos trabajos constituyen un importante aporte al objeto de estudio, ya que desde diferentes perspectivas, y miradas, se busca producir conocimiento acerca de conceptos o temáticas presentes en la futura investigación.

En ésta investigación en particular se intentará producir conocimiento sobre un fenómeno tan amplio como es el cine documental traspasando los límites al cine ficción.

Introducir en esta investigación el ‘contrato de lectura’ de Eliseo Verón nos dará puntos de vista diferentes, tal vez antagónicos, tal vez parecidos, acerca de los modos de recepción que los espectadores mantienen con el soporte, así como también, la construcción de sentido que el film construye con su espectador.

Este análisis tiene una relevancia importante teniendo en cuenta que estamos abarcando temas de índole social, realizando un análisis socio-semiótico, analizando y describiendo el tejido de la discursividad social. La importancia de producir conocimiento sobre ésta temática es interesante, ya que como dijimos antes, todo film documental es de relevancia social ya que remite en la mayoría de sus casos a transformaciones que se manifiestan, roturas que nacen en el seno de la sociedad misma. Pero cuando la realidad se mezcla con la ficción ese documento va más allá de lo real, de la inmediatez y de un hecho particular.

Latinoamérica vive una gran encrucijada entre realidad y ficción, podríamos describir cada uno de los distintos ámbitos donde esta parte del mundo coexiste con esa encrucijada que por supuesto se refleja de manera entera en el séptimo arte.

La ficción de repente comienza a estallar dentro del cine documental, quizás sea por la dificultad de encontrar imágenes frescas, singulares de reflejar la realidad y revelarla de una manera inédita. En el afán por seguir creando y alucinándonos con lo real la realidad se explora, los directores la exploran y encuentran en sus recovecos algo que va más allá de lo meramente real y eso nos acerca o nos lanza, en numerosos film documentales, a la ficción.

Se realizará esta investigación a partir de una selección particular. Distintas escenas de diferentes films que nos mostrarán, de alguna u otra manera, los límites que hoy en día constantemente se cruzan y nos dejan en el medio de la realidad y la ficción en un film.

Marco teórico

En nuestra investigación nos apoyaremos en el trabajo académico de Jean-Louis Comolli.

Jean-Louis Comolli nació en 1941 en Argelia; atraviesa una formación diversa, que incluye estudios clásicos, alemán, un breve paso por la carrera de medicina y luego filosofía en la Sorbonne. En 1962 se suma al equipo de los *Cahiers du Cinema* como crítico, y fue jefe de redacción de 1966 y 1971, durante el memorable “periodo teórico” de la revista que ha marcado un hito en el pensamiento contemporáneo sobre el cine. Desde entonces sus publicaciones han dejado huellas nítidas y presentaron una intrincación creciente con sus actividades como docente y su prolífica producción como documentalista.

Comolli desde los años setenta viene generando un provocador debate sobre el cine y el documental a través de una larga trayectoria como investigador, teórico, jefe de redacción de los *Cahiers du cinema* y realizador cinematográfico.

“Aún en medio de las más virulentas polémicas actuales – y recientes combates abiertos por aproximaciones novedosas, como los entablados desde el terreno de las ciencias cognitivas- resulta curioso detectar hasta qué punto las elaboraciones del periodo son discutidas, reformuladas o refutadas, sometidas a relecturas y revisiones, pero difícilmente dadas por superadas, aunque dramáticamente haya cambiado el contexto ideológico que entonces las contuvo.”¹⁶

Particularmente nos interesa en esta investigación la insistencia de JLC en sus trabajos sobre el lugar del espectador, el cine como “puesta en escena” y sus conclusiones

¹⁶ RUSO, Eduardo *Introducción, “Filmar para ver. Escritos de teoría y críticas del cine” J.L Comolli*

sobre aquellas “zonas de contaminación” entre ficción y realidad. En verdad, ese cine híbrido llamado **cine monstruo**, a quien Comolli en su libro - *Ver y Poder La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* - le dedica un capítulo en especial.

Hacer cine es arriesgarse, particularmente la puesta en escena documental es arriesgada, filmar es arriesgarse. Intervenir en una escena lo menos controlada posible nos lleva a aventurarnos cada segundo.

En el resultado cinematográfico siempre hay algo más y algo que falta en cuanto a la forma como se ha captado a los sujetos, tanto en cuanto al gesto del creador de quien se transformó en actor de su propia vida como al de quien lo puso en escena

“Como dispositivo de enunciación, con toda su potencia significativa, el cine es hablado por Comolli, fundamentalmente desde *el lugar del espectador*. Tal es su enfoque privilegiado. Y no se trata sólo ni tanto del espectador empírico y su lugar “real” frente a la pantalla en la sala oscura, sino de aquel espectador entendido como instancia o “lugar” construido por cada discurso fílmico.”¹⁷ Podemos entender que el espectador evoluciona, se moviliza y transforma con cada film en particular. Hablamos tanto dentro del género documental – ficción como el cine en su totalidad. Cada film es un mundo que se revela que debemos descubrir, investigar y disfrutar.

Al igual que las películas cada espectador recibe, investiga y disfruta de a cuerdo a su historia, contexto y conocimiento. Y a su vez, ese film en particular que observamos nos muestra algo único, y construye un “lugar” para el espectador especial.

El cine documental, el medio mismo, genera un proceso de producción significativa en el espectador.

A partir de esto tendremos en cuenta que según Eliseo Verón, la semiosis social es la dimensión significativa de los fenómenos sociales. Estudiar la semiosis es estudiar los

¹⁷ BUSTOS, Anabella BRIGNONE Mabel. *El “Lugar” de la inocencia perdida*. <http://maestriadicom.org/>

fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. De esta manera entendemos los procesos que se dan a partir de los films documentales. Por este motivo, es importante la afirmación de Verón de que “toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas(...) el proceso de producción de un discurso o de un tipo determinado de discurso tiene siempre la forma de un conjunto de operaciones discursivas, que constituyen las operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido.”¹⁸

Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis. Se entiende por ello a nuestro objeto de estudio como un fenómeno social, que forma parte del proceso de producción de sentido.

Debemos entender y es de suma importancia tener en cuenta el significado de discurso según Eliseo Verón es decir, todo discurso corresponde a un cierto enfoque teórico en relación con un conjunto significativo dado. Para Verón la noción de discurso es “inseparable de un conjunto de hipótesis relativas a elementos extra-textuales”.¹⁹

Esta noción de discurso se desarrolla a partir de entender la cuestión acerca de la diferencia entre “ciencia” e “ideología”.

“La noción de ciencia o actividad científica designa un conjunto de instituciones y de sistemas de acciones y de normas (lo que llamamos un sistema productivo), que se encuentra en el interior de lo social. Es por ello que la noción de ciencia puede ser asociada a la de un tipo de discurso: el reconocido socialmente como discurso producido por estas instituciones.”²⁰ Ahora cuando hablamos de lo ideológico no nos referimos a un tipo especial de discurso, sino que es una “*dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social ha dejado sus ‘huellas’ en el discurso* (dimensión presente en toda materia significativa cuyo sentido está

¹⁸ VERON, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa. P 18

¹⁹ VERON, Eliseo. Op. Cit.

²⁰ VERON, Eliseo. Op. Cit. P 16

determinado socialmente).”²¹

Para este análisis se recurrirá específicamente al ‘contrato de lectura’ planteado por Eliseo Verón. “La noción de contrato fue definida en el marco de la semiótica greimasiana como una distinción intuitiva para aludir a una relación intersubjetiva que se establece en todo proceso comunicativo, al intercambio que, según ciertas reglas, se da entre los participantes, estableciendo una especie de “obligación mutua”(…) La noción de “contrato de lectura” remite a ciertas pautas que, en el marco de un género discursivo determinado se proponen para establecer una particular relación con sus destinatarios/receptores, que supone cierto verosímil y ciertos recorridos de interpretación”. La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos “el contrato de lectura. ¿Por cuáles mecanismos se construye este contrato? Por la teoría de la enunciación.” (...) Lo que Veron afirma es que “el análisis del contrato de lectura permite de este modo determinar la especificidad de un soporte, hacer resaltar las dimensiones que constituyen el modo particular que tiene de construir su relación con sus lectores.”²²

Es importante distinguir dos niveles, en el funcionamiento de cualquier discurso: *el enunciado* y *la enunciación*. Es decir, lo que se dice (el “contenido”) y las *modalidades del decir*. “Por el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen del que habla (el enunciador), una cierta imagen de a quien uno habla (el destinatario) y por consiguiente, un *nexo* entre estos lugares.”²³

La teoría de la enunciación afirma que el contenido no es más que una parte de la historia y que en ciertos casos, es la parte de menor importancia.

“La enunciación es un nivel de funcionamiento de discurso y no una parte que sería destacable del resto (el contenido).”²⁴

²¹ VERON, Eliseo.Op.Cit.

²² ARFUCH, Leonor. Citado en artículo publicado en “La trama de la comunicación”. *“Comunicación visual y contrato de lectura”* Lic. Mariangeles Camusso. Lic. Viviana Marchetti

²³ VERON, Eliseo. *“El análisis del “contrato de lectura”, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media.”* En “Les media: Experiences, recherches actuelles,applications.” IREP,Paris

²⁴ VERON Eliseo, op. cit

Además tendremos en cuenta el concepto de “lectura” desarrollado ampliamente en la “Semiosis social”. “Siempre existen *varias* lecturas posibles de los conjuntos textuales que circulan en el interior de una sociedad, desde el punto de vista de su producción.

Un mismo texto puede ser sometido a diversas lecturas. Cada tipo de lectura alude a una conceptualización específica de las condiciones de producción. (...) Un “paquete” textual cualquiera identificado en lo social es, desde este punto de vista, *el lugar de manifestaciones de una multiplicidad de huellas que dependen de niveles de determinación diferentes*”²⁵

El cine es un medio, al igual que la televisión, la radio, etc. El concepto de medio para Verón es un concepto sociológico, que no puede ser sólo analizado y caracterizado a partir del soporte tecnológico. “La definición de un medio debe tener en cuenta, a la vez, las condiciones de producción y las condiciones de recepción.”²⁶

Se intentará comprender, las condiciones sociales de producción de los documentales elegidos en el corpus, así como también percibir la relación entre los soportes y los lectores.

En tanto que soportes y lectores sean estudiados como dos realidades separadas, este problema no puede ser abordado de manera satisfactoria: *hay que comprender su relación.*²⁷

La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamamos el *contrato de lectura*. El discurso del soporte por una parte, sus lectores por la otra, son dos “partes” entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. *En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato.*²⁸

Teniendo en cuenta el análisis del contrato de lectura por Eliseo Verón, del cual nos apropiaremos para realizar nuestro análisis sobre el nexo entre cine documental y sus

²⁵ VERON, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa.

²⁶ VERON, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Editorial Norma.

²⁷ VERON, Eliseo. “El análisis del “contrato de lectura”, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media.” En “Les media: Experiences, recherches actuelles, applications.” IREP, Paris

²⁸ VERON Eliseo, op. cit

espectadores, debemos entender, comprender importantes puntos.

El éxito de un soporte como la prensa escrita se mide por su capacidad de:

- proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual.
- de hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de “seguir” la evolución sociocultural de los lectores preservando el nexo.
- de modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de una manera coherente.”²⁹

Debemos tener en cuenta que en un soporte de prensa como en cualquier discurso, todo contenido es necesariamente tomado a cargo por una o múltiples estructuras enunciativas. El conjunto de estas estructuras constituye el contrato de lectura que el soporte propone a su lector.

“El estudio del contrato de lectura implica, por consecuencia, todos los aspectos de la construcción de un soporte de prensa, en la medida *en que ellos construyen el nexo con el lector*: cobertura, relaciones texto/imagen, modo de clasificación del material redactado, dispositivos de apelación, modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorridos propuestos por el lector (*espectador en nuestro caso*) y las variaciones que se produzcan, modalidades de compaginación y todas las otras dimensiones que puedan contribuir a separar de modo específico los modos en que el soporte constituye los nexos con el lector.”³⁰

En “La trastienda de la investigación” se explica: “El sostén de una investigación, el andamiaje sobre el cual se construye, son las teorías, modelos de análisis y conceptos que estructuran un área de conocimiento aportándole ideas, planteándole dudas, sugiriendo hipótesis y preguntas que eventualmente constituirán el objeto de investigación”.³¹

²⁹ VERON Eliseo, op. cit

³⁰ VERON Eliseo, op. cit

³¹ WAINERMAN, Catalina. SAUTU, Ruth. *“La trastienda de la investigación”* Editorial Lumiere.2001

“No es posible obtener un conocimiento racional,
sistemático y organizado actuando de cualquier modo;
es necesario seguir un método, un camino que nos aproxime.”

Carlos A. Savino

Metodología

El tema será abordado desde una perspectiva socio-semiótica, de este modo se intentará conocer, a partir del tratamiento que se le da a la información, al film documental-ficción latinoamericano, como activo productor de sentido de nuestra sociedad; el vínculo que se genera entre el soporte y su espectador, así como también la lectura que realizan los espectadores de los casos propuestos.

Se podría decir que dentro de la investigación propuesta se recorrerán dos caminos para realizar el análisis. En un primer momento se intentará realizar un análisis semiológico de los films elegidos. Para luego dar lugar a la interpretación sociológica y teórica de los mismos, examinando los datos de todos los modos posibles, teniendo en cuenta siempre el contexto en el que se encuentran. Ahora, a partir de los datos semióticos recolectados se estudiarán las actitudes, la significación que los espectadores de los films obtienen a partir de la mirada de los mismos.

Se intentará obtener una comprensión más profunda del fenómeno con la utilización de los datos de campo recolectados, a partir de entrevistas no estructuradas; más el análisis y la comprensión semiológica del corpus.

“Recuperando en lo esencial la actitud de aséptica adhesión a la empíria y la precisión teórica que defendía en los años ‘60, Verón descreo profundamente de la pertinencia de cierta crítica mediática que se apoya sustancialmente en esquemas o teorías de los efectos muy primarias. Desde su perspectiva, la emergencia de la compleja problemática de la recepción obligaría a extremar los recaudos teóricos y metodológicos, para no incurrir en discursos vagos y puramente impresionistas. La herramienta básica en este caso sería, una vez más, el *trabajo de campo*.”³²

Resulta de suma importancia destacar de qué manera se construye evidencia empírica cuando uno se propone producir conocimiento sobre contratos de lecturas, y cuáles son las exigencias a tener en cuenta a fin de localizar el contrato de lectura en nuestro

³² RIVERA, Jorge B. *Comunicación, medios y cultura. Líneas de investigación en la Argentina. 1986-1996*. Ediciones periodismo y comunicación. UNLP. La Plata, 1997

soporte.

Eliseo Veron plantea tres requerimientos a seguir:

“– la regularidad de las propiedades descritas.

Las propiedades que nos interesan, no son aquellas que, por azar, pueden aparecer en éste o en otro número, a propósito de tal o cual artículo, se trata de definir las invariantes, las propiedades relativamente estables, que son recurrentes en el discurso del soporte a través de temas diferentes. Esto nos obliga a trabajar sobre corpus que cubran, para un soporte, un período relativamente largo (no menos de dos años).

– la diferenciación obtenida por la comparación entre los soportes.

Se trata siempre de localizar las semejanzas y las diferencias regulares entre los soportes estudiados, a fin de determinar la especificidad de cada uno.

-la sistematicidad de las propiedades exhibidas por cada soporte.

La descripción, a partir de la localización de todas las propiedades que satisfagan los dos criterios precedentes (regularidad y diferenciación), debe permitir determinar la configuración de conjunto de estas propiedades, a fin de delimitar el contrato de lectura y de identificar sus puntos fuertes y débiles, sus zonas de ambigüedad y sus incoherencias eventuales.”³³

Es necesario aclarar que estos requerimientos dispuestos por E. Veron serán tomados y adaptados para nuestro objeto de estudio, entendiendo así que la regularidad, la diferenciación y la sistematicidad del soporte pasa por la apropiada aplicación que podamos darle a nuestro objeto en cuestión.

El esfuerzo en cuanto al método que utilizaremos está puesto en la búsqueda de una claridad con la cual pretendemos abarcar nuestro fenómeno comunicacional. “Un análisis semiótico sin datos de campo permite conocer en detalle las propiedades de un discurso de soporte tal como se ofrece al lector, pero no nos indica de qué modo el contrato de lectura así constituido se articula a los intereses, expectativas o imaginarios de los lectores. Los datos de campo sin análisis semiótico del contrato de lectura, es un dato de campo “salvaje”. (...) El análisis semiótico nos permite ensamblar

³³ VERON, Eliseo. “El análisis del “contrato de lectura”, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media.” En “Les media: Experiences, recherches actuelles, applications.” IREP, Paris

discriminaciones mucho más detalladas de los lectores y en consecuencia, permite una articulación mucho más precisa entre lectores y soporte.”³⁴

Este trabajo será de carácter exploratorio, se buscará abordar el fenómeno para abrir nuevas posibilidades de interrogación acerca del mismo. Para ello y a nuestro modo de entender, será necesario recurrir a una metodología cualitativa, y es que este tipo de metodología, busca la comprensión de los fenómenos sociales; de esta manera orientará la investigación al análisis del proceso de significación producido por el cine documental - ficción y nos permitirá conocer a los espectadores en su propio contexto, conocer sus expectativas y actitudes en cuanto a este cine, a fin de verificar cuál es el contrato de lectura propuesto por nuestro soporte.

La aproximación metodológica no debe ser considerada como un cúmulo de técnicas para recolectar datos, sino que es un modo particular de encarar el estudio del mundo empírico.

En relación a la construcción de evidencia empírica, la opción por la aproximación cualitativa significa la elección por la producción de datos descriptivos, a partir del estudio intensivo de las estructuras de significados inmersas en los contextos sociales en los que son producidos.

Lo que buscamos a través de los métodos cualitativos es la comprensión en un nivel personal de los motivos y creencias que están detrás de las acciones de los individuos.

Cada uno de estos individuos ha tenido diferentes experiencias y ha aprendido diferentes significados sociales; a partir de la investigación cualitativa estudiaremos a las personas en el contexto de su pasado y su presente, para así poder comprender con claridad su modo de interpretar las cosas. “Las metodologías cualitativas son apropiadas cuando el investigador se propone investigar la construcción social de significados, las perspectivas de los actores sociales, los condicionantes de la vida cotidiana o brindar una descripción detallada de la realidad”³⁵

³⁴ VERON, Eliseo. “*El análisis del “contrato de lectura”, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media.*” En “*Les media: Experiences, recherches actuelles, applications.*” IREP, Paris

³⁵ WAINERMAN, Catalina. SAUTU, Ruth. “*La trastienda de la investigación.*” Bs.As. Manantial 2011

Para este trabajo se utilizarán fuentes primarias y secundarias. A partir de entrevistas no estructuradas se recolectarán los datos correspondientes. En particular se utilizará la entrevista por pautas o guías, teniendo en cuenta una lista de puntos de interés que se irán explorando en el transcurso de la misma. De esta manera se buscará un diálogo más profundo y rico, donde no sólo se captarán las respuestas sino también las actitudes, valores y formas de pensar de los entrevistados.

“El proceso de investigación es un proceso dinámico. La manera en que una persona interpreta algo dependerá de los significados de que se dispongan, de cómo se aprecie una situación.”³⁶

Por otro lado serán de gran utilidad para nuestro análisis las fuentes secundarias como por ejemplo entrevistas extraídas de otras investigaciones y de emisiones y publicaciones de medios de comunicación (programa televisivo, diarios y revistas). Así como también una abundante recolección en cuanto a material de cine documental y doc - ficción. Teniendo siempre presente que las fuentes secundarias implican una vigilancia epistemológica importante, ya que son datos recabados con anterioridad, con objetivos diferentes.

Lo que se plantea es analizar un fenómeno a través de una teoría particular pero apuntando a un proceso. La posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser reconstruido a partir de una manipulación de los segundos.

“...no hay observación sin teoría y ésta a su vez es reinterpretada y reconstruida a partir de la evidencia empírica”³⁷

A partir de esto diremos que nuestro corpus a analizar esta compuesto por un número de films; y en algunos casos por fragmentos de esos films, elegidos no arbitrariamente sino con un criterio personal orientado a nuestro problema de conocimiento. En este caso se intenta que los mismos puedan además de garantizarnos la variedad en cuanto

³⁶ TAYLOR,S.J. BOGDAN, R. “ *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significado*” Barcelona, Paidós, 1998.

³⁷ WAINERMAN, Catalina. SAUTU, Ruth. “*La trastienda de la investigación*” Editorial Lumiere.2001

a nuestros objetivos de investigación también reflejen los límites que vemos cruzar, que nos inquieten al pararse sobre los bordes del género.

Se describirán exhaustivamente las variaciones en cuanto a las distintas películas y las temáticas elegidas por las mismas. A partir de esta comparación podremos distinguir las propiedades relativamente estables, y las variables de los mismos y a la vez determinar y definir estas propiedades que construyen a nuestro soporte en cuestión.

La delimitación espacio-temporal del corpus está dada temporalmente por la elección de los films a analizar, son películas con no más de 10 años. Realizadas en Latinoamérica y Centroamérica, particularmente Brasil, Argentina y México.

Es necesario destacar que en este análisis no siempre el tiempo y el espacio del fenómeno que se estudia coincide con el tiempo y espacio al que pertenece el investigador.

En cuanto al espacio donde se pretende realizar las entrevistas, será la ciudad de Rosario principalmente por la factibilidad del trabajo a realizar. Siempre teniendo en cuenta que el territorio geográfico de la ciudad se transforma en una territorialidad socialmente construida; vivida y transitada a partir de recorridos que dependen del uso social. No debemos olvidar estos componente *extra- textuales*³⁸ a la hora de nuestro análisis, ya que son parte esencial de todo discurso.

Los datos serán recolectados a través de una metodología cualitativa, por lo cual debemos tener en cuenta que a la hora de procesar los mismos será necesario optar por técnicas adecuadas, como por ejemplo la interpretación y la transcripción de las entrevistas. Sin olvidar que luego del descubrimiento de los distintos datos, de la identificación de temas, el desarrollo de conceptos y proposiciones, y la codificación de los datos recabados, es necesario comprender los mismos en el contexto en el cual fueron recogidos.³⁹

³⁸ VERON, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa.

³⁹ TAYLOR, S.J. BOGDAN, R. *“Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significado”* Barcelona, Paidós, 1998. Cap6

Los films que se analizarán durante esta investigación son:

- **Alamar** de Pedro Gonzales Rubio
- **Invernadero** de Gonzalo Castro
- **Santiago** de Joao Moreira Salles

ANÁLISIS

Espectador Vs. Director

INVERNADERO

Director: GONZALO CASTRO (ARG.)

“Mario Bellatín existe”⁴⁰. Esas son las tres primeras palabras que dan comienzo a la sinopsis con la cual el BAFICI (Buenos Aires Festival de Cine Independiente) 2010 presenta a *Invernadero*, el tercer largo del director Gonzalo Castro.

“*Resfriada*” y “*Cocina*” sus anteriores películas también fueron estrenadas en el Festival Latinoamericano de Cine Independiente, y nos animamos a decir que esta trilogía tiene un punto en común; difícilmente podemos encasillarlas en un género cinematográfico.

Particularmente *Invernadero* podría ser tomada como un documental sobre la vida de Mario Bellatín; “un escritor mexicano manco de una vitalidad asombrosa; aunque él mismo afirme que ya está muerto y aunque escriba textos autobiográficos donde su nombre propio perezca para reemplazarse por un heterónimo que igual se reconoce como su propio fantasma.”⁴¹ ¿Es o no es? ¿Dónde está Mario Bellatín en este film? ¿Podemos decir que es la esencia del mismo? ¿Estamos hablando de un personaje creado para un espacio y tiempo determinado? Aún no tenemos respuestas claras, pero sí entendemos que es su “propio fantasma” uno de los puntos claves que nos lleva a pensar en ficción y realidad. La pregunta que constantemente nos hacemos mientras vemos este film es: ¿Es Mario Bellatín o no es Mario Bellatín?

Elegimos pequeños fragmentos de escenas para analizar y tomar como muestra. Consideramos que estas piezas nos llevan justo donde queremos estar: al borde.

⁴⁰ Fragmento de la sinopsis de *Invernadero*

⁴¹ Fragmento de la sinopsis de *Invernadero*

“Ya estás en marcha.

Muy pronto se van acumulando cada vez más fragmentos
y emerge el conjunto.

Pero todo empieza con el deseo.”

David Lynch



(*dvd)

En el film de Gonzalo Castro se puede inferir que su mayor búsqueda parte de salirse, desaparecer o aparentar que no está.

Es esa forma de encuadre, esos silencios, los tiempos relajados, los canturreos, las mascotas, las maneras de seguir las conversaciones sin rumbo aparente; es la puesta en escena y la mirada escondida de Castro que nos deja como espectadores de escenas al parecer no planeadas, sino encontradas gracias a un azar.

En la última escena de la película podemos ver a un Mario Belatin escribiendo en un cuaderno con hojas lisas, hojas en blanco que se llenan de palabras, de escritura, de sentidos más allá de lo que podemos observar. No hablamos sólo del sentido de esa escritura, sino de la escritura dentro de esa imagen. Una imagen que nos dice todo, que denota existencia; existencia de la imagen, de la escritura y de la vida del protagonista. No sabemos qué escribe, si está improvisando, si está rescribiendo algo, si está siguiendo algo que ya empezó hace tiempo, o si está siguiendo marcaciones de su director. Sin embargo eso que escribe nos detiene en el tiempo, nos da la impresión de un presente y un futuro.

Para Bellatin escribir es todo, y es que si él ya está muerto (como dice en una conversación con una amiga) su escritura es su existir, es así como existe en su vida y en este film.

Podemos ver en esa escena a un Mario relajado; pareciera que nos encontramos con el verdadero Mario, su casa, su sala, su ventana, su patio, su mesa, su cuaderno, su birrome, sus palabras, sus pensamientos, su hija. ¿Su hija? No. Esa mujer que podemos ver venir desde otra parte de la casa, cruzando el patio entre las plantas, entrando a la sala y abrazando a su ‘padre’ por atrás, mientras él sigue escribiendo, no es su verdadera hija. ¿Cuándo nos enteramos de esto en el film? Nunca. Ese abrazo sincero, ese silencio que sereno denota una relación, que para cualquier espectador, que no conozca la vida de M.B., parecería ser una clara unión de padre e hija, es ficción.

En varias oportunidades, al finalizar la proyección de este film y tener la oportunidad de conversar con su realizador, eran muchos los espectadores que quedaban impactados al saber que la relación no era aquella que ellos pensaban; y teniendo en cuenta que

esta película decía ser un documental sobre la vida del escritor, por qué su hija era parte de un film de ficción. En qué momento esta historia dejó de pertenecer a un género y pasar a otro sin que osáramos notarlo.

Eso es lo que buscamos en este análisis, esa dicotomía, o mejor dicho ese contraste de sentimientos que aquí se nos presenta.

Cuando observamos un documental sabemos que estamos viendo “parte” de la vida real, filmada y documentada para presentar al espectador. Ese tipo de cine nos deja parados en un “lugar” en particular, construido por un discurso específico del género; como espectador la búsqueda es ver, sentir y comprender algo que no sabíamos, ir más allá en el conocimiento de realidades complejas o paradójicas.

Sin embargo cuando un film de ficción esta delante nuestro sabemos que detrás de cada historia, de cada imagen, de cada palabra hay algo más, algo que nos hace entrar y quedarnos en ese juego donde todo está permitido. David Lynch nos dice, “Se trata de contar historias. De inventar un mundo, una experiencia que la gente no tendría de no ver esa película.” Es decir, nos abstraemos de nuestro mundo para meternos en uno inventado únicamente para nosotros.

Ahora, debemos preguntarnos algo: cuál es el *lugar* que ocupa el espectador delante de un film que hoy podemos reconocer como documental y ficción al mismo tiempo.

Volviendo a esa última escena, debemos destacar que existe una bella paradoja allí, en un film que realiza una valorización de los diálogos, que hace su anclaje en los mismos, su final se detiene en una escena que desfila en un silencio encantador; donde las palabras son dichas, están, existen, pero sólo en la escritura tal como afirma su protagonista.

Debo insistir con aquella actriz (Marcela Castañeda) que ocupa un lugar importante en la vida del protagonista, es una de sus hijas. Una hija que hace mucho no ve, con la cual se miran y pareciera que vuelven a reconocerse, hablan, y uno siente que es espía de sus conversaciones. Es ese lenguaje de ausencia de su director: cazando intimidades y cristalizándolas con su cámara.

En una de sus escenas podemos ver a M.B. y a su hija recordando y conversando sobre tiempos pasados, hablando de la madre de ella y de su abuela. Ella recuerda algo que él no, él la observa con tranquilidad como intentando reconocerla. Increíblemente se produce un dialogo entre ambos que nos mantiene inquietos tratando de descifrar lo que está detrás de él. Esa particularidad de Castro que nos lleva a no sólo prestar atención a las palabras del presente, a lo dicho, sino también a lo que no se ha dicho aún, y que tampoco lo dirán. No sabemos su pasado y tampoco su futuro cercano, como espectador debemos atarnos a cada una de esas palabras y desde allí intervenir la historia como más nos plazca.

Pareciera como si su director pasaba por allí cuando observo ese dialogo y decidió desde lo lejos perpetuarlo con su cámara.

Existen a lo largo de estas escenas algo que no vimos, partes, fragmentos que faltan. Son fracciones de historia que hicieron a este presente, son pedazos de vida del protagonista que nos lleva a donde hoy estamos parados.

Buscando un concepto donde podamos anclarnos para describir esto que sentimos cuando nos sumergimos en “Invernadero” encontramos que *palimpsesto* puede acercarse a ello. En una enciclopedia virtual, encontramos que “se llama palimpsesto al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe.

No casualmente, Serge Daney afirma, “todo film es un palimpsesto.” Es verdad, acordamos con esa idea. Todo film pertenece no a una sino a varias escrituras anteriores. Pero aquí sucede algo más; esas huellas de otra escritura anterior están muy presentes y hasta visibles por momentos, en cada imagen en cada palabra o en cada silencio.

En esa escena ellos hablan de años que pasaron, de moda, de religión, de viajes, en algún punto banalidades que los acercan, o que intentan hacerlo, en algún punto misceláneas que unen los cuerpos y los pensamientos. Un dialogo no por banal débil, un dialogo que nos acerca aunque sea a penas un poco la esencia de estos personajes. A su relación como padre e hija que se nutre con cada detalle; es poco lo que su director nos ofrece y sin embargo para un espectador inquieto, que reflexiona, que intenta ir más allá de ese encuadre cada detalle es mágico. Comolli nos dice “*el yo-*

espectador-veo se transforma en el veo-que-soy-espectador". Y allí hay una dimensión reflexiva en la mirada.

Es Gonzalo Castro quien nos lleva por el mundo de Mario Bellatin pero allí está esperando ansioso el espectador cada plano, cada escena, cada fragmento. Cada pincelada de ese mundo.

Cuando en una de las escenas Mario conversa con su amiga-productora; en el interior del departamento, luz natural, dos sillas, una mesa, de fondo una ventana que da al exterior, plantas que nos dan algo de calidez, todo de natural. Y decimos todo de natural porque es una escena en su esencia natural. Ella afirma que "lo que tiene de escritura sólo tiene valor después de otra página y después de lo que sigue". Sin embargo Mario responde que esa misma hoja es una obra en sí misma. ¿Podemos pensar que *invernadero* es una obra en sí misma sobre algunas hojas sueltas en la vida de Mario Bellatin?

Como mencionamos antes, una escena al natural. Dos amigos, podemos inferir de muchos años, charlando sobre temas que refieren a su pasado, a su presente, siempre a algo compartido entre ellos dos. ¿Esta es una escena de ficción? ¿Existe un libreto? ¿Realmente son amigos? No. No. Y sí. El directo de este film insiste en que las conversaciones son tomadas no por azar pero sí sin ningún parlamento estudiado ni leído con anterioridad. Son conversaciones reales, sucesos reales. ¿Realidad dentro de una ficción? ¿Una ficción de lo real?

Si hablamos de real, de verdad en una imagen podemos describir una de las escenas donde el protagonista de este film se encuentra en su casa, sentado frente a su computadora, en su escritorio, leyendo un fragmento de sus escritos.

¿Se está documentando un fragmento de la vida "real" de Mario Belattin en esta escena? La mirada oculta del director nos lleva por ese camino. Nos invita a espiar detrás de las espaldas del protagonista, su vida, su obra, sus errores y aciertos. Pero algo debemos tener en cuenta, sólo vemos aquello que el director deja que veamos. Estamos detrás de las espaldas del protagonista pero mirando desde los ojos del director de este film. Obviamente sabemos que esto que acabamos de mencionar no es

nada nuevo, nada que uno no sepa cuando mira una película, ya sea ficción o documental, pero creemos que es necesario que lo recordemos, en especial cuando nos preguntamos o afirmamos que algo es real. ¿Real? Sí, hablamos de realidad, pero hablamos de “una realidad”, la del cine. Estamos en una realidad determinada en un contexto establecido. Creemos que no debemos olvidar eso.

Preferimos aclarar esta última frase; es mejor no olvidarlo si estamos realizando un análisis cinematográfico, especialmente si tratamos de estudiar el cine y su relación con la ficción y la realidad. Aconsejamos, de todas maneras, olvidarlo cuando nos encontramos sentados en la butaca de una sala a oscuras y descubriendo por primera vez una película.

Llegando al final del análisis de los pequeños fragmentos del film “Invernadero” quisiéramos puntualizar en una escena particular. Es un encuentro entre dos personas, inmersos en una enorme biblioteca, uno de ellos con un libro en la mano, conversan, se ríen, denotan una amistad de años, un humor compartido que renace con cada oración entre Mario y su colega y amiga Margot Glantz. Es en circunstancias como estas donde podemos afirmar que los diálogos en las películas de Castro son el anclaje de cada escena.

Debemos decir que los diálogos vienen a darnos la información que quizás no tenemos en los planos. Un film que valora prodigiosamente a los diálogos casi dejando en segundo lugar a la cantidad de planos. Pocos y largos planos, muchos y extensos diálogos, es un escaso pero preciso resumen del film.

Sin embargo ante la naturalidad, fluidez e intensidad de esos diálogos el director nos va llevando, mostrando, sumergiendo donde no muchos pueden llegar, estamos viviendo, documentando, la *realidad*, fragmentos de la realidad de un hombre que *actúa* para la cámara. Es algo perturbador, pero M.B sabe que lo están filmando, entonces no se documenta su vida con escenas capturadas al azar; volvemos a afirmar: él tiene conocimiento de la cámara. Lo interesante, como podemos comprobar en esta escena de total sinceridad, es que no sabe cuándo se prende la luz roja.

Aquí la distinción entre ficción y no ficción se desdibuja, nos resistimos, así como

creemos que la película en sí misma se resiste, a formar parte de tan sólo una de esas categorías. Haciendo referencia al debate sobre si el film es un documental ficcionalizado o una ficción documentada, debemos decir que aquí su director afirma que no es un documental, no fue realizado con esa intención y su protagonista tampoco lo tomó como tal. Es importante aclararlo porque en realidad es el espectador quien no puede salir de pensar en el género mutante, híbrido que nos propone; no, mejor dicho nos deja esta película.

Para profundizar en el tema podemos hacer una comparación con dos films que pasan de una categoría a otra de escena a escena. En el film de Llinas "Historias Extraordinarias" la ficción cinematográfica se convierte en un documental acerca de sus propias limitaciones de revelación, es un lenguaje compuesto, combinado que pone a flor de piel los límites entre géneros. En "Aquel querido mes de agosto" de Miguel Gómez, el film nos lleva de vivir una historia de amor a un documental sobre la realización del film que estamos viendo. "... es a la vez un musical, un diario de viaje, un melodrama familiar casi incestuoso, un retrato etnográfico de las tradiciones folclóricas portuguesas y un relato acerca del caos de su propia realización."⁴²

Como afirmamos anteriormente no es el caso del film en cuestión, "Invernadero". Pero su director tampoco nos dice desde dónde realizar una observación, dónde podemos pararnos para reconocer su categoría o la pertenencia a algún género. Pensamos que quizás sólo sea eso, dejar de pensar dónde estamos parados para disfrutar de aquello que no tiene etiqueta alguna; y si la tiene es el espectador, y solo él, quien acabará por colocarla.

Quiero que tomemos como última escena a analizar aquella en la que el protagonista de este film se encuentra sentado al borde de una fuente junto a sus tres perros.

No necesitamos demasiado, lo tenemos a un Mario Bellatin relajado, plano abierto, luz natural, sonido ambiente, una fuente esplendida, veredas finas, arbustos que obstruyen el paso de los autos y tres actores de lujo. ¿Realmente nos interesa estar seguros a cerca de a qué tipo de género pertenece esta película?

Estamos tan acostumbrados a mirar nuestra sociedad a través de construcciones,

⁴² El cine y los géneros: conceptos mutantes. BAFICI. 13

códigos y estructuras de géneros. Por qué no sólo pensar que es eso, es sólo eso que acabamos de ver, *un Mario Bellatin relajado, plano abierto, luz natural, sonido ambiente, una fuente esplendida, veredas finas, arbustos que obstruyen el paso de los autos y tres actores de lujo.*

“Conocido en Argentina por algunas de sus novelas (Poeta ciego, El jardín de la señora Murakami, Perros héroes) y editado en la editorial del propio Castro (Los fantasmas del masajista, Eterna Cadencia, 2009), el mexicano Mario Bellatin tiene una hija argentina, vive de a ratos en Buenos Aires y le falta una mano. La derecha, para más datos. Su hija, su departamento porteño y su mano son algunos de los protagonistas de Invernadero. Otros son su escritura, la corrección de sus originales, su asistente, sus cuatro perros, su desmemoria literaria, sus viajes, sus viajes por el mundo de los sueños y sus viajes por la mística oriental. Pero más que nada su cualidad de dialoguista indolente, dispersivo y sorprendente.”⁴³

⁴³ BERNADES, Horacio. Diario Pagina12. Cultura y espectáculos. Jueves, 10 de marzo de 2011

Cuestión de tiempo...

SANTIAGO (una reflexión sobre el material en bruto)

Director: JOAO MOREIRA SALLES (Brasil)

A Joao Moreira Salles le tomó trece años de su vida terminar este film. No dejó que nadie le dijera cuando empezar, cuando retomar o cuando terminar.

¿Por qué ‘Santiago’ debió esperar trece años para salir a la luz? ¿Olvido, abandono, tiempo?

Periodistas/cinéfilos han insistido en que al parecer una crisis interna del realizador impidió seguir adelante con el proyecto; pero años más tarde toma la decisión de enfrentar su realidad y desencadenar el proceso fílmico.

Si cuando analizábamos “Invernadero” de Gonzalo Castro, pensábamos en un director ausente, lejano; aquí podremos dilucidar a lo largo del análisis la extrema presencia de su realizador.

Salles comenzó a dirigir documentales para televisión en los años ochenta. Sus primeras obras, de carácter expositivo fueron objeto de una fuerte autocrítica; en otro período de su trabajo, a fines de los años noventa, sus filmes pasaron a ser de carácter más observacional, se inspiraron en la no intervención propuesta por el cine norteamericano.

Siempre preocupado por el lugar desde el cual el documentalista se relaciona con la película, en **Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)**, Salles asume el relato subjetivo, incursionando en el terreno de la auto-representación.

El autor se coloca a sí mismo, como un elemento fundamental de la narrativa, tanto en relación a sus motivaciones como a su interferencia con el objeto filmado.

Podemos comenzar comentando que es en el año 1992, cuando João Moreira Salles comienza a filmar una película sobre el mayordomo que, desde que era pequeño, trabajaba para sus padres.

Trece años tuvieron que pasar para que Salles retomara el material que había filmado en el '92. Y a partir de esas imágenes realizar un documental sobre la vida de un hombre extraordinario, el mayordomo de su casa, que pese a tener un trabajo que constantemente lo demandaba, buscaba tiempo para cultivar su mayor pasatiempo: recolectar, documentar, organizar e interpretar información sobre la historia de las familias más acaudaladas y de mayor abolengo en el mundo.

Cuando hablamos de un film como *Santiago* sabemos que estamos ante la presencia de cine híbrido en todas sus dimensiones, hablamos también de un trabajo autobiográfico, auto-representativo. Dicho film comienza por una verdad ficcionalizada por momentos, que pasa a documentar las propias posibilidades, limitaciones y sentimientos del realizador.

Salles afirma; "*Santiago* es la única película que reconozco como mía, las otras podrían ser de otros directores, pero *Santiago* sólo podía salir de mí."

¿Por qué Gonzalo Castro insiste en hacernos creer que no tiene nada de documental su film "*Invernadero*"? ¿Por qué el público tiene la seguridad de estar viendo un documental sobre la vida de su protagonista? ¿Por qué Joao Salles nos habla de documental si podemos observar, sentir cómo él mismo irrumpe con su voz y nos hace participar de algo que supuestamente no fue?

¿Por qué hablamos de cine híbrido si aparentemente el film se categoriza sencillamente como un documental? Un gran documental. Bien, podemos descubrir y responder dicha pregunta con tan solo observar y analizar sus primeras escenas.

“Toda película de ficción es un documental sobre sus actores.”

Jean-Luc Godard

“Cada película es un documental sobre su propia construcción”

Jacques Rivette



(*dvd)

En la primera escena de este gran film la voz en off del director nos transporta como el hilo conductor en una historia íntima, personal y profunda. El narrador- director nos introduce con una extrema sutileza, y sin intermediarios, en un embarullado momento de su vida; sin titubear va haciéndonos parte de su historia, de su film, de su pasado.

Tres son las fotos fijas que aparecen en un mismo portarretratos (horizontal, vertical, horizontal), en una habitación en penumbras y vacía. Tres son los escenarios; sumamente fríos, distantes, tristes por momentos.

Enseguida su realizador irrumpe en la última imagen con su voz, utilizando sin tapujos primera persona, narrando los primeros detalles sobre aquel intento en el año 1992 de iniciar un film que tenía como primera imagen la imponente entrada de su propia casa.

Estamos inmersos en un pasado ya vacío, dejando atrás todo, buscando indicios de algo, esperando darle vida esas fotos fijas, y de repente, Joao Salles nos arrastra al aquí y ahora, a su film, nos invita a entender lo que estamos viendo mediante sus propias palabras. Las formas en que la voz en off trabaja los signos del pasado y presente nos proponen una historia diferente. ¿Estamos en la historia de su film? ¿En qué momento pasó esto?

Exactamente a esto nos referíamos cuando indicábamos que en su primera escena podemos sentir, vivir la mutación del género, espacios que cambian con sólo abrir y cerrar los ojos. Este film reivindica la memoria de sus espectadores y a la vez moviliza valores y sentimientos encontrados.

Melancolía, de aquello que ya no está nos dejan las palabras del narrador, el trabajo de *su vida* en blanco y negro, le otorga un carácter aún más nostálgico al documental.

Este *autor implícito*, dicho en palabras de Ramón Carmona en “Cómo se comenta un texto fílmico”, nos da la pauta de entender por qué elige un procedimiento y no el otro para estructurar un plano o una secuencia; vemos su voluntad y sus marcas textuales

que denotan la intención del autor, pero además de eso Joao Salles nos los expresa verbalmente.

Entonces pasa de dejarnos alguna que otra huella de intenciones precisas, de determinar por momentos esa lógica que regula la articulación del significado a ser un *autor protagonista*.

Pero en este caso no nos remitimos específicamente al *autor protagonista* de Ramón Carmona, a aquellas cuatro tipologías básicas; *emblemas*, *presencias extradiegéticas*, *figuras de observadores* y *el espectador puesto en escena*. Aunque bien podemos decir que aquí (en el film) es fácil reconocer casi todas ellas.

Tenemos un plano donde el realizador aparece por “casualidad” en la toma, así como también momentos en los cuales su narrador nos invita a repasar, a reflexionar junto a él hechos o situaciones que lo movilizaron; también nos encontramos por momento observando las mismas imágenes que él está mirando y describiendo. Mejor retractémonos, en efecto estamos hablando de un *autor protagonista* como el autor de “Cómo se comenta un texto filmico” lo menciona; pero aquí buscamos ir más allá, porque Joao Moreira Salles está más allá de ser tan sólo un *autor protagonista*.

Estamos hablando de un film al borde, de un documental que muta constantemente, y su realizador nos advierte esto a cada paso. No deja de ser protagonista pero por momentos también podemos describirlo como un “*cineasta frente al espejo*” haciendo analogía al libro editado por Gregorio Martín Gutiérrez.⁴⁴

No dudamos en decir que Salles asume el relato subjetivo, incursionando en el terreno

⁴⁴“En *Cineastas frente al espejo*, nos adentraremos en las fértiles intersecciones entre el cine autobiográfico, el diario filmado, el autorretrato, la carta filmada y el cine-ensayo. En primer lugar, se van a tratar varias cuestiones generales con el fin de trazar los contornos de este territorio de escurridizas fronteras.” Gregorio Martín Gutiérrez.

de la auto-representación. El autor se coloca a sí mismo, por primera vez, como un elemento fundamental de la narrativa, tanto en relación a sus motivaciones como a su interferencia con el objeto filmado.

El proceso de la reflexión del autor al confrontarse con el material filmado es lo que está siendo documentado; un proceso que se da fuera de campo, evidenciado en la narración en *voz en off*. Motivaciones del yo, ese yo que se enlaza con el pasado, pero que al mismo tiempo lo reactualiza en el presente y lo proyecta hacia el futuro.

Hablamos de una marcada fractura de sujeto, el autor confronta con el material, hace uso del documental para comunicarse, así como el documental lo utiliza para ser.

Comolli nos dice “El cine (y no sólo el cine documental), entonces, se dispone a llevar adelante una especie de eterno juego de seducción con una realidad siempre escurridiza, in-decible, in-visible.”

El autor está jugando un juego de seducción, se disloca hacia el centro del relato para hablar desde el lugar de la experiencia testimonial. Experiencia que se refiere tanto a las vivencias del autor en el mundo histórico como a las vivencias durante el proceso de realización del filme.

Se produce entre espectador y el filme, una dimensión afectiva inédita en cuanto lógica dominante del lenguaje documental. Al narrar en primera persona se comunica de un modo afectivo con el mundo real. En este caso la subjetividad del autor es el lenguaje dominante; lenguaje que mantiene la memoria de un tiempo pasado y vive las consecuencias de eso, dándole luz a una experiencia de carácter existencial y a la vez testimonial.

Increíblemente estamos sumergidos en el testimonio inseparable de la autodesignación

del sujeto que testimonia porque estuvo ahí, donde los hechos le sucedieron. “Es una historia personal hundida en otras historias”. Nos parece que esta última es una frase que refleja la esencia del film.

Porque es la historia de su director nutrida a partir de la vida de su mayordomo, es Santiago, pero no deja de ser Joao Moreira Salles. No nos parece absurdo retomar aquella frase que da comienzo a este análisis.

“Jacques Rivette sofisticó el aforismo, proponiendo que cada película es un documental sobre su propia construcción”⁴⁵

Estamos hablando de tres protagonistas. Es Santiago, el mayordomo; es Santiago, el film; y es Joao Moreira Salles quien completa este triángulo.

¿Donde encaja el espectador en este triángulo? La relación entre el documentalista, el personaje y la película; es decir, todas las cuestiones involucradas en la relación del cineasta con el mundo histórico y con el sistema de las representaciones están aquí presentes. Pero qué pasa con el espectador, con un espectador inquieto, que busca, que encuentra, que se conecta. Bien, el espectador aquí reflexiona sobre la representación y luego sobre lo que el sujeto enunciador dice en relación a la representación.

Recuperando la idea inicial de que todo conocimiento es un efecto de sentido y procurando localizar las operaciones significantes propias del cine, debemos reconocer que el acto de conferir significación a ese entramado complejo de materiales que configuran lo audiovisual es posible sólo considerando el *lugar del espectador* como parte del universo finalmente siempre “ficcional”.

Moreira Salles cita a Werner Herzog durante el filme: “Lo más interesante de un plano

⁴⁵ DENNIS, Lim *El cine y los géneros. Conceptos mutantes*, 2011 BAFICI

es lo que viene antes y después de la acción”. Es en lo no-dicho que se constituye la configuración semántica de la película.

El espectador de “Santiago” siente junto con la película, rememora junto con su director y se deleita junto con *Santiago*.

La idea en esta parte del análisis es no realizar una observación como hicimos anteriormente escena por escena, es entender que no estamos ante la presencia de tan solo un documental sobre la vida de un mayordomo, no estamos viendo la historia no oficial de Joao Moreira Salles ni estamos ante el documental en el que su director nos explica didácticamente como realizar dicho genero, o cómo hizo él para hacerlo. Esto es mucho más.

Existe una imagen que muestra a Salles junto a Santiago; el plano, filmado por casualidad, es congelado y una narración en *off* comenta: “Durante los próximos cinco días yo sería un documentalista y Santiago mi personaje”

El espectador no puede descuidarse, no puede desconcentrarse porque para eso ya está el film que lo arrastra por un mar de idas y vueltas. Un mar de vivencias y expectativas, de pensamientos y confusiones, de imágenes y recuerdos, de claridad y oscuridades, de tiempo y espacio, de generalidades y particularidades, de desconstrucción y construcción, de ficciones y realidades.

No es sólo la aventura de la narración del film, es la aventura que el espectador tiene al descubrir lo ficcional en el interior de la experiencia documental.

Como nuestro mundo, como el propio cine, como cada escena de este film, el espectador se modifica, cambia, se forma y transforma.

Darnos tiempo para el conocimiento (una pausa y seguimos).

En términos de Eliseo Verón, el conocimiento es un efecto de sentido. ¿Qué es un efecto de sentido? ¿Estamos hablando de sentir o de sentido? ¿De tener un sentimiento o de dar sentido a algo en particular? La teoría nos dice que hablamos de otorgar sentido, sin embargo nos animamos a decir que ambas son correctas.

El conocimiento es sentir, es vivir. El conocimiento no sólo nos hace sentir, nos invade de sentimiento, despierta sentidos quizás dormidos, quizás nunca antes experimentados.

Y claro, además conocer es darle sentido a las “cosas”. Dicho de una manera muy banal. Pero podemos ser más específicos; porque la creación cognitiva es la posibilidad de otorgar significación a partir de un acto de puntuación que ordena, no sólo sintagmática sino también paradigmáticamente, un número de significantes que, a su vez, guardan alguna clase de relación con referentes de la realidad. Si eso no es sentir...

Notas de otros. El espectador haciendo cine, escribiendo cine, hablando de cine.

ALAMAR

Director: PEDRO GONZALES RUBIO (Méjico)

“Crear que los objetos estudiados por la sintaxis y por la semántica son los mismos que los sujetos hablantes utilizan en un plano pretendidamente pragmático, es un error epistemológico fundado en el desconocimiento de la naturaleza construida de los objetos científicos.”

Si adherimos a esta frase de Eliseo Verón, no podemos dejar de hacer referencia (como hemos venido haciendo durante todo nuestro análisis) a aquellos que se movilizan, que aprenden, que ríen, lloran, piensan y viajan cuando disfrutan de un film. Es decir, el espectador no puede quedar exento en esta investigación.

Sus ideas, opiniones; la palabra del espectador no puede quedar por fuera de este estudio, porque más allá de haberlo tenido siempre presente, casi en cada párrafo, hay algo que aún no aparece, algo que nos afirma Verón en la frase propuesta anteriormente.

La palabra, la visión, el sentimiento del espectador es lo que en esta parte del estudio nos propusimos investigar.

El film que vamos a analizar junto al espectador es ALAMAR. En realidad, desde aquí no vamos a emitir opinión alguna, no vamos a decir nada sobre él. No vamos a analizar ni siquiera un plano de esa película, no queremos pensar en el film, es más no pensamos decir ni una palabra sobre él, sólo el espectador podrá opinar sobre la película.

Lo sabemos, no vamos a poder...

Realmente; nuestra idea aquí es dejar hablar al espectador, vamos a realizar una serie

de entrevistas destinadas a conocer el pensamiento del mismo, vamos a hacer una diferencia en este punto, decimos “espectador” porque no decimos “público”, el público, sin desmerecer no es lo que buscamos para entrevistar, no acordamos con la idea de “público” como se lo describe en “Ver y Poder” (Jean-Luis Comolli) esa mezcla de categoría socioeconómica y argumento extorsivo, nos resulta algo extremista. Pero entendemos que el público en general no dedica horas enteras leyendo, hablando o viendo cine y en este momento en quienes haremos hincapié es en quienes sí lo hacen.

El goce en el cine sin dudas pasa por la dificultad de ver y son aquellos espectadores que lo saben, que tienen ese deseo de ser engañados quienes tienen su mirada en el film, quienes descubren la intensidad y su experiencia vivida.

En esa interacción conoceremos en palabras del espectador el film que queremos analizar. Una película que por supuesto tiene tanto de ficción como de documental, que roza los límites, que se encuentra al borde haciendo equilibrio entre ficción y realidad. Que nos deja sentimientos encontrados en un viaje único de dos seres que [...les advertimos que no ibas a poder...] de dos seres que ante el ojo de la cámara sólo son; tan sólo se dejan ser.

Realizamos una charla individual con cada uno de nuestros entrevistados para que se sientan cómodos y nos cuenten cuándo vieron este film, dónde, con quién, cómo lo vieron y qué piensan del mismo. Buscamos analizar, a partir de una entrevista descontracturada, el sentir y pensar del espectador con respecto a esta película en particular.

Nuestro objetivo es conocer el funcionamiento del contrato propuesto por nuestro fenómeno estudiado, estamos hablando de un cine particular, nuestro objeto de estudio son filmes que rozan con distintos géneros. Y que no temen mezclar, fusionar y combinar la vida real con la ficción pero que quizás, aún no lo sabemos, tenga puntos débiles que sean parte de estar al borde o no estar en ningún género en particular.

Hablamos de cine, de espectadores que van al cine, de comunicación de masas, de películas que llegan a hogares, que a pesar de pertenecer a un género independiente, sabiendo lo difícil que es llegar a esa instancia de proyección y difusión de los trabajos han dejado marcas en sus espectadores, por distintas razones que pretendemos

conocer.

Nos condicionan a pensar en la dicotomía *ficción y documental*, pero aquí hablamos de películas que se resisten a formar parte de esas categorías.

Cuál es la relación de estos film con sus espectadores. Cuál es la experiencia vivida ante esta confusión categórica que se presenta en el film, cuál es el contrato que los une.

Debemos hacernos cargo de la decisión que tomamos a la hora de entrevistar; hemos replanteado la necesidad de Eliseo Veron de entrevistar a cinéfilos y no cinéfilos, espectadores y público, a quienes nunca van al cine y a quienes les apasiona.

Hemos tomado la decisión de quedarnos con el *espectador* de cine. ¿Por qué? Pues, porque queremos saber qué piensan ellos respecto a este tipo de cine, qué sensación genera la confusión de género, qué relación tienen con el film, cuál es el sentido que se despierta en ellos, cuál es el proceso de producción.

En estas entrevistas buscamos que el espectador nos cuente en qué piensa al ver el film, cuáles son los recorridos que hace, de qué forma puede acercarse al mismo. Queremos saber si pueden indicarnos a qué género pertenece, si es posible que no se encuadre en ninguno en particular, si es de interés para ellos ubicar el film en una categoría, si este tipo de films les recuerda, les suena, les hace sentir, los conduce por otros caminos, si es un disparador de algo o sólo es un film más. Sabemos la respuesta de esta última ya que para un *espectador ¿qué o cuál film es sólo una película más?*

Y es esto último justamente lo que nos interesa de estos entrevistados, es la relación que tienen con lo que están viendo, el contexto que los engloba, la historia que traen consigo. Estamos hablando de un espectador que es parte de una audiencia sí, de una audiencia en particular, porque aunque en la actualidad es más fácil encontrar aquellos que disfrutan de un film en sus hogares por televisión o en su computadora, y no renegamos de este perfil del espectador contemporáneo; pero este análisis quiere destacar en su búsqueda a un receptor que en su entorno físico prefiere la oscuridad total, una gran pantalla, una gran imagen proyectada, con sonido sincronizado y móvil.

Es por todo lo dicho que en este punto del análisis nos resulta interesante considerar los efectos del film desde el punto de vista del espectador. Aquel que quiere verlo todo pero su mirada está fragmentada. Es la distinción que hace al espectador de cine, a la mirada del espectador de cine, al pensamiento, al entendimiento, a la relación que mantiene un espectador de cine con el film.

Debemos ser sinceros, éste es un punto importante en el cual no coincidimos con Eliseo Verón, por lo menos para esta investigación en particular. Creemos imprescindible para nuestro objetivo entrevistar a jóvenes que actualmente disfrutan del cine, de todo tipo de cine; pero particularmente en estos últimos años es en el cine independiente donde podemos ver la hibridez del cine, la mezcla de documental y ficción. Y queremos saber la opinión de ese público.

Eliseo Verón encuentra la riqueza en la multiplicidad de voces, ya sean lectores de esas revistas o no lectores. Pero aquí creemos que encontraremos en el discurso de quienes saben, promueven y disfrutan del cine independiente, de este tiempo y otros tiempos.

Buscamos un público que esté inmerso de alguna manera en el cine, no hace falta que sean estudiantes de esa carrera o que están trabajando en ese ámbito; pero sí buscamos que conozcan sobre lo que estamos analizando. Queremos entrevistar a personas que entiendan y estén interesados en el tema en cuestión.

“El cine hace del mundo un mundo filmado, es decir, ambiguo, reversible, virtualizado, acelerado, aligerado. Un mundo sometido a los sueños y a los fantasmas de los hombres.”

Jean Louis Comolli.



(*dvd)

Como aclaramos al comienzo de este análisis uno de nuestros pilares dentro del marco teórico es Eliseo Verón. Teniendo en cuenta esto no podemos dejar de aclarar que lo que buscamos es analizar por una parte a los films en cuestión y por otra parte a sus espectadores para luego dilucidar ese contrato único que mantienen.

Pero como hemos repetido hasta el hartazgo la teoría de Eliseo Verón nos llena de dudas y cuestionamientos cuando es aplicada al cine, no creemos que sea necesario comparar Films para saber por qué un espectador elige uno y no el otro, ni sentimos que debamos realizar el trabajo empírico con cualquier espectador tomado al azar.

Sin embargo acordamos con que el cine, el ir al cine, el ver una película es una práctica social. Y no lo decimos por el sólo hecho de compartir una sala oscura, entendemos ver una película como práctica social aunque este acto sea llevado a cabo en la más profunda de las soledades.

Y justamente es en ese momento en que uno mismo se encuentra frente a la pantalla de su televisor, de su notebook, de su Ipad o frente a la gran pantalla cuando podemos descubrir que tenemos un pacto, un contrato, un nexo entre nosotros y lo que estamos viendo.

¿Qué tipo de pacto? ¿Cómo se posiciona nuestro film ante este reducido grupo de espectadores? ¿Cómo construye la relación con los espectadores?

Leila Ledesma es profesora de Ingles y productora, tiene 26 años y su pasatiempo preferido es estar en una sala de cine. Ella al igual que los demás entrevistados, no cree que sea determinante para un espectador definir en el momento si es un documental o ficción, o decir en qué parte son actores y en qué parte son familia real. Lo interesante de su respuesta es la frase que nos dice en un momento puntual, “La mezcla de los recursos es el recurso mismo del que se vale el director para contar la historia.”

Siempre ha sido más fácil trabajar sobre el análisis de un film que preguntarse cómo lo

recibe el espectador en general. Cuál es el proceso que se hace cuando se ve un film o la función social que ejercen los mismos. Quizás sea porque se complica sacar conclusiones cuando la variedad de opiniones es tan amplia, cuando la mirada es tan subjetiva.

Creemos que puede ser el mismo film quien propone un contrato específico hacia el espectador. En una versión algo más poética, es la película la que nos propone una mirada en particular, esa forma especial de ver al mundo.

El espectador es quien recibe, quien incita a evolucionar o no ese contrato, quien provoca con su ("lectura" dirá Eliseo Verón), con su "visión" que el contrato deba quizás ser modificado o no.

Cuando charlamos con Leila, nos aclara que el "lugar" que ocupa como espectador es de total expectativa, es decir expectativa de lo que vendrá. No intenta saber qué hay detrás de la trama, sólo quiere saber lo que pasa en ella mientras dura. No es para ella importante saber si hay zonas de contaminación, si el film cambia de género mientras las escenas transcurren. Porque ella está viviendo junto a los protagonistas esa historia, que mientras dure es cierta.

Entiende que en ALAMAR como en este tipo de películas hay una "tercera dimensión" dice ella. Refiriéndose a ese momento híbrido donde desconocemos si es ficción o realidad. Entonces analizando la respuesta anterior y la siguiente entendemos que a pesar del interés del momento de involucrarnos con lo que vemos hay una porción de nuestra mente que se mantiene alerta a distintos signos donde la película nos acerca más al documental o a la ficción.

En uno de sus apartados Comolli nos dice "Existe un conflicto en el monstruo infantil que sueña cada espectador. En quien continuamente vibra la contradicción inherente al deseo de nunca detenerse en una u otra de las satisfacciones que espera. El espectador tan insaciable cuanto inestable necesitaría que cada elemento se transformara en lo contrario."⁴⁶

⁴⁶ Jean-Louis Comolli. *Ver y poder. La incicencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007. Pag 215

Leonor es productora, tiene 30 años y cree que el film sin lugar a dudas transcurre en un camino que roza el documental y la ficción. Y nos marca esas propiedades recurrentes que estos tipos de film tienen.

“Porque hay una elección al momento de poner la cámara en ángulos determinados, que “aleja” al espectador de la realidad que se está mostrando; porque a la hora de componer la imagen y encuadrar se mezcla la intención estética con la historia propiamente dicha. Creo que el límite es muy estrecho y reside en cuestiones técnicas implementadas en la narración, en la forma de contar, en el lugar que se elige poner la cámara y en el montaje. “

Siempre que hablamos de un análisis discursivo nos ayudamos a entender éste a partir de un conjunto de efectos de sentido, que nos definen ese proceso de producción.

Teniendo en cuenta que este estudio se basa en un fenómeno social, “el cine”, fenómeno social en tanto proceso de producción de sentido. No podemos analizar solamente el film sin un sistema de relaciones. Debemos tener en cuenta, como nos aclara Leonor, esa mezcla de intenciones, pero no solamente las intenciones del director. Creemos que hace falta en este caso saber las intenciones del director como de sus espectadores y hasta las intenciones del film en si mismo.

¿Cuáles serían las diferencias con otros estilos de cine? Es decir, con géneros definidos...

Durante las entrevistas realizadas fue fácil darnos cuenta que los espectadores están realmente fascinados con este tipo de cine. No fue difícil entender luego de sus dichos sobre las características del mismo por qué el encanto.

Los entrevistados afirman que este tipo de películas tiene “algo más” tienen eso que hace que nunca termines de saber del todo lo que estás viendo. Te hace participar como espectador, mantenerte alerta. Pero en especial ellos descubren un *conflicto*, y no hablamos sólo de los conflictos del guión sino de algo más que agrega el cine documental ficción.

Hablamos de un conflicto que el film en sí mismo nos deja. La tarea de, si el espectador lo desea, ir más allá. *“Aporta un conflicto en sí mismo que es el de la duda sobre si estamos viendo un documental o una ficción y es el elemento que más fuerza tiene a la hora de que el espectador decida “ir más allá”; averiguar realmente qué tipo de historia se está contando, ver el film hasta el final.”* Al parecer los cinéfilos ya se encuentran acostumbrados a este tipo de ambigüedad, y construyen sentido desde allí.

Entonces hablamos de una producción de sentido que no está sólo en el plano del discurso, sino en el plano de lo que no se dice también. Está en lo que aún no entendemos y lo que aún no vemos.

Por qué queremos ver algo que nos genera un “conflicto”. Ese es el lugar que más apasiona al espectador contemporáneo. Aquel que busca que lo sorprendan y que no le den todo servido en bandeja. Ese espectador que quiere salir del cine y seguir pensando en lo que vio y llegar a su casa e investigar sobre lo que vio y al día siguiente hablarlo con sus amigos. Es abrir un sistema de relación, de responsabilidad.

Es la puesta en escena de la cual habla Comolli, es el lugar que el cine le da a su espectador, en especial este tipo de cine. La puesta en escena es tomar en cuenta los deseos y temores del espectador.

Cuando los lugares se mueven, cuando las categorías se deslizan, cuando las barreras se abren eso es trabajo de la *puesta en escena*. Y qué es eso sino el trabajo de aquellos que hacen cine documental ficción. Porque es en aquellas zonas de contaminación donde los espectadores descubren lo interesante, lo que les atrae.

Aquellos a quienes entrevistamos coinciden en que el film deja una huella y atrae al espectador dejando cuestiones inconclusas o sólo jugando con lo real y lo ficticio.

“...perfecto cine-monstruo, se las ingenian para mezclar los géneros y los registros, enmarañar las pistas y las convenciones; complicar en definitiva, el juego del espectador.”⁴⁷

⁴⁷ Jean-Louis Comolli. *Ver y poder. La incicencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007. Pag 213

“El tema que trata es fuerte; el vínculo que se genera (padre-hijo-espectador) es súper profundo; la conclusión a la que cada uno como espectador puede llegar es muy interesante; el intercambio de ideas después de ver la película puede llegar a ser enormemente enriquecedor.” Leila.

“Creo que justamente aporta un conflicto en sí mismo que es el de la duda sobre si estamos viendo un documental o una ficción y es el elemento que más fuerza tiene a la hora de que el espectador decida “ir más allá”; averiguar realmente qué tipo de historia se está contando, ver el film hasta el final.” Leonor

“Me interesa la historia que me cuenta pero más me interesa cómo la cuenta. No termino de comprender cuál es el límite del documental.” Ismael

Y creemos que justamente aquello en lo que los espectadores coinciden es en lo que todo film doc-ficción coincide. No es otra cosa que cruzar los bordes de los géneros. Salir a romper con la teoría y hasta confundir al espectador. No importa qué historia se cuenta, lo importante de estas películas es cómo son contadas esas historias para determinar los puntos recurrentes de los films.

Ojo! No estamos dejando de lado las “historias” ya que allí en cada una de esas vidas, de esos cuentos, de esos personajes se encuentra la esencia de cada película. La diferencia entre film y film. Lo único e irremplazable. Lo que hace a cada película distinta de la otra.

Cuando hablamos con los entrevistados nos preguntamos cuál era la recepción que ellos tienen de films como Alamar.

“Lo que me animo a decir es que hay una clara división entre aquellas películas que intentan no dejar en claro que sí está ficcionado, recreado o guionado y que no. Por ejemplo en Alamar no parece haber indicios sobre escenas guionadas, cuando en realidad en muchas entrevistas el director asegura que sí las hay. Supongo que es una decisión estética del director. Esa creo que puede ser una característica recurrente: la

necesidad (estética? Personal del director?) de no dejar en claro cuánto hay de realidad y cuánto de ficción.” Leila

“Sí. La de dejar al espectador en la ambigüedad de no saber exactamente qué tipo de film acaba de ver. La propiedad de hacer sentir que cualquier historia puede ser atractiva y realizable. La propiedad de hacer desaparecer el conflicto inminente como elemento primordial de una película.” Leonor

“Por lo general veo que son historias mínimas, historias personales que se mezclan entre la realidad de los personajes y algo más. Es ese algo más lo que tienen estas películas que hacen que lo híbrido te deje pensando y te lleve a seguir viendo. Está en los cortes del director, en los planos que elige y en detalles que hacen que de pronto descubras que lo que creías real era ficción o al revés.” Ismael

Nos preguntamos, aunque por algunas conversaciones anteriores creemos saber la respuesta, cuál es la recepción de estos films en el espectador y qué es lo que dejan, qué construyen en ellos o con ellos.

Aquellos con quienes charlamos sobre este punto en particular concuerdan en que no creen necesario saber de ante mano el género de película que van a ver.

“En realidad poco prefiero saber sobre el film que estoy por ver. ‘Tengo ganas de ver una película’ para mí significa: tengo ganas de que me cuenten una historia. Me gusta la idea de entregarme a los recursos, a la forma, a la apuesta por una estética”. Leila

“La verdadera intención y validez se la damos nosotros al verla. Porque es una especie de juego en donde podés poner tus propias reglas como espectador.” Leonor

“Me asombra y me parece aún más interesante la película cuando descubro que no era lo que pensaba. Creo que es parte del cine, ponerte en otro espacio y lugar. Y hacerte asombrar.” Ismael

En cada espectador de cine *hay un mirón en acción* dice Comolli. El espectador que prefiere no ser visto, sólo disfrutar de lo que ve y fascinarse con lo que no llega a ver.

Y es ese creer, no creer y volver a creer lo que hace que no te levantes de tu butaca. Es el espectador en conexión con el film. Es el momento de creación, esa dimensión de creación de sentido.

Esa lectura que se hace socialmente del film, son las lecturas y re lecturas, es la cristalización de las ideas. Es el discurso que se hace presente ante nosotros.

Cada espectador ha desarrollado su visión sobre el film que observaron y sobre los efectos que estos tienen sobre ellos. El hablar con cada uno de ellos y conocer su visión nos ha sido de gran ayuda.

Eliseo Verón dice al respecto, “en el caso del estudio del contrato de lectura, por un lado selecciono un corpus de soportes de prensa que me permite trabajar en la etapa de producción a fin de reconstituir la gramática de producción de cada uno de los soportes y por el otro, procuro reconstituir, a partir del discurso de los receptores, las gramáticas de reconocimiento.”⁴⁸

Entendemos que cada receptor trae consigo su historia, antepasados, creencias y vivencias entre otras cosas y por eso los efectos de cada discurso son diferentes en ellos. Pero hemos llegado a concluir que todos agradecen ocupar ese lugar de espectador audaz, que no dudan en preguntarse, en insistir en dudar y querer ver más allá. Un espectador que quiere seguir investigando, imaginando qué hay más allá de lo que está viendo.

Y ese más allá es lo que cualquier film del género hace que queramos seguir viéndolo. Es eso que no vemos, eso que pensamos que ya puede venir, eso que nos llena de emoción o finalmente nos deja con ganas de más. Es ese *fuera de campo* que tanto nos da.

Hay algo que no podemos dejar pasar en este punto y que sin escalas nos lleva a saltar a un siguiente escalón.

Cuando hacíamos las entrevista en una de las últimas preguntas todos los entrevistados coincidieron en algo que sólo pudimos ver al tener todas las respuestas juntas y eso nos

⁴⁸ Verón, E. (1984). Cuando leer es hacer: la enunciación en el discurso de la prensa gráfica. En E. Verón (Ed.), Fragmentos de un discurso, Barcelona: Gedisa.

abrió un puerta en la investigación, hizo que nos re planteáramos conjeturas, apresuradas quizás, y comenzáramos a descubrir un camino nuevo.

Por qué insistir en descubrir cuál es el contrato que el film tiene con el espectador cuando el mismo espectador nos dice:

Me asombra y me parece aún más interesante la película cuando descubro que no era lo que pensaba. Ismael

Porque es una especie de juego en donde podes poner tus propias reglas como espectador. Leonor

Me gusta la idea de entregarme a los recursos, a la forma, a la apuesta por una estética". Leila

¿Es que realmente podemos decir que existe un pacto previo, un contrato establecido?

“Entre lo que se alucina, lo que se quiere ver,
lo que se ve realmente y lo que no se ve, el juego es infinito:
es ahí donde tocamos la parte más íntima del cine”.

Serge Daney.

CONCLUSIÓN

En el inicio de esta tesina nos propusimos realizar un análisis sobre el cine documental-ficción y para describir este híbrido decidimos usar la palabra “genero” entre comillas como ahora.

En este punto del estudio creemos entender por qué la utilización de las comillas en aquel entonces. Porque no creíamos que aquello que estábamos por investigar sea un género en sí mismo. Dudábamos de su clasificación y eventual delimitación de estilo.

Hoy gracias a la lectura, visualización y análisis que hemos realizado hemos llegado a entender que nunca debimos escribir, pronunciar, pensar en la palabra género. Porque el cine documental - ficción no existe como género, porque no tiene clasificación, porque cuando lleguemos a clasificarlo perderá su condición de híbrido y dejará de existir como el cine deja de existir cuando no hay espectador en la sala.

Es este tipo de cine el que nos hace libres como espectadores. El espectador recibe en la sala de proyección una libertad que le es privada por la sociedad. Porque en la sociedad uno no puede ser contradictorio, no puede ser un híbrido, no puede ser un monstruo. Y este tipo de films nos dejan jugar a contradecirnos y a ser lo que queramos ser.

Es ese *estar fuera* del sistema normativo. Salirse de la sociedad disciplinaria por un rato, es esa lucha contra el mercado.

Entendimos que estamos frente a un cine que busca salirse del mercado, que evita la estandarización. Y que defiende el lugar del espectador que duda. Que se pregunta constantemente sin necesariamente dar respuestas.

Es el cine que quizás no da respuestas pero sí libertad. Esa libertad que busca el espectador, porque cuando las respuestas se dan fácilmente el espectador se desilusiona, se aburre, se siente inútil.

Creemos que el análisis de distintos Films más el intento de abarcar analíticamente los procesos sociales de construcción de sentido, desde la perspectiva de los propios actores (espectadores), teniendo en cuenta su particular modo de vincularse con la película es lo que nos deja inferir que los espectadores cambian, se superan a ellos mismos igual que el cine; y esa cultura cinematográfica que nos hacía pensar en tan sólo dos categorías hoy cambia. Y es que el cine es espejo de nuestras sociedades y viceversa si se quiere.

Claramente las películas gratificantes son las que validan el principio de incertidumbre creativa. Que denotan una curiosidad aunque sea mínima. Son formas impuras que abren nuevas formas de abrir y pensar el cine y su espectador acompaña eso. Lo celebra.

El público toma riesgos, confía ciegamente o simplemente no tiene miedo a aburrirse, el espectador es curioso. Por suerte aún existen zonas poco claras, películas que escapan de los géneros. Y que te permiten jugar un poco más con tu imaginación.

Como fenómeno social el cine nos lleva por diferentes zonas de reconocimiento. En tanto proceso de producción de sentido el cine se manifiesta de formas diferentes, mediante las imágenes, los sonidos, lo discursivo y hasta lo sensorial.

Pero encontramos un punto en nuestro análisis donde se crea un conflicto con Eliseo Verón, él nos dice que “el discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra son las dos “partes”, entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato. “

Pero qué ha pasado en el análisis de estos casos particulares, durante las observaciones de los distintos films y las entrevistas a distintos espectadores.

El cine que aquí analizamos, el mismo que no cabe en ningún casillero, aquel que se forma y deforma continuamente es un cine que deja de proponer, es un cine que hace que el nexo se rompa y el espectador se transforme a cada instante. Es aquí donde el medio ya no propone un contrato porque el espectador no puede tampoco estar atado a

un tipo de pacto previo.

Entonces como no hay pacto no hay género. No hace falta. A diferencia de cuando vemos un documental donde nos encontramos muchas veces con un contrato ético, con los códigos que tiene dicho género, cuando vemos cine que rompe sus propias fronteras qué contrato previo puede tener con su espectador.

Si Verón nos dice que un contrato debe articularse correctamente a las expectativas, motivaciones y a los contenidos del imaginario del lector (en nuestro caso espectador), si el mismo contrato debe preservar el nexo y el mismo debe ser modificado si la situación lo exige. Poco podemos pensar en aplicarlo a la relación cine monstruos – espectador.

Es que Comolli nos dice que el cine monstruo no tiene estructura, el mismo devora sus fronteras *“corrientes siempre contrariadas de las que resultan bellos cine-monstruos”*. Y entonces relacionamos estos dichos con la voz de aquellos espectadores que nos cuentan lo que sienten, lo que viven y entendemos que es el cine que no tiene reglas el que hace que el juego sea más divertido.

Es volver a tomar esas primeras conclusiones donde pretendíamos demostrar que este tipo de cine híbrido corresponde a algún tipo de género y nos encontramos con la claridad que nos da el análisis; descubrimos y afirmamos que no hay género en estos films porque no hay estructuras. No las hay en el film como no las hay en la relación entre el mismo y sus espectadores.

Espectador que se deja sorprender, que entra en el juego y que no puede más que dejarse llevar. Cuando vamos al cine entramos en una dialéctica, con códigos que llevamos puestos socialmente pero de repente nos encontramos con una ruptura, con el combate de géneros ya establecidos y entonces es allí en este tipo de cine sin fronteras donde los códigos, las reglas y cualquier tipo de pacto previo pierde vigencia.

¿Será este tipo de cuestiones las que han hecho desistir a Eliseo Verón de realizar un

análisis sobre el cine? ¿Es la complejidad del cine, en especial este tipo de cine lo que no deja espacio para las estructuras que utiliza Verón?

Quizás podamos comprender hoy, que cada film, cada puesta en escena y cada espectador mantienen una relación en constante movimiento. Una relación que se basa la mayoría del tiempo en el miedo y que se transforma interminablemente.

Son centrales los conceptos del miedo de Comolli, el cine monstruo como combate, no como género, como necesidad del miedo, algo que sólo en cine se da y por eso nos animamos a decir que en este punto el "contrato pierde vigencia" .

Si en este análisis pudimos comprobar que el cine documental – ficción es un juego, una mezcla de sensaciones, claramente podemos decir que no estamos ante la presencia de un género en sí mismo. No podemos encasillar a este tipo de fims porque pierden su esencia.

Y principalmente pierden la manera en que se relacionan con sus espectadores que claramente no es algo que podamos prever, porque esta relación deviene del miedo. Y ante el miedo nunca sabemos cómo podemos reaccionar.

¿Por qué es tan importante profundizar en el miedo aquí? Porque es allí donde está nuestro punto. Es el miedo el que mueve a nuestros espectadores, que los moviliza interiormente con este tipo de films. Es ese miedo que es deslumbramiento; un temor ante el aumento de las potencias de representación que se introducen en las partes invisibles del mundo y los seres. Es el cine modificando algo interno en el espectador, es el cine que influye en cada uno de nosotros.

Seguimos confirmando nuestra sospecha. Seguimos relacionando todo aquello que Verón nos dice sobre el contrato y todo aquello que descubrimos sobre el cine ficción – documental y no podemos dejar de pensar en una sola pregunta. Esa pregunta que ahora entendemos, que quizás antes no podíamos siquiera pensar porque no teníamos los conocimientos necesarios. Y es una pregunta que deja abierta una nueva investigación quizás, miles de investigaciones o sólo es una puerta que quedará abierta a quien decida cruzarla.

Y pensando en nuestras teorías al límite, en nuestros pensamientos encontrados, en los descubrimientos y revelaciones y también pensando en aquello que aún no dijimos, nos preguntamos a modo de respuesta de todo aquello que alguna vez, hace mucho tiempo atrás, un día decidimos analizar:

¿Qué pacto, contrato o regla podemos obtener como espectador de un soporte – monstruo? Ese gigante, bello, eterno monstruo, con cuerpo de Lumieré y cabeza de Melies.

Esta tesis, esperamos, quede en la memoria de quienes la lean como un texto que podrá quizás circular socialmente. Cuando eso suceda estará ubicado en un espacio y tiempo determinado con una situación de lugar fijo. Eso lo convertirá en un discurso. Eso será lo que nos una en un tiempo, en un lugar, en un instante mágico. Gracias por eso.

Yael Svoboda
Universidad Nacional de Rosario

ADJUNTOS

ESCENAS ANALIZADAS EN LA PELÍCULA "INVERNADERO"

Número de escena	Descripción	Duración de escena
1	Última escena de la película, plano fijo contrapicado de M. Bellatin por arriba de su hombre mientras escribe. Plano fijo abierto. Perfil de M.B sentado escribiendo su hija aparece en la escena y lo abraza de atrás el sigue con sus escritos.	2' 30"
2	M.B habla con su hija. Ella de espaldas a la cámara se prueba una pollera mientras el sentado en el piso frente a ella la observa. Ella se sienta frente a él y continúan conversando.	4' 14" 14'19"
3	Habla con su productora. Plano medio M.B y Ana sentados frente a frente con una mesa de por medio. Plano cerrado cara de él. Plano medio ella. Ella se va de la escena (habla desde la cocina). El se levanta y mira por la ventana.	8'20"
4	Es la mirada oculta del director. Plano abierto. Marco de la puerta. Dentro de la habitación de espaldas M.B lee sus escritos en una laptop.	1' 20"
5	M.B y su amigo Margo. En la biblioteca de la casa de Margo. Parecen sumergidos en libros por que llenan toda la pantalla. Ella sentada leyendo una nota de el. El recostado en el piso contra	

la biblioteca.

6

Plano abierto. M.B sentado en la 28"
fuente con sus tres perros.

ENTREVISTAS

Leila Ledesma. 25 años

Traductora de inglés. Productora. Amante del cine independiente.

¿Crees que este film teje en la misma trama el hilo del género ficción y documental? ¿Por qué?

La película es un documental. Cuánto hay de ficción y cuánto hay de realidad debe de ser difícil de determinar hasta para los mismos protagonistas. Creo que el director usa ambos recursos en la misma trama, sin aclarar qué es ficción y qué es real, porque de esta forma (justamente sin aclarar) hace entrar al espectador a una tercera dimensión, donde el espectador puede elegir si dudar de la veracidad, o mejor dicho de la fidelidad de la historia, o puede elegir dejarse llevar y creer que todo es verdad y que todo está filmado sin guión de por medio. La mezcla de los recursos es el recurso mismo del que se vale el director para contar la historia. Yo, por mi parte, elijo creer y no dudar.

¿Cuál es para vos la intención del film?

Personalmente, quizás en una opinión un tanto naive, creo que la intención de este film es la de contar la historia de cómo se desarrolla el vínculo entre un padre y su hijo. Un vínculo que al principio parece frágil, tanto que si ya no se ven mas no hay casi ninguna marca. El tiempo que comparten juntos, las actividades que desarrollan, las charlas y moralejas dejan una huella en ambos, pero ahora sí mas en el niño, que antes no existía. Un surco más que una huella. Como consecuencia de habernos contado una historia, casi de forma inevitable por la profundidad del tema, la película nos lleva a la reflexión sobre no solo la relación padre-hijo, sino sobre las relaciones humanas en general. Aparece esa doble capacidad de los films de hacernos identificar con un personaje o con una situación, como si todo se tratara de algo en particular; mientras que a la vez nos hace trasladar la historia en particular a la historia en general, donde se desdibujan el tiempo, los nombres de los personajes y de los lugares, y todo resulta ser posible muy cerca del espectador.

Si entendemos que el contacto entre el cine y su espectador está marcado por el conflicto. El conflicto de querer ver lo que no se ve, jugar a perderse sabiendo el camino, creer, no creer, volver a creer... ¿Qué condiciones extras propone este tipo de cine que cruza las fronteras entre ficción y documental, esta clase de cine monstruo como Jean- Luc Comolli lo menciono alguna vez?

¿Cuál es el interés que te genera la película al verla?

La verdad es que poco necesite saber sobre qué paso para que Jorge y Roberta se separaran. Creo que la historia sobre la relación padre-hijo fue lo suficientemente atrapante. No recuerdo en que lapso de tiempo está contado, pero sí recuerdo que me provoco una sensación muy fuerte el lazo que se llega a generar entre los protagonistas. Más que un interés que se pueda unir a algo racional, fue más todo lo que me llevo a pensar y sentir. El tema que trata es fuerte; el vinculo que se genera (padre-hijo-espectador) es súper profundo; la conclusión a la que cada uno como espectador puede llegar es muy interesante; el intercambio de ideas después de ver la película puede llegar a ser enormemente enriquecedor.

¿De qué forma o que aspectos se destacan en una película que se jacta de ser sólo ficción o solo documental?

Como espectador, creo que una película de ficción (si bien puede estar 'basada' en una historia real) tiene como protagonistas a actores que se ponen en la piel de un determinado personaje, actores que no tienen influencia en el curso de los hechos, en la acción que transcurre en el film. Por otro lado, en un documental (por más guionado que pueda llegar a estar) son los mismos protagonistas, generalmente protagonistas no solo de la película si no de la historia real, los que dirigen la acción hacia uno u otro lado. Las personas determinan los hechos (aunque a veces los hechos estén determinados por las personas) que van a ir apareciendo (si el montajista así lo decide). Por esto mismo creo que lo que se destaca en una película, ya sea de ficción o de documental, es quien protagoniza la historia y cómo es contada esa historia.

¿Podrías afirmar que este tipo de film tiene propiedades recurrentes? ¿Cuáles?

Lo que me animo a decir es que hay una clara división entre aquellas películas que intentan no dejar en claro que sí esta ficcionado, recreado o guionado y que no. Por ejemplo en Alamar no parece haber indicios sobre escenas guionadas, cuando en realidad en muchas entrevistas el director asegura que si las hay. Supongo que es una decisión estética del director. Esa creo que puede ser una característica recurrente: la necesidad (estética? Personal del director?) de no dejar en claro cuánto hay de realidad y cuánto de ficción.

¿Es necesario saber de ante mano que uno va a ver una película de este tipo?

Cuando hablamos de este tipo de documental, hibrido, monstruo, (y no documentales convencionales de National Geographic o de la BBC), particularmente no creo necesaria la aclaración de ante mano. Afortunadamente, si te encentras este film en un festival (o incluso en el video club) poco te van a advertir de que sea un hibrido; mientras que las de la BBC solo las vas a encontrar en televisión (o en una estantería específica del video club amigo). Digo afortunadamente porque parece ser una estrategia para escabullirlas, una forma de agazaparlas y que tengan más acceso a todo tipo de público (publico generalmente pre-juicioso con los documentales). En realidad poco prefiero saber sobre el film que estoy por ver. 'Tengo ganas de ver una película' para mí significa: tengo ganas de que me cuenten una historia. Me gusta la idea de entregarme a los recursos, a la forma, a la apuesta por una estética.

Leonor Reeves. 28 años.

Productora audiovisual.

¿Crees que este film teje en la misma trama el hilo del género ficción y documental?

Sí, creo que en el film coexisten los géneros ficción y documental.

¿Por qué?

Porque hay una elección al momento de poner la cámara en ángulos determinados, que “aleja” al espectador de la realidad que se está mostrando; porque a la hora de componer la imagen y encuadrar se mezcla la intención estética con la historia propiamente dicha. Creo que el límite es muy estrecho y reside en cuestiones técnicas implementadas en la narración, en la forma de contar, en el lugar que se elige poner la cámara y en el montaje.

¿Cuál es para vos la intención del film?

Creo que la intención es introducir al espectador dentro de la historia de manera tal que por momentos crea estar dentro de ella, siendo él mismo el protagonista o siendo él mismo quien está contando la historia; y por momentos (a través de recursos técnicos) sacarlo de ese lugar, alejarlo y ponerlo en el lugar de espectador. Mantiene todo el tiempo la tensión entre lo que realmente ES y lo que uno como espectador quisiera ver.

Si entendemos que el “contacto” con el cine y su espectador está marcado por el conflicto. El conflicto de querer ver lo que no se ve, jugar a perderse sabiendo el camino, creer, no creer, volver a creer. ¿Qué condiciones extras propone este tipo de cine que cruza las fronteras entre ficción y documental? Esta clase de cine monstruo como Jean- Luc Comolli lo menciono alguna vez.

Creo que justamente aporta un conflicto en sí mismo que es el de la duda sobre si estamos viendo un documental o una ficción y es el elemento que más fuerza tiene a la

hora de que el espectador decida “ir más allá”; averiguar realmente qué tipo de historia se está contando, ver el film hasta el final.

También pienso que aporta características estéticas no planteadas dentro de la formalidad de los géneros mencionados, una alternativa al documental, donde el punto fuerte es la narración y la interacción y apelación para con el espectador; y a una ficción demasiado alejada y trabajada como para que sea cierta.

**¿Podrías afirmar que estos tipo de films tienen propiedades recurrentes?
¿Cuáles?**

Sí. La de dejar al espectador en la ambigüedad de no saber exactamente qué tipo de film acaba de ver. La propiedad de hacer sentir que cualquier historia puede ser atractiva y realizable. La propiedad de hacer desaparecer el conflicto inminente como elemento primordial de una película.

¿Es necesario saber de ante mano que uno va a ver una película de este tipo?

Depende del tipo de espectador. Para mí no es necesario en absoluto.

¿Por qué seguir mirando un film que juega de esta manera con nosotros? ¿Por qué seguimos insistiendo una vez que descubrimos que no era del todo verdad o no era del todo ficción?

Porque la verdadera intención y validez se la damos nosotros al verla. Porque es una especie de juego en donde puedes poner tus propias reglas como espectador.

Cuando hablamos de este tipo de documental, híbrido, monstruo, (y no documentales convencionales de National Geographic o de la BBC), particularmente no creo necesaria la aclaración de ante mano. Afortunadamente, si te encuentras este film en un festival (o incluso en el video club) poco te van a advertir de que sea un híbrido; mientras que las de la BBC solo las vas a encontrar en televisión (o en una estantería

específica del video club amigo). Digo afortunadamente porque parece ser una estrategia para escabullirlas, una forma de agazaparlas y que tengan más acceso a todo tipo de público (público generalmente pre-juicioso con los documentales). En realidad poco prefiero saber sobre el film que estoy por ver. 'Tengo ganas de ver una película' para mí significa: tengo ganas de que me cuenten una historia. Me gusta la idea de entregarme a los recursos, a la forma, a la apuesta por una estética.

Santiago Cordisco. 25 años.

Diseñador gráfico. Fotógrafo.

¿Crees que este film teje en la misma trama el hilo del género ficción y documental?

Si. Se entrelaza constantemente dejando rastros de eso en cada escena.

¿Por qué?

Porque no es casual lo que vemos aunque intenta serlo. El director intenta desaparecer de la historia y dejarnos sólo con los personajes de la misma.

Porque la estética es documental pero la ficción no deja de aparecer en planos como la madre que despierta a su hijo y le cuenta que ese día viene su padre a buscarlo. El director no va en busca de una realidad desconocida y a la "cacería" de aquello que puede pasar.

Y simplemente porque cuando vemos al película nos preguntamos constantemente si todo lo que pasa es real o no.

¿Cuál es para vos la intención del film?

Puede ser que el director intente decirnos muchas cosas con este film. Creo que una es la

Creo que la intención es introducir al espectador dentro de la historia de manera tal que por momentos crea estar dentro de ella, siendo él mismo el protagonista o siendo él mismo quien está contando la historia; y por momentos (a través de recursos técnicos) sacarlo de ese lugar, alejarlo y ponerlo en el lugar de espectador. Mantiene todo el tiempo la tensión entre lo que realmente ES y lo que uno como espectador quisiera ver.

Si entendemos que el “contacto” con el cine y su espectador está marcado por el conflicto. El conflicto de querer ver lo que no se ve, jugar a perderse sabiendo el camino, creer, no creer, volver a creer. ¿Qué condiciones extras propone este tipo de cine que cruza las fronteras entre ficción y documental? Esta clase de cine monstruo como Jean- Luc Comolli lo menciono alguna vez.

Creo que justamente aporta un conflicto en sí mismo que es el de la duda sobre si estamos viendo un documental o una ficción y es el elemento que más fuerza tiene a la hora de que el espectador decida “ir más allá”; averiguar realmente qué tipo de historia se está contando, ver el film hasta el final.

También pienso que aporta características estéticas no planteadas dentro de la formalidad de los géneros mencionados, una alternativa al documental, donde el punto fuerte es la narración y la interacción y apelación para con el espectador; y a una ficción demasiado alejada y trabajada como para que sea cierta.

¿Podrías afirmar que estos tipo de films tienen propiedades recurrentes? ¿Cuáles?

Sí. La de dejar al espectador en la ambigüedad de no saber exactamente qué tipo de film acaba de ver. La propiedad de hacer sentir que cualquier historia puede ser atractiva y realizable. La propiedad de hacer desaparecer el conflicto inminente como elemento primordial de una película.

¿Es necesario saber de ante mano que uno va a ver una película de este tipo?

Depende del tipo de espectador. Para mí no es necesario en absoluto.

¿Por qué seguir mirando un film que juega de esta manera con nosotros? ¿Por qué seguimos insistiendo una vez que descubrimos que no era del todo verdad o no era del todo ficción?

Porque la verdadera intención y validez se la damos nosotros al verla. Porque es una especie de juego en donde puedes poner tus propias reglas como espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- [13] Edición. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. *El cine y los géneros: conceptos mutantes*.
- [14] Edición. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. *Notas sobre el futuro del cine*.
- AMAR SANCHEZ.A.M. *El relato de los hechos*. Rosario, Editorial Beatriz Viterbo, 1992
- BARNOUW, Erik. *El documental. Historia y estilo*. Editorial Gedisa 1996
- BOURDIEU,Pierre. *El oficio del sociólogo/Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron..*Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- CARMONA, Ramon, *Cómo se comenta un texto filmico*. Editorial Cátedra. Madrid 1991
- CAHIERS DU CINEMA, *Documental Ficción*. Revista. N 19. Enero 2009
- COMOLLI, Jean-Louis. *Filmar para ver*. Ediciones Simurg – catedra La Ferla (UBA). Buenos Aires 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y Poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Editorial Aurelia Rivera 2007.
- KILOMETRO 111. Ensayos sobre cine. *Un arte de estado*. Santiago Arcos editor.
- LYNCH,David. *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Editorial Mondadori, 2009.
- RANGIL,Viviana. *El cine argentino de hoy*. Editorial Biblos.
- RIVERA, Jorge B. *Comunicación, medios y cultura. Líneas de investigación en la Argentina. 1986-1996*. Ediciones periodismo y comunicación. UNLP. La Plata, 1997
- RIVETTE, Jacques. *Ya no somos inocentes. [Nous ne sommes puls innocentes]* Publicado originalmente en "La Gazette du Cinéma", N°1 1950. Extraído para su traducción de Frappat, Hélène: "Jacques Rivette, secret compris" Ed. Cahiers du Cinéma, 2001.
- SARLO,Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, Una discusión*. Siglo veintiuno editores,2005
- SABINO, Carlos. *El proceso de investigación*. Editorial Lumen/Hvmanitas
- TAYLOR,S.J. BOGDAN, R. " *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significado*" Barcelona, Paidós, 1998.

- VERON, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. 1988. Editorial Gedisa. 3 Edición 1995, México
- VERON, Eliseo. "El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media", artículo aparecido originalmente en "Les medias", *experiencias, recherches actuelles, applications*. París, IREP, 1985.
- VERON, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Editorial Norma.
- WAINERMAN, Catalina. SAUTU, Ruth. "La trastienda de la investigación" Editorial del Belgrano. Buenos Aires, 1997

Sitios web

- Revista Razón y Palabra
<http://www.razonypalabra.org.mx>
- La trama de la comunicación. Anuario del departamento de ciencias de la comunicación. Biblioteca
<http://biblioteca.puntoedu.edu.ar>
- Revista El amante
<http://www.elamante.com/>
- Revista La fuga
<http://lafuga.cl/>
- Grupo Beodo films
<http://www.boedofilms.com.ar/debates/reflexiones.htm>
- El documental
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentcomienzos.htm>
- Sobrecinedocumental
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinedocumental.htm>
- <http://www.cahiersducinema.com/>

