

El documental autorreferencial: tres casos

Rosa Teichmann¹ // Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Artes, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP. Profesora Titular de la cátedra Guión I, FBA, UNLP. Profesora del Taller de Sinopsis y del Taller de Dramaturgia contemporánea, Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, Cuba. Guionista y realizadora audiovisual.

El documental autorreferencial

El siguiente trabajo pretende encontrar vinculaciones de carácter narrativo-estético entre tres documentales que remiten tanto a una búsqueda personal de los orígenes de cada realizador, como a la exploración creativa de las posibilidades que en la contemporaneidad otorga no sólo la modalidad documental sino el lenguaje cinematográfico en general. Los films a estudiar son: *En sus brazos* (1992), de Naomi Kawase; *Fotografías* (2006), de Andrés Di Tella y *The illusion* (2008), de Susana Barriga.

Efrén Cuevas sostiene que en las últimas décadas el documental comenzó a ampliar sus fronteras cuando acogió la expresión de la subjetividad como un elemento habitual dentro de sus prácticas. De lo antedicho se desprende la aparición de la propia historia, la propia vida como materia diegética y, como consecuencia, la difícil clasificación de los nuevos productos híbridos, ya que se abandonó la tajante taxonomía que dividía *documental* y *ficción*, por el simple hecho de que la puesta en escena empieza a tener un valor decisivo en la plasmación de este tipo de producto. El realizador debe

colocarse frente a la cámara y *actuar* para ella, dado que, como afirma Cuevas, “la presencia de la cámara provoca una inevitable alteración de la realidad, al colocar a los protagonistas de esas historias frente al escrutinio del aparato filmico”.² Se produce una distancia inexorable, el espectador se sumerge necesariamente en una dinámica metadiscursiva, que lo lleva a preguntarse sobre el criterio de verdad de lo que está presenciando, dado el carácter autorreflexivo y autorreferencial del discurso narrativo documental.

En este sentido, Raquel Schefer, en su exhaustivo estudio sobre el autorretrato en el documental, cita a Raymond Bellour quien plantea que el cine y el video se aproximan al autorretrato cuando se colocan entre el documental y la ficción, entre el testimonio y la narrativa, cuando en ellos es constante la presencia de la voz y el cuerpo del director.

Sea en el campo literario, sea en la producción cinematográfica y videográfica, el autorretrato se caracteriza por estrategias autorreflexivas –por estructuras narrativas no-lineales, por la visibilización de los mecanismos de producción, por la relevancia del

montaje y de los procesos de post producción-, y más que autorreflexivas, autorreferenciales.³

La estrategia autorreferencial, entonces, pareciera habilitar un territorio donde el espectador asiste a la construcción del propio documental, en acto. Se comparte con el director-narrador-protagonista un proceso que, generalmente, se relaciona con la idea de búsqueda. De este modo, cuando Cuevas se remite, específicamente, al documental autobiográfico (emparentado con el autorretrato o autorreferencia desde el lugar de la manifestación de la subjetividad del creador, pero que supone un desarrollo diacrónico) plantea que se reconoce este tipo de documental por la matriz de *proceso o búsqueda* que conlleva, al tiempo que revela su carácter performativo, es decir, “su presentación como obra en construcción”.⁴

En este punto se hace necesaria la intervención tanto de Bill Nichols como de Stella Bruzzi, para definir el concepto de “carácter performativo”. En su clásica categorización del documental en cuatro, y posteriormente en seis tipos, Nichols define al *documental performativo* como aquel que aborda el conocimiento de una determinada realidad, subraya la complejidad de nuestra comprensión del mundo y pone énfasis en sus dimensiones subjetivas y afectivas. “El documental performativo primordialmente se dirige a nosotros emocional y expresivamente más que señalarnos el mundo fáctico que tenemos en común”.⁵ Stella Bruzzi amplía el concepto y plantea que por su carácter de construcción y por lo tanto, artificialidad, todo documental es performativo. Esto equivale a pensar que la subjetividad siempre está presente en este tipo de producción audiovisual.⁶ Al respecto, Andrés Di Tella sostiene:

Soy muy consciente de todos los artificios y las convenciones del documental, todo lo que hay de falso, justamente, en las convenciones. Entonces creo que el ensayismo o el relato personalizado ofrecen una forma de buscar la verdad, de saber lo que realmente pasó, pero a través de una perspectiva singular que de por sí no puede pretender ser objetiva. El relato en primera

persona está diciendo “créanme”, que no es lo mismo que decir “esto es la verdad”.⁷

Como conclusión, los tres documentales que analizaremos presentan un carácter autorreferencial y preformativo, lo que implica una fuerte apuesta a la construcción en acto del propio proceso de búsqueda personal y subjetiva, en estos casos de la figura de un progenitor, mediante una búsqueda estética que permite emparentarlos con el llamado documental de creación. Se trata de producciones fuertemente ancladas en el paradigma de la contemporaneidad fílmica.

Documental autorreferencial y dispositivos ficcionales

¿Qué es, entonces, lo que ofrecen Kawase, Di Tella y Barriga a los espectadores? En primer lugar, es necesario observar que cada cineasta tiene un discurso propio pero se pueden ver algunas características comunes en los tres, que van a coincidir con las utilizadas por la ficción contemporánea: discursos fragmentarios y/o digresivos; lógica narrativa acumulativa y asociativa, en lugar de una lógica estricta de causa y efecto; causalidad débil y deliberada, finales no conclusivos; comienzos *in medias res*; interés en el detalle más que en la situación nodal; catálisis más que núcleos cardinales; épica de lo cotidiano en desmedro de lo espectacular; desprolijidad deliberada de la cámara (barridos, correcciones en acto, movimientos “torpes”); estrategia metadiscursiva.

Todos estos elementos contribuyen a la percepción del producto audiovisual con ciertas trabas, con veladuras físicas o conceptuales (principalmente en el caso de las cineastas mujeres) que permiten vincular estos documentales con la idea matriz de ocultamiento. En los tres casos hay algo oculto, misterioso, que los cineastas deberán descubrir (la identidad de un padre; el por qué de la falta de contacto de un padre con su hija; la razón por la que una madre nunca habló de sus orígenes a su hijo). Pero este proceso es complejo, fundamentalmente, porque los involucra

emocionalmente a los tres, de modo tal que el abordaje que cada uno de ellos hará de su búsqueda necesita de herramientas que les sean funcionales para expresar sus quiebres internos. Para involucrarse con el misterio, que los hará replantearse su propia existencia, los tres documentalistas buscan en la oscuridad, en la falta de datos, en las huellas de la opacidad de la ausencia. No pueden construir el discurso de la transparencia, presente en la mayor parte de las producciones cinematográficas, herencia del cine clásico canonizado, sino que explicitan su proceso de búsqueda con todas sus dificultades, no ocultan su estrategia sino que la despliegan en todas sus contradicciones, dando como resultado un producto opaco.

Cuando el “dispositivo” es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina *transparencia*. Cuando el “dispositivo” es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina “opacidad”.⁸

De este modo, podría pensarse que el *documental* se relaciona ampliamente con la *ficción*. Muchas ficciones contemporáneas adoptan este modelo (planteado con estos *trazos gruesos*), de oriente a occidente, de norte a sur, que da como resultado un cine al que denominamos “físico” que, desde los recursos y los dispositivos propios del lenguaje, incide emocionalmente en el espectador. Si pretende angustiar, la angustia no sólo estará en los personajes, sino básicamente en la modalidad de representación elegida. Angustia el encuadre, el movimiento, el montaje, la luz, el color. Y aquí se involucran, entonces, tanto documental como ficción. Adrian Martin en el prólogo al libro *¿Qué es el cine moderno?* explica:

En el cine moderno más reciente vemos nuevos intercambios –especialmente entre documental y ficción– que están redibujando las líneas divisorias entre lo espectacular y lo cotidiano, o lo psicológico y lo plástico. La tecnología digital ha adelantado su última mutación, tal como lo ha hecho el firme avance del trabajo audiovisual en las galerías de arte y los museos (Varda,

Costa, Akerman, Erice, Kiarostami, Guerin, Marker, Ruiz ya han dado este paso) y también en la cultura *on-line* de Internet (donde florecen David Lynch y otros).⁹

Desde el lugar específico de las modalidades transparentes del documental, se podría decir que en estas tres producciones se observa lo que no está presente en aquellas: construcción de la puesta en escena, ausencia de modalidad de reportaje, ausencia de lógica discursiva explicativa en favor de una mostración sugerente, valor al sonido intradiegetico eliminación total o parcial de música, utilización de cámara fija y planos largos y dilatados, o bien la intromisión de la cámara móvil que hace explícita su dificultad de movimiento en el espacio, encuadres desequilibrados, composición no tradicional, presencia de un conflicto dramático

El resultado de estas elecciones involucra un cine que no quiere asumir la norma, sino que busca y lo hace en los límites. Y más aún, desde la modalidad documental. Jacques Aumont ya planteaba el status espectral del documental en paridad con el de la ficción.¹⁰ No hay motivo para que uno domine sobre el otro. Actualmente, en la segunda década del siglo XXI, los caminos hacia un cine global, total, sin límites, libre, abierto, dispuesto a mostrar y a interpretar el mundo desde los bordes, aparecen como la apuesta frente al deterioro.

Se trata, entonces, de tres cineastas de diverso origen, con diversa obra y con diverso cine. Desde una Directora, dos veces ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes y un Director argentino, iniciador del movimiento de renovación documental; hasta una joven egresada de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, (EICTV), premiada en el Festival de Berlín. Lo que los une, conceptualmente, es que la *ausencia se hace presente* en los tres films a estudiar. En los tres casos, y por diferentes circunstancias, aparece un cuerpo de la ausencia, haciendo de esta contradicción y de esta fricción entre márgenes fluctuantes, entre tiempos y espacios que oscilan entre el emerger y el seguir sumergidos, una poética. Los tres cineastas apuestan a un

modo de contar y de contarse. De transitar la opacidad.

Modalidad narrativa documental de los realizadores

a) *Showing spaces instead of faces: espacios*

En la página oficial del Festival de Berlín, edición 2008, puede leerse respecto de *The illusion*: “Showing spaces instead of faces, this video diary courageously confronts the ir retrievable past. A very personal form of cinema, which succeeds in painting an autobiographical landscape of loss”. (“Al mostrar espacios en vez de rostros, este diario realizado en video confronta valerosamente el pasado irre recuperable. Una forma muy personal del cine, que logra pintar un paisaje autobiográfico de pérdida”).¹¹ Nos interesa observar el valor del espacio en las tres producciones, ya que el trabajo con el mismo permite un primer acercamiento a aquello que vincula y diferencia a los tres cineastas.

Indudablemente, hay un espacio físico, un territorio que se debe explorar, en función de conseguir el objetivo deseado. En el caso de Naomi Kawase y Susana Barriga ese espacio tiene un valor real, ya que sus padres viven; en el caso de Andrés Di Tella, el espacio tiene otra dimensión, ya que la madre hindú está muerta y la búsqueda del documentalista es la de un hijo que quiere conocer a su madre pos mortem. Tal vez, descubrir esa cara oculta que ella tanto se ocupó de no mostrar. Por este motivo, se puede aplicar también a *Fotografías* la idea de *showing spaces instead of faces*. Para encontrar esa imagen, el espacio actúa como pródigo en indicios que el hijo inquieto debe saber leer. Ya sea desde las interesantes apreciaciones del hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes, hasta los testimonios de los parientes de su rama materna; desde el paisaje agreste de Epuyén, donde vive Ramachandra Gowda, hasta las calles de la India. Di Tella observa, reflexiona y hace cada vez más conciente el proceso de reconstrucción de su propia doble identidad. Todos los espacios que recorre están

lentos, pletóricos de información. Su madre está presente en todos y de cada uno de ellos recoge algún dato que no procesará junto con el espectador de modo deliberado, sino que dejará librado al proceso asociativo que cada uno hará desde su lado. Sin embargo, en este documental hay un rostro que adquiere un valor fundamental: el de Rocco, el hijo pequeño de Andrés. El niño acompaña al padre en sus viajes, en sus reflexiones, y está puesto en escena para hacer recordar el objetivo del viaje: la búsqueda de la propia identidad. Para poder transmitir una herencia cultural, hay que conocerla previamente. Y Di Tella tiene en Rocco la motivación central para llevar adelante su empresa. De hecho, el último plano de la película manifiesta la necesidad de generar un contacto entre las dos culturas, la argentina y la hindú.

En el caso de Naomi Kawase, el espacio actúa de un modo mucho más complejo, más allá de que se trate de un cortometraje, y no de un largo como el de Di Tella. En primer lugar, el espacio no se constituye como un referente indicial, sino que aparece como el trayecto que recorre su memoria desde que estuvo en Nara, aproximadamente 20 años atrás, y su presente. Así lo demuestran los planos en los que la directora tiene en sus manos una foto de su infancia, radicada en una determinada locación, y acto seguido, al bajar esa foto, se descubre el mismo lugar en la contemporaneidad del rodaje. Los espacios materializan la ausencia más por el contraste que auspician en relación con las fotos del mismo lugar, que por su valor intrínseco. Los espacios siempre están vacíos, cuando antes sólo eran llenados por la niña o la adolescente Naomi. No hay más que dos o tres fotos de Naomi con otras personas. Hay un territorio de la ausencia fuertemente marcado por la confrontación con otra ausencia: la del espacio que si bien tiene una protagonista, es igual de vacío que el presente.

Por otro lado, hay otras significaciones del espacio que se relacionan con el reiterado uso de planos que muestran el desarrollo del ciclo vital de la naturaleza. En todos sus films Kawase se detiene minucio-

samente en la observación detallada de la misma, sobre todo vegetal. Árboles, flores, campos, ramas, cielos, viento que sopla sobre los árboles, aparecen ya desde este primer trabajo audiovisual y pueden verse hasta su última obra *Nanayo*. El planteo es simple, ancestral: hay una naturaleza que tiene un ritmo inalterable; el ser humano rompe ese ritmo y por eso, sufre. En el caso de Kawase, hay una ruptura en el ciclo natural de su vida: el abandono, la ausencia del vínculo, no permitió que Naomi siguiera el cauce de su existencia sino con dolor.

En *The illusion* el espacio es trabajado de otro modo. Hay dos espacios que se confrontan permanentemente a lo largo del corto. El primero, es el de la intimidad de Susana con su padre, espacio borroso –producto del artificio que la directora tiene que usar para no ser descubierta– con contornos poco delimitados, con bordes y ángulos corridos. Obviamente, el espacio que se ve es el espacio que metafóricamente refleja la subjetividad de Susana: es el espacio interno que su padre le dejó, el de la inestabilidad, la confusión, la no visibilidad. El padre no se dejó ver, sus contornos se borraron (y esto también se ve claramente en la película de Kawase) y del mismo modo lo muestra la realizadora. Y así como en el caso anterior observamos la interacción entre una naturaleza que sigue su ritmo, y una historia personal que no puede hacerlo, en el caso de BARRIGA sucede lo mismo. Este es el valor que creemos le confiere a las imágenes del segundo espacio mostrado, el subterráneo. Mientras a la directora/ protagonista le acaba de suceder uno de los hechos más dramáticos de su existencia –podría plantearse que tiene un segundo abandono por parte de su padre– la gente en el subte sigue su ritmo cotidiano.

Espacio presente/ espacio ausente

El lenguaje cinematográfico presenta una singularidad y es que no puede mostrar acciones sin inscribirlas en un espacio determinado (salvo algunas radicales excepciones), y ese espacio presenta, al mismo tiempo, una gran riqueza y complejidad, dado que puede mostrar tanto lo que los

límites del cuadro le permiten, el espacio *in*, como aquello que está más allá de los seis segmentos que planteó Noel Burch,¹² el espacio *off* o fuera de campo (izquierda, derecha, arriba, abajo, delante, detrás).

Si partimos del principio de que “encuadrar” es, a la vez, admitir en el campo y descartar en el fuera de campo, no es sorprendente que, históricamente, el fuera de campo diegético haya tenido que cumplir con tanta rapidez, una función cuando menos crucial. *Campo y fuera de campo*, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla; por otra, un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia.¹³

En *The illusion* el espacio *off* tiene un valor singular. Podría decirse que es el espacio de la presencia ausente. Permanentemente, el espectador debe imaginar dónde están ubicados tanto Susana como su padre. En qué segmento *off* se establecen ambos. Y así como el espectador está obligado a construir un espacio, la realizadora también tiene que, en la inmediatez, reconstruir muchos años de su vida. Y este proceso es arduo, complejo, irregular, trabaja con lo que la memoria y la emocionalidad le permiten a cada instante. El trabajo con el espacio fuera de campo, hace pensar también en el *fuera de campo vital* que sufrió Susana. La idea de estar viviendo *fuera de* una situación habitual, la del contacto padres-hijos, como una forma natural, se instala más en ella que en su padre, quien materialmente está viviendo *fuera de* su país, por decisión propia. El espacio *off*, de este modo, remarca, refuerza la idea matriz de la ausencia que sustenta el documental.

Francesco Casetti y Federico Di Chio completan la visión acerca del *fuera de campo* y plantean que la dimensión *off* puede verse desde dos lugares diferentes: el de su colocación (se refieren a los 6 segmentos de Noël Burch) y el de su determinabilidad. Respecto de la segunda variable distinguen entre el espacio no percibido, el que está fuera de cuadro pero el espectador no necesita reclamar; el espacio ima-

ginable, el que está fuera de cuadro pero el espectador puede evocar y el espacio definido, invisible por un momento pero que ya ha sido mostrado o está a punto de serlo. Obviamente, *The illusion* transita por el espacio imaginable, el que el espectador y la protagonista deben evocar. En el caso del espectador, un espacio real; en el caso de la realizadora protagonista, un espacio evocador de un tiempo que debe reconstruir. La casa de su padre, que ella sí vio, sólo le deja huellas para que a posteriori pueda entender algo de su vida pasada. Pero huellas difusas, borrosas, leves. Esto es lo que nos transmite la mostración del fuera de campo imaginable.

Para finalizar, los autores hacen una interesante observación:

De todos modos, más allá de la colocación y de la determinabilidad, lo que se encuentra fuera del campo visual posee una existencia bastante particular: “empuja” en los márgenes del cuadro, hasta el punto de casi resquebrajarlo [...]. En estos casos, la realidad excluida de la imagen insiste con obstinación, evidenciando los límites de la mirada de la cámara y por ello la consiguiente parcialidad de su elección [...]. Debemos evidenciar la función opresiva de los bordes: a la violencia del río que se desborda por encima del dique contraponemos la violencia de los diques, que constriñen, a su vez, al río.¹⁴

Susana es empujada fuera del campo visual de su padre, la violencia implícita provoca el desborde visual que el espectador presencia.

El espacio de la voz

La exclusión de la imagen tiene el mismo peso que la del sonido. Así como el lenguaje cinematográfico habilita la ausencia de la imagen en cuadro, también lo hace con el sonido pero desde una perspectiva particular. El sonido (palabras, diálogos, ruidos, música) puede considerarse *in o vinculada* –según André Gaudreault y François Jost– cuando se identifica la fuente sonora de la cual provienen; *off*, cuando dicha fuente no es identificable momentáneamente, y *over* cuando no es posible a lo largo de todo el relato dicha identificación. En el caso de los documentales de las dos mujeres, es-

tamos en presencia de relatos *off*, es decir, relatos en los que el cuerpo está ausente (o parcialmente ausente), pero la voz presente. El espectador no tiene dificultades en asociar la voz narradora con las protagonistas-narradoras-realizadoras de los documentales.

En el caso de Barriga, es claro que tanto el relato enunciado por ella misma, que pareciera *over* pero en realidad es *off* dado que reconocemos su fuente, como su voz en diálogo con su padre, nunca se ven *en sincro* con su cuerpo, al que vemos fragmentado, brevemente, o que intuimos en los andenes del metro. Esta estrategia contribuye a la idea de búsqueda misteriosa, enigma no resuelto, inquietud, sensaciones que la propia directora tiene respecto de su padre, y hace que el espectador vivencie sensiblemente, a nivel físico, lo que transita en su interior; característica muy reconocible del cine contemporáneo que no busca dar respuestas, sino mostrar un estado emocional de situación y dejar al espectador en la libertad de elegir y decidir el camino de la reconstrucción. Susana es una voz sin cuerpo, se ha fragmentado, quebrado –podríamos decir– producto de la realidad que le ha tocado vivir.

En el caso de Kawase el espacio sonoro es más complejo pero la matriz narrativa que sustenta el relato, al igual que en Barriga, es la misma: las dos mujeres están quebradas, desarmadas, desarticuladas por el dolor de la ausencia. La desconexión, el corte en la vida, se refleja en la película, razón por la cual, no habrá sincronismo entre imagen y sonido. No se verá nunca a Naomi hablar a cámara, ni siquiera lo harán sus personajes, dado que, por ejemplo, la abuela nunca habla *en sincro*. Sobre el movimiento de sus labios hay palabras diferentes a las proferidas. La sensación es la de la fractura, la de la desarticulación de la imagen y el sonido, y esto hace que cada uno vaya por su lado.

En *Fotografías*, Di Tella trabaja el *off* permanentemente en relación con el *in*, pero siempre da la sensación de que en el *off* descarga sus dudas, sus incertidumbres, sus sensaciones más íntimas. Es un *off* que opera como el diario íntimo, mientras que

el *in* se vincula más a la mostración de la cara social del personaje. El espectador tiene, entonces, la posibilidad de reconstruir a la persona mediante la unión de ambas voces. Este carácter polifónico del documental lo complejiza y enriquece, dado que no solo se escucha al personaje sino que también se lo ve en acción, en interacción.

b) Road-movie: caminos, búsquedas, viajes

Si se pensara en la borrosa frontera entre *documental* y *ficción*, los tres films podrían vincularse con la clasificación genérica de *road movie*, más allá de que ésta refiera singularmente a películas de ficción. En este caso, si bien no aparece la carretera como ícono central de la modalidad narrativa, ni el medio de locomoción pertinente al género, sí podemos encontrar analogías conceptuales. De este modo, la idea de camino a recorrer en función de un cierto aprendizaje, el carácter ritual del viaje en función de un encuentro del individuo consigo mismo, y la acumulación de situaciones que las diversas paradas del recorrido, obligan, pueden interconectarse con las bases narrativas de los tres documentales. En ellos, los tres protagonistas-realizadores se convierten en personajes. Se distancian de su rol específico y se sumergen en la pantalla para ser otros, sujetos de la contemplación de un espectador. Como tales, entonces, emprenden sus viajes por el tiempo y el espacio, buscando una imagen, buscándose a ellos mismos. El resultado es un aprendizaje vital; un encuentro-desencuentro con sus historias, sus orígenes y sus vidas presentes.

Santiago García Ochoa, en su artículo referido a la *road movie*, cita a Gianpiero Frasca, quien enuncia cuatro características centrales de la misma: una presentación del entorno del protagonista, regido por un aparente equilibrio pero que en realidad resulta opresivo (la abuela de Naomi Kawase le describe su entorno, nada le falta, está muy bien, razón por la cual le cuestiona el proceso de búsqueda del padre, cree que no lo necesita. Sin embargo, la directora manifiesta toda su angustia, justamente por no saber nada de él); el ini-

cio del viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas (es obvio que *The illusion* es claramente un viaje en búsqueda de la felicidad, tal como su directora plantea); conocer nuevos lugares y personas de quienes extrae aprendizajes (en el caso de Andrés Di Tella, Ramachandra y Gautam le ayudan a comprender mejor quién fue su madre, y también le revelan aspectos desconocidos de la cultura hindú) y la adquisición de nueva conciencia que le permite al protagonista contemplar el mundo de manera distinta para hacer el balance del viaje positivo (Kawase encuentra a su padre), negativo (Di Tella no encuentra las razones precisas pero se reencuentra con su familia) o nulo (Barriga descubre la imposibilidad de la relación).³⁵

Pensar el documental como una *road movie*, entonces, va a implicar transitar por los caminos de la ausencia para buscar las huellas del pasado. Esto sería aplicable a los tres autores. Todos viajan, van en busca de una existencia misteriosa, de algo oculto que permite a sus tres documentales, muy distintos en su factura y estructura narrativa, tener algo en común: algo desconocido los guía. Y es este impulso el que mueve la narración documental hacia delante como también lo es el hecho de que los tres personajes tomen sus historias como formas de autoconocimiento. El recorrido fundamental es el que se transita en el tiempo de la memoria y el recuerdo. Un viaje en el espacio que es un viaje en el tiempo. Tres hijos que necesitan recuperar sus orígenes, sus infancias, sus afectos. De modo que, si bien hay tres viajes muy concretos, los tres se dirigen al pasado, anclando fuertemente en su presente, hecho que lleva direccionalmente a la reflexión sobre su propia identidad. El camino que se recorre es introspectivo, íntimo; la dialéctica territorio de la memoria-territorio del presente, da como resultado un encuentro de los realizadores protagonistas con ellos mismos.

La motivación para emprender el viaje es en los tres casos la ausencia. Hay dos padres vivos, pero que no están, y una madre muerta, que deja numerosas incógnitas y cuestionamientos sobre su vida. Tal

vez sea la idea de falta, de incompletud, la que lleva a los tres cineastas a llevar a cabo este particular viaje al espacio-tiempo para poder encontrar alguna respuesta: en el caso de las dos mujeres, al sufrimiento; en el caso de Di Tella, al conocimiento de la verdadera sensibilidad de su madre.

The sound of silence: silencios

Una reconocida característica del cine contemporáneo es la de esencializar la banda sonora. Tanto en *ficción* como en *documental* se observa una tendencia muy clara a no usar la música extradiegética y utilizar, por el contrario, la intervención de sonidos, tantos diegéticos como extradiegéticos, de diferente modo, articulados con la imagen, y minimizar diálogos y textos narrados en *off*, y a la presencia material del silencio.

En los documentales analizados esta modalidad no es igual. Sobre todo en Di Tella, quien no deja espacio silente. Necesita llenar el vacío con palabras, ya sean propias, ya sean las de sus actores fundamentales. Es que este hijo va en busca de una argumentación que sólo puede ser expresada en palabras. En cambio, las dos mujeres van en busca de un cuerpo, de una figura real, después de padecer la ausencia, que también se materializa en la banda sonora. Incluso en *Fotografías* hay música extradiegética utilizada como acento en algunos pocos pasajes, lo que haría de este uso específico del sonido un uso más cercano a la modalidad clásica.

En el caso de Kawase, la elaboración de la banda sonora es muy compleja. Por un lado, la voz, nunca es *in*, sino *off* y deliberadamente, es asincrónica con respecto a la imagen, ya sea cuando hablan la mujer del comienzo y la abuela, ya sea cuando la misma Naomi pronuncia sus textos. La música sólo interviene al final del documental, sobre secuencia de créditos. Y sobre las imágenes lo que domina es la dialéctica de sonidos de la naturaleza, más algunos otros sonidos (una cajita de música) en relación con el silencio. Sin embargo, esos silencios están pregnados de sentido. Son los momentos en los que el espectador puede decantar su emocionalidad y su pensamiento. Son una necesidad de respirar en la asfixia

que provoca la tensión del relato; película que se asienta en el silencio de la imagen. El vacío espacial se corresponde con el vacío sonoro.

Susana Barriga utiliza el mismo recurso de un modo más simple: en algunas imágenes del metro sólo se escucha el sonido ambiente. Tal vez para decantar la verborragia de un padre que usa como arma de ataque la palabra, que necesita estar a la defensiva con la palabra.

Conclusión

Tres documentales diferentes pero unidos por una búsqueda común: la expresión audiovisual de una percepción interna; la necesidad de enfrentarse con lo desconocido, con algo que se oculta y genera una sensación de misterio. La coherencia básica de estas producciones radica en el hecho de que todas llevan a cabo una fuerte apuesta tanto discursiva como metadiscursiva. Buscan filmando, filman buscando. Cine y vida interactúan, y actúan casi intertextualmente.

Las estrategias discursivas que remiten a las ideas de ocultamiento, incertidumbre, proceso heurístico, hacen aparecer un cine de bordes difusos, narraciones difuminadas, quebradas; las rupturas emocionales se deslizan por esos bordes, los bordes de relatos que requieren de un espectador atento y sensible que se deje pernear por las imágenes caóticas o difusas o que se bifurcan por caminos que llevan tanto a claros jardines, como a oscuros laberintos. La ausencia del padre, el misterio de la madre, se constituyen como motivaciones de búsquedas existenciales, de persistencia en las huellas de la memoria, y en exploraciones estéticas, que emparentan al cine documental con el de ficción y renuevan, con sus aportes, el perfil del cine contemporáneo.

Notas

- 1 La autora es integrante del proyecto de investigación “Nuevas modalidades de la experiencia audiovisual en entornos urbanos (aparatos, dispositivos y discursos)”, realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación.
- 2 Efrén Cuevas, *Documental y vanguardia*, 2005.
- 3 Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental*, 2008.
- 4 Efrén Cuevas, *op.cit.*, 2005.
- 5 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, 2001.
- 6 Stella Bruzzi, (2000) *New documentary: A critical introduction*, 2006.
- 7 Paul Firbas y Pedro Meira Montero (eds.), *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*, 2006.
- 8 Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 2008.
- 9 Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?*, 2008.
- 10 Jacques Aumont y otros, *Estética del cine*, 1985.
- 11 Sitio web del Internationale Filmfestspiele Berlín 09, www.berlinale.de/en/HomePage.html. La traducción es de la autora.
- 12 Noël Burch, *Praxis del cine*, 1983.
- 13 André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, 1995.
- 14 Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, 1991.
- 15 Santiago García Ochoa, “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la road movie”, 2009.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques y otros: (1985) *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BRUZZI, Stella: (2000) *New documentary. A critical introduction*, New York, Routledge, 2006.
- BURCH, Noël: (1970) *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1983.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CUEVAS, Efrén: *Documental y vanguardia*, Madrid, Anzós, 2005.
- FIRBAS, Paul y MEIRA MONTERO, Pedro (eds.): *Andrés di Tella: cine documental y archivo personal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- GARCÍA OCHOA, Santiago: “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la road movie”, en *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, N° 15, Universidad de Oviedo, 2009.
- GAUDREULT, André y JOST, François: *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LÓPEZ, José Manuel: *El cine en el umbral*, Madrid, T&B, 2008.
- MARTIN, Adrian: *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- NICHOLS, Bill: *Introduction to documentary*, Indiana, University press, 2001.
- SCHEFER, Raquel: *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Universidad del Cine, 2008.
- XAVIER, Ismail: *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires, Manantial, 2008