

ser un simple testimonio de las manifestaciones de una época para transformarse en una verdadera herramienta conceptual y dinámica al servicio de la imaginación creadora.

Referencias

¹ Félix Murcia, director de arte español cuenta que para la película de Imanol Uribe, «El rey pasmado», basado en la novela de Torrente Ballester, tuvo una entrevista personal con el autor para que simplemente le contara un poco en qué se había inspirado y qué documentos había manejado para situar la obra en un ambiente del siglo XVII y que transcurre completamente en el Alcázar de Madrid. Este ya no existe puesto que se quemó y no existe nada más que documentación literaria y cuatro grabados. El escritor tiene que textualizar el ambiente, pero el director de arte lo tiene que visualizar, que es mucho más complejo. Entonces, hablando con Torrente, éste le dio una visión muy personal del Alcázar. Pero no bastó esa información y Félix Murcia consultó a otros historiadores que hablaban del Alcázar de Madrid. Empezó por Mesonero Romanos, pero le pareció demasiado confuso y tampoco le aclaraba nada. Entonces consultó a una historiadora francesa que hablaba de la vida de Palacio, de cómo el Alcázar había evolucionado. Pero como no tenía mucho que ver con Torrente Ballester, consultó a un historiador inglés, que aunque tenía un libro que no estaba traducido al español, sabía exactamente con planos de la decoración, hasta qué cuadros había en cada sala. A Murcia le interesaba el período desde 1621, cuando fue proclamado rey Felipe IV, hasta diez años después, que es cuando transcurre la historia. Se trataba de configurar un espacio inexistente pero con referencias arquitectónicas, decorativas, etc. La realidad no tenía nada que ver con la realidad cinematográfica. Entonces, configuró una visión propia del Alcázar, rodándose algunos planos en El Escorial, otros en el Museo de Santa Cruz de Toledo, otros en estudio, de manera tal que todo parece un mismo lugar respondiendo dramáticamente a la historia sin ajustarse a la realidad histórica.

Rupturas y continuidades en la mirada documental argentina después de diciembre 2001.

Jorge Falcone

«El sentido está antes de cualquier producción discursiva». Algirdas Julien Greimas.

«El cine como instrumento y medio de expresión estética es, por supuesto, un lenguaje; y cada lengua tiene su gramática. Pero primero es necesario el ejercicio espontáneo y a la vez trabajado de la expresión para que finalmente puedan detectarse los códigos, las constantes, las reglas. Sería una verdadera monstruosidad que lo que esté por venir, antes de poder expresarse, tuviera que someterse a todos esos códigos y reglas». Fernando «Pino» Solanas.

Lenguaje y lenguas: cine y cinematografías

El hombre, tomado en un determinado momento de su propia historia encuentra a su mundo circundante constituido como un universo de signos. En virtud de la función derivada de su facultad semiótica, resulta natural para el hombre significar cuanto le rodea, o sea, transformar a su universo externo e interno en signos. Mediante esta modificación de su entorno (al cual el animal, utilizando otra vía, se adaptaría), lo transforma en objeto de conocimiento y, así, su intervención consiste en la elaboración de una específica artificialidad. La práctica de su humanidad en el mundo consiste en elaborar esas veladuras de lo real, mediante las que se aliena definitivamente de lo natural y genera un ámbito específico a su naturaleza: el ámbito de la significación. El

hombre, mediante esta actividad de transformar a lo natural en signos, resulta ser naturalmente artificial. Desde hace 108 años, el cine figura entre los principales instrumentos de producción de conocimiento creados por el hombre. Podría decirse que su lenguaje fue gestándose accidentalmente: La osadía de Proemio -corresponsal de los hermanos Lumière- montó tempranamente su cámara sobre una góndola en Venecia, y así, inadvertidamente, descubrió uno de los movimientos más bellos y descriptivos del «séptimo arte»: El travelling. Cuenta la leyenda que a Georges Méliès se le trabó la manivela de su cámara en una avenida parisina mientras registraba el tránsito vehicular. Las cosas sucedieron de tal suerte que, cuando logró solucionar el desperfecto, a continuación de la carroza nupcial que filmara imprimió otra, pero fúnebre. Cuál no fue su sorpresa cuando, revelado el filme, se produjo la mágica y siniestra sustitución. Las ataduras al último paradigma del espectáculo, el teatro, mantuvieron a estos pioneros en una infancia de la mirada cinematográfica. Al lenguaje en cuestión lo enriquecieron los curiosos y los audaces. Con aquel primigenio travelling de Proemio Orson Welles exploraría luego la más verosímil de las tomas: el plano-secuencia. Y, con la yuxtaposición accidental producida por El Mago de Montréuil, Eisenstein desarrollaría más tarde su teoría sobre el Montaje de Choque. Luego, hacia los revulsivos 70s, en esta remota latitud que nos tocó en suerte, el brasileño Ruy Guerra sostendría que acaso el plano secuencia sea el recurso expresivo que mejor representa el timing cultural de los latinoamericanos. Y hace muy poco tiempo, apelando a los incontables recursos que hoy ofrece la post producción digital, nuestro Fernando «Pino» Solanas renovaría los planteos eisenstenianos construyendo las tragicómicas e inolvidables secuencias de los parlamentarios «levantabrazos» y los gremialistas «besuqueiros», en su «Memoria del saqueo».

Diciembre 2001: documental y barricadas

Cuando miramos develamos o desvelamos: quitamos los velos o el sueño. Ser objeto de mirada es como andar desnudo. Cuando alguien nos mira ejecuta en nosotros una expropiación. De alguna manera, a eso se dedica el documental cinematográfico, género de sólida tradición en nuestro país, donde la crisis del modelo neoliberal produce -hacia fines del año 2001- un significativo levantamiento popular y su consiguiente cuota de represión. Ya nada volverá a ser igual en la cultura de los argentinos: Si el Nunca Más al genocidio había conquistado importante terreno en la conciencia de las mayorías, desde entonces comenzaría a tomar forma el Nunca Más al saqueo. Una nueva generación de cineastas y estudiantes formados en la era de las nuevas tecnologías recurriría a su mayor funcionalidad y accesible costo y -motorizada por la violenta reaparición de la política y la historia en la escena nacional- se sumaría a las camadas ya experimentadas registrando un sinnúmero de versiones de lo acontecido por aquellos días. Para entonces, en el mundo entero el documental apela a múltiples formatos y estrategias discursivas. Acaso «Bowling for Columbine», de Michael Moore, con sus pasajes de comedia, videoclip, o dibujo animado, sea un buen ejemplo contemporáneo de la superación de la falsa dicotomía fundante Lumière-Méliès; fenómeno que en nuestro medio acaso expresan trabajos como «La sangre y el tiempo», de Alejandra Almirón, que recurre al fotomontaje y la animación digital de grafismos infantiles para construir uno de los mosaicos vivenciales más originales

y emotivos que se haya realizado hasta la fecha sobre la militancia montonera.

Para revisar el indisimulable impulso adquirido por el documental argentino en los últimos tres años cabría formularse por lo menos tres interrogantes:

Cuál es el escenario en cuestión

Aquí vale la pena recordar que el nuestro era un país bajo sospecha, sumido en una profunda crisis de credibilidad basada en la visible ruina económica a la que nos llevó una clase dirigente vitalicia y leal a los postulados del modelo liberal-monetarista impuesto por el ministro de la dictadura José Alfredo Martínez de Hoz. Tomando como referencia la emblemática pantalla televisiva, las representaciones de lo real se repartían entre el tratamiento naturalista de algunas producciones nacionales de ficción moderadamente audaces, y una obscena construcción de las noticias que llevó a los informativos de entonces a soportar uno de los ratings más bajos de su historia (hecho que propició -en su auxilio- la salida al aire de numerosos magazines de investigación basados en denuncias más o menos resonantes). Si el cine de consumo masivo compite con esa andanada de realismo que circula por la TV a la hora de construir sus ficciones, parece plausible la apuesta del documental como género, como si se apostara a desmontar el mecanismo de la puesta en escena de la realidad. No porque deje la «realidad» (o lo que pueda entenderse que este término significa hoy) de lado. Por el contrario, se acecha a la realidad en sus costados más singulares, más escondidos, sean del presente o del pasado, y se la expresa desde sus rasgos más conmovedores y dramáticos.

Quién es el que mira

Una nueva generación, ávida de respuestas negadas -y consagrados predecesores que no resistieron la tentación de volver sobre sus pasos-, inunda las calles cámara en mano por aquellos días. Su público potencial es una sociedad lastimada y descreída, que ya no está dispuesta a tolerar más engaños. Entonces el pueblo movilizado reconquista su derecho a escuchar otras voces, a apreciar otras imágenes. Salvo escasas excepciones, los jóvenes realizadores descreen de los cánones conductistas y didactistas del documentalismo militante de los 70s y se asoman a esa realidad candente desde una mirada perpleja (como la que exhibe María Inés Roqué en «Papá Iván», interpellando a su padre muerto en combate; o Albertina Carri en «Los Rubios», rearmando el rompecabezas de sus padres con retacitos de una memoria esquiva), inaugural (como la que ensaya el Grupo Ojo Obrero en «Piqueteros, Carajo!», aventurando la caracterización de la etapa como pre insurreccional) o indagatoria (como la de Adrián Jaime en «Los Perros», que revisa la conducta de los ex combatientes del ERP logrando momentos de entrañable intimidad). En la mayoría de los casos, la constante es no aceptar versiones de la historia «a libro cerrado».

Quién es el mirado

Acaso la evolución del documental sea también la de la tensa relación observador-observado. Si en los albores del género Flaherty se enfrenta a «Nanook» con ojos de entomólogo, a mediados del Siglo XX Joris Ivens se consagra como uno de los primeros corresponsales de guerra con mirada de autor, inaugurando un vínculo paritario con los protagonistas de su obra, que avanzará en los 70s hacia el predominio del sujeto social, como ocurre en nuestra geografía con «El camino hacia

la muerte del Viejo Reales», de Gerardo Vallejo. A lo largo de dicho derrotero, en nombre del oprimido y de las víctimas de la injusticia se han producido muchos panfletos pretendidamente «populares», pero que en realidad no lo son; a lo sumo podría hablarse de paternalismo expresivo, usurpación de la palabra o sustitución del protagonista. De allí que el conocimiento del lenguaje y sus recursos expresivos es indispensable en el trabajo del documentalista para encontrar el mecanismo comunicativo que logre sensibilizar y a partir de allí organizar un conocimiento reflexivo del tema, evitando la doble sustitución del protagonista, que se produce cuando el realizador, además de intérprete del protagonista, se convierte en traductor de la mirada de un tercero. Pero, a decir verdad, salvo en contadas ocasiones -como en «La libertad», de Lisandro Alonso-, la mirada de Flaherty ha quedado en el camino. Hoy buena parte de los realizadores trabaja sobre el urgente tema de la exclusión social, codo a codo con sus víctimas; o bien revisa severamente a la generación de sus padres, a distancia considerable de alzarle un pedestal. Acaso una de las novedades más singulares de esta etapa estribe en la búsqueda de un nuevo lugar donde posicionar el YO del documentalista, que comienza a aparecer cada vez más a menudo delante de cámaras y mezclado entre los protagonistas de su historia.

Impacto de las nuevas tecnologías en la representación de lo real

Hacia la última década del siglo pasado el paradigma informático se impuso definitivamente sobre la producción audiovisual, brindando impensables posibilidades a la circulación de la verdad como a su tergiversación. Paradójicamente, la tecnología en cuestión ofrece tanto la oportunidad de que un hecho se convierta en acontecimiento público con absoluta inmediatez (ej. remisión inmediata -vía mail- de fotografía digital hacia cualquier terminal del planeta), como de que una diva de TV se transforme en un nuevo Dorian Gray producto del Photoshop. En el marco de la cultura escópica imperante, el razonable costo de los nuevos equipos, diseminados entre cada vez más usuarios, está creando fenómenos dignos de atención: Si existe en nuestros archivos una sola -y trajinada- versión cinematográfica del 17 de octubre de 1945, hoy contamos con un sinnúmero de registros audiovisuales del «Argentinazo» del 2001. Y cada uno de ellos -obviamente- supone una subjetividad particular sobre el acontecimiento documentado. ¿Qué ha sido, en tanto, de aquel legendario plano-secuencia de Orson Welles? Alexander Sokurov lo ha dejado en el olvido filmando con su DVCam «El Arca Rusa» en una sola toma de dos horas. El sueño vertoviano del kino-glass, un registro de la vida en tiempo real -y con un mínimo de manipulación-, ya es tecnológicamente posible. Sólo resta redoblar la apuesta por una ética que reúna antecedentes insobornables, y evitar la solitaria tentación del cine autógrafa para sumirse una vez más, construyendo un discurso colectivo, en la marea irrefrenable en la que navegan los verdaderos constructores de la historia.

Bibliografía

Saussure, Peirce, Morri, Juan Magariños de Morentin (1983). El signo. Las fuentes teóricas de la semiología. Buenos Aires: Edicial. Mirada y sentido en el documental social argentino. Lenguaje, memoria y método como ejes de la formación del documentalista, Raúl Bertone, en weblog de la Cátedra de Comunicación Audiovisual I, Escuela de Comunicación Social-Facultad de Ciencia Política y RRII, Universidad Nacional de Rosario.

Más allá del ver está el mirar. Pistas para una semiótica de la mirada. Segunda parte, Fernando Vásquez Rodríguez, Revista «Signo y Pensamiento» N° 20. Primer semestre 1992. Colombia. Cine de la herida y la barbarie. La política-ficción en el nuevo documentalismo, Ana Amado, Revista LeZama N° 3.

Destellos.

Ana Farini

Cuando en 1898 el camarógrafo documentalista Federico Villiers regresó a Inglaterra después de haber filmado la batalla de Omdurman se dio cuenta que sus films no impresionaban al público, en cambio una película con el mismo nombre, de alguien que no había estado allí, tenía un enorme éxito. El famoso George Melies había filmado una escena de guerra donde tres albaneses irrumpían en una cabaña en la que raptaban a una ateniense. El padre de ella los persigue para intentar rescatarla pero uno de los albaneses le corta la cabeza que rueda por la pantalla. Después de analizar lo sucedido Villiers se dio cuenta de que tenía que utilizar la imaginación, reconstruir y rehacer lo que había visto al desnudo y había querido presentar de una manera fiel.

Está anécdota ilustra la histórica dificultad para establecer una clara frontera entre el cine documental y el de ficción.

Si nos ponemos a pensar en como realizar un documental, nos damos cuenta que desde el comienzo en que este está siendo producido hay una ficción. La manipulación de las imágenes está siempre presente, aunque se jure que no ha habido intervención. Detrás de la cámara hay alguien que está interpretando lo que está filmando.

Si bien actualmente hay una generalizada pérdida de fe en la objetividad de la imagen, que parece apuntar a un desprecio cínico e irracional hacia las verdades últimas, vivimos en una época en la que hay un ansia considerable de imágenes de lo real. Actualmente algunos films documentales cuentan con una popularidad sin precedentes entre el público en general e incitan el mismo interés que las películas de ficción.

Linda Williams en el artículo «Espejos sin memoria, la verdad, la historia y el nuevo documental» afirma que el mito moderno de la «Transparencia» o del «Espejo» queda desplazado por una representación audiovisual donde el espejo sigue reflejando pero a través de refracciones indirectas y complejas. Si bien la verdad no está garantizada y no es posible reflejarla de manera transparente hay algo que hace que los documentales sigan siendo documentales y no films de ficción: son películas con un especial interés en relación con lo real, con las verdades importantes para la vida de las personas.

La esencia del documental se encuentra revelada en el manifiesto de Grierson

«El actor original y el escenario original constituyen la mejor guía para interpretar cinematográficamente el mundo moderno»

Si bien las polémicas «Objetividad contra Subjetividad» han sido en gran parte superadas todavía existe una corriente que no acepta que el documental incluya la subjetividad del autor y que se contamine con otros géneros. Morris, director de La Línea Azul, se defiende de quienes lo atacan diciendo «No hay razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como las realizaciones de ficción y llevar las huellas de quienes lo hacen. La verdad no es algo que un estilo o expresión garantice. No hay nada que la asegure».

No es una cuestión de negar al documental sino de abrir sus posibilidades. En lugar de ser prescriptivos y atenarnos a viejas recetas, deberíamos tener una mirada más abierta que amplíe el significado de Lo Real. El contacto entre géneros diferentes permite alcanzar un enriquecimiento, hallar otras posibilidades; la apertura garantiza la innovación y la invención, la ortodoxia en cambio lleva irremediamente a la eterna repetición de lo mismo.

Y así quizás de los relatos documentales nos lleguen los destellos y reflejos fascinantes de la tan compleja y ambigua realidad.

La importancia de contratar un diseñador.

Alfred Fellingner

Desde siempre, las personas necesitaron a quienes hicieran realidad sus sueños. Desde la Antigüedad y hasta nuestros días, arquitectos, diseñadores, pintores, paisajistas, decoradores y escenógrafos llevaron a cabo el planteo, la dirección, y la realización de espléndidos proyectos.

A principios del siglo XX, comienzan a aparecer grupos disciplinarios según cada arte en particular; surge el profesionalismo a través de las distintas carreras. Sin embargo, existen innumerables ejemplos de diseñadores autodidactas y creativos que ejercen la arquitectura, arquitectos que diseñan, pintores y escultores que transfieren sus conocimientos a la creación de muebles.

Desde Mies van der Rohe hasta Philippe Starck, la mayoría de ellos sustentan y conciben al interiorismo «como un todo». Se maneja el espacio y su concepto interior. El adentro y el afuera. Se plantea la armonía.

No solo decoramos un espacio: lo hacemos partícipe del cotidiano vivir de quien lo habita. Tiene que responder a sus sentidos y cumplir las funciones para las que fue diseñado.

No hay mejor equipo que un cliente que sabe lo que quiere y un profesional que lo haga realidad. Los resultados del cincuenta por ciento más el cincuenta por ciento son siempre saludables. Para lograr el cien por ciento es recomendable hacer efectiva esta simple suma.

Nosotros, diseñadores por elección, practicamos nuestra profesión como lo hace un buen abogado, un buen médico, un buen dentista. Y, generalmente, «estamos de servicio» siete días a la semana, sin honorarios adicionales.

Desde el profesional docente, la creatividad debemos aplicarla a la clase, a lo cotidiano, a lo áulico y por sobre todas las cosas a lograr la atención del alumno.

No alcanza con «estar de servicio», sino en pocas horas conseguir que aprendan a estarlo, a desarrollar su capacidad para captar lo que ese futuro cliente nos pida y poder plasmarlo, poder llevar lo solicitado a la realidad.

Para ello deben ver, deben abrir todos sus sentidos al deseo y necesidades del otro. Los probables clientes podrán hacer sus sueños realidad si a los alumnos que tenemos les podemos enseñar a ampliar su visión al deseo del sueño del otro. Se podrá aplicar esa cuota de creatividad que pueda poseer cada profesional, al deseo del cliente, solo si comprendemos que nos pide. Si se desarrolla al máximo la sensibilidad en el alumno para descubrir e interpretar esos sueños es que como profesional - docente sentiré que lo que hago día a día está compensado.