

Pero la expresión de asombro -y a veces de incredulidad- va reemplazando a la anterior conforme avanzamos por los Circuitos Mineros que tienen a Ouro Preto como corazón y que reservan para la humanidad el reducto más destacado del Barroco Lusitano en América. El mundo amazónico, su flora, la observación de sus animales y su aprovechamiento turístico a través del hidroavión no es fácil de amoldar al *cliché* de las playas con palmeras. Y qué no decir al revelarse el Gran Pantanal como uno de los humedales más extensos del mundo, compartido con Paraguay y Bolivia, y que funciona para la fauna local de manera parecida a lo que sucede en las sabanas del Serengeti en África Oriental.

Y si nombramos Bolivia, surgen comentarios referidos a la monotonía y aridez del altiplano, indisolublemente unida a la silueta de algún pastor indígena arropado para soportar el viento, ejecutando alguna melodía plañidera con su quena milenaria. Pero no dan crédito a sus ojos frente a imágenes del Oriente boliviano, con su lujuriosa vegetación de selvas y ríos turbulentos. Y más complejo aún, les resulta procesar que en ese medio tropical se alcen, restauradas, las magníficas misiones jesuíticas chiquitanas cargadas de historia y de epopeya ignaciana, con interiores barrocos en los que el oro reluce tanto como en el siglo XVIII.

También los arquetipos se aplican a destinos lejanos, ya que por ejemplo, Egipto es desierto y pirámides. Y les resulta difícil de creer que las imágenes de aguas azules y transparentes, con corales y peces de colores, propios de los mares tropicales, acompañen a las playas egipcias sobre el mar Rojo y se elijan para el buceo.

Playas y corales son el paradigma de la Polinesia, pero qué ajenos les resultan a ese modelo los volcanes en actividad, las calderas burbujeando lava roja e incandescente y los ríos de lava fluyendo hacia el mar envueltos en nubes de gases y vapores azufrados.

Se podría continuar con innumerables casos del mismo tenor. Se me dirá que para eso llegan los alumnos a la universidad, para aprender cosas nuevas.

No me sorprende por el desconocimiento “acerca de” sino por el sentimiento que acompaña al “darse cuenta” de que existen otras realidades diferentes a la supuesta. Y allí aparece en algunos alumnos el sentimiento de duda. Para ese grupo, ya no existe la seguridad en lo que se sabe. Se rompió el *cliché* que se traía. Enhorabuena que eso ocurra y agradezco el poder ser espectadora del proceso que con ello se inicia.

Considero que el uso de imágenes y de mapas en el desarrollo de las clases facilita el derrotero a seguir. Por un lado, porque el impacto de un paisaje natural o humano, cultural o salvaje, conmueve fibras internas muy particulares en cada ser; y por otro, el trabajar con cartografía apuntala el reconocimiento del nuevo espacio en que se empieza a mover el alumno que ha sido permeable al cambio.

Y toda esa movilización sutil e inasible, invisible e interna desencadena el proceso del que no hay vuelta atrás... y eso es lo valioso; no queda otra que seguir: creciendo.

Aquellos alumnos que a lo largo del período académico, íntimamente se cuestionan lo que traen y son conscientes de que se van rompiendo los modelos adquiridos,

en realidad están en las puertas de un inefable camino pleno de descubrimientos sutilmente personales.

Y ese proceso requiere, como primer paso, incentivar la creatividad para buscar los propios carriles que le permitan a cada uno desenredar la porción de realidad que interese a sus objetivos.

Y luego llega la instancia de hacerse cargo de los cambios que se han generado y que marcan la personalidad profesional que se va perfilando.

Entonces, ¿Qué me lleva a hilvanar estas reflexiones? ¿Cuál es mi sentimiento en esa coyuntura? ¿Por qué traigo a colación estas circunstancias, en cierto modo domésticas, dentro de la tarea en el aula?

La respuesta es bien simple y sencilla, pero no por eso banal y superficial, y tiene que ver con el devenir de la profesión y del tiempo: siento una personal plenitud al poder acompañar a cada uno de los que se atreven a iniciar ese proceso. Disfruto la posibilidad de observar y presenciar cada intento y cada logro.

Generar el cuestionamiento personal, favorecer el crecimiento interno, instrumentar el cambio, apoyar el ejercicio de pensar y decidir en libertad, aquello que los pensadores hindúes llaman “tender puentes a la luz”: creo que en definitiva, en eso reside la tarea docente.

El cine de no-ficción. Nuevas formas y procedimientos

Fabián Fattore

El presente trabajo pretende acercarse a las nuevas formas que adquiere el cine de no-ficción en su relación con lo real. Las diferentes estrategias que se plantea ante el reto de representar la realidad y la recurrente apelación a un espectador activo, en tanto pensamiento interpretante que completa y define el sentido último de la película.

Las películas tomadas como referencia y objeto de análisis, se limitan a un grupo de autores y producciones realizadas en España hacia el final de los años noventa y principios de la presente década. Estas películas comparten una mirada similar en el abordaje de lo real que consideramos renovadora. Plantean y retoman una tensión entre la ficción y la no-ficción, que quizá había sido abandonada en función de formas productivas claramente identificables en la política de géneros. Intentan, a partir del trabajo sobre el propio texto, reflexionar y redefinir los alcances de la no-ficción.

Este recorte obedece a que más allá de las similitudes formales, esas obras comparten las maneras en que fueron realizadas. Por un lado autores quizá pertenecientes a una misma generación, salvo alguna excepción, y de formaciones similares. Por otro, las películas también comparten sus contextos sociales, condiciones, presupuestos similares y procesos de producción.

Antecedentes históricos

En sus orígenes, el cine no definió claramente las diferencias entre ficción y no-ficción. Simplemente se trataba de un dispositivo técnico que permitía representar el movimiento, anhelo buscado sobretodo por Marey y

Muybridge. Se trataba en última instancia de la representación del tiempo, de su transcurso. Las primeras imágenes de los Hermanos Lumière coincidirían con lo que después se definió como cine documental, no-ficción. Sin embargo, a medida que la vocación narrativa se impuso, sobretudo con el cine de Griffith y Porter, claramente se fue perfeccionando lo que se llamará el Modo de Representación Institucional, (MRI), el cine de ficción, cuyo modelo es la forma narrativa vinculada al realismo literario del siglo XIX. Cabe señalar que este proceso se vuelve hegemónico sobre otros modelos narrativos que coexistían. Las vanguardias, con especial desarrollo en Francia y Alemania, y el cine Soviético y su trabajo sobre el montaje y formas innovadoras de producción de sentido. Dentro del campo MRI, posteriormente se establecerían y definirían los géneros, en tanto formas narrativas y retóricas legitimadas junto con la consolidación del cine como espectáculo de masas. Al tiempo que los géneros devenían hegemónicos en la producción cinematográfica industrial y comercial, expresiones más personales y de difícil calificación, fueron catalogadas como experimentales, y en muchos casos documentales. Muchos autores hablan de la no-ficción como “cajón de sastre” donde van a parar aquellas formas cinematográficas que claramente no son ficción. A partir de esta situación, la historia del cine de no-ficción puede expresarse como la imposibilidad de definirlo, de no poder sistematizarlo en la lógica de los géneros, en tanto discurso con reglas y características claramente reconocibles.

Recién hacia fines del siglo XX, dos autores intentaron definir el campo de la no-ficción. Establecer los límites formales de las producciones que permitan definir las como películas documentales.

Uno de ellos es Bill Nichols, quien a partir del análisis de las producciones del cine a lo largo de su historia, establece cuatro categorías que abarcarían la no-ficción. Modalidades de representación documental, según las definió. Expositiva. Observación. Interactiva. Reflexiva. Estas categorías, tomaban para su definición las formas en que las películas estructuran su argumentación. Es interesante señalar que apenas algunos años más tarde, y dentro de este proceso que señalábamos acerca de las dificultades del documental para ser clasificado y sistematizado, Bill Nichols redefinió su categorización e incorporó una nueva, la performativa.

Anterior a Nichols, en los años setenta, otro autor que produce cierta sistematización es Eric Barnow. Sin embargo, en vez de manejarse en el plano argumentativo, Barnow tomó los propios textos fílmicos y su vocación práctica. Los agrupó y categorizó, según la función que Barnow entiende las películas. Sus temas, sus contenidos, su vocación por operar y resignificar aquella realidad en la que producen sus representaciones. Algunos de los tipos que estableció son: el documental reportero, el explorador, el abogado, el fiscal acusador, el poeta, el guerrillero. También es interesante señalar el carácter histórico de estas categorías. Estos tipos de documentales están muy ligados y determinados por el contexto social e histórico donde se desarrollan y evolucionan; donde interactúan. En última instancia, su vocación política.

El autor en primera persona

Podríamos decir que a partir de los años ochenta, el cine de no-ficción comenzó a transitar caminos más personales. Películas como Tokyo-Ga de Wim Wenders, definida por él mismo como un diario de viaje filmado, instalan la presencia del autor como parte fundamental de la diégesis que plantea la película. Lejos de la vocación de ocultamiento que pretendía y que buscaba el cine directo, o bien la omnipresente y despersonalizada voz en *off*, este tipo de no-ficción hace presente al autor, al enunciador. La representación de lo real que propone, está absolutamente teñida por la subjetividad del autor. Si bien todas las representaciones son subjetivas, en este caso se hace explícito y se aleja de cualquier intento de objetividad, históricamente vinculada a la no-ficción. Junto con Wenders, podríamos mencionar a Raymond Depardon, Alain Cavallier, Robert Kramer, Johan Van der Keuken, Chris Marker, entre otros autores.

Pensando nuevamente en Bill Nichols, estas nuevas miradas más personales, impulsarían la recategorización que produjo. Una manera de contenerlas y ajustarse a los cambios que las películas de no-ficción producían. La modalidad performativa, concretamente, ve en el texto fílmico el despliegue de la subjetividad del autor, sus inscripciones, sus marcas.

Sin embargo, hacia principios de los años noventa, vuelve a producirse a mi entender, un giro en la formas argumentativas de la no-ficción. Una película clave en este proceso es El sol del membrillo, de Víctor Erice; producida en España en 1992. En el intento de registrar el trabajo del pintor Antonio López, la película de Erice deviene un trabajo sobre el tiempo, sobre lo cotidiano. Lo interesante es el trabajo de puesta en escena, con procedimientos y dispositivos claramente tomados de la ficción. Junto con Erice, señalaría una serie de autores españoles, y contemporáneos, José Luis Guerin, Mercedes Álvarez, Pablo García, Ricardo Iscart, Isaki Lacuesta; el grupo al que hacía referencia en la introducción del texto. Incluiría también, quizá en menor grado pero sobretudo por sus últimos trabajos, a Joaquim Jordà.

Las influencias

Esta vuelta a los dispositivos de la ficción, coincide con ciertos cines que se desarrollan en esos años, y entre los que observo claramente una mutua influencia. Por un lado las películas de Abbas Kiarostami, y un poco más tarde, Pedro Costa, por señalar sólo algunos.

Ambos autores están claramente ubicados en el campo de la ficción. Sin embargo, sus películas manejan un trabajo con lo real mucho más distendido y permeable a lo pro-fílmico, respecto de lo que sucede en las películas más convencionales. Se diluyen las fronteras entre ambos espacios; lo fílmico y lo pro-fílmico se influyen mutuamente. Hay una clara vocación por construir y controlar lo diegético, pero este universo está fundamentalmente basado en lo que lo real propone. Una zona y sus habitantes en el caso de Abbas Kiarostami, en la trilogía de Koker. Un barrio marginal de Lisboa, Fontainas, en las películas de Pedro Costa.

La otra gran influencia, en este caso desde el campo de la no-ficción, es Robert Flaherty. Hay una vuelta a cierta inocencia que planteaban sus películas. La época de la

lucha del hombre contra la naturaleza, característica en Flaherty, se reemplaza por las pequeñas épicas cotidianas de los protagonistas. La clara delimitación del texto fílmico a un espacio geográfico donde se desarrollan las películas, generalmente alejadas de las ciudades, espacios rurales donde transcurren estas pequeñas tramas, a veces, casi anodinas. En la mirada, en el trabajo con la cámara, es donde observo un trabajo similar a Flaherty. La vuelta al MRI, la confianza en la imagen, el plano, en los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico.

Intentaré clasificar y especificar estos procedimientos claves de las formas ficción y no-ficción, retomados por este grupo ¿Son nuevos procedimientos o apenas resignificaciones del viejo y clásico Modo de Representación Institucional? ¿Hay renovación, o simples relecturas? A mi entender hay una resignificación de la puesta cinematográfica clásica. Abbas Kiarostami habla de la vuelta a los orígenes del cine, a la mirada inocente y primitiva. Pretensiones de un enunciador naturalizado y oculto en una mirada casi ausente.

Hacia una definición de los procesos. Los dispositivos formales

En este apartado, trabajaremos en la identificación de los elementos formales que observo en los autores mencionados. El trabajo sobre la imagen, el plano, el sonido, las marcas de la enunciación.

El plano. Por un lado, como ya dijimos, una vuelta a la puesta en escena clásica, al MRI. La recuperación del plano como unidad narrativa. Fuerte énfasis en la composición y en muchos casos, la cámara absolutamente fija. No hay movimientos, en una vuelta a lo pictórico. La utilización del corte, de su ocultamiento, suavizarlo a través del *raccord* de miradas, de movimientos, de direcciones. En muchos casos facilitadas por el uso de varias cámaras. Instancias que la no-ficción toleraba, ahora se manejan con un nivel de exigencia y perfección cercanos a las producciones cinematográficas más estandarizadas. En la cuestión del corte y la austeridad de la puesta en escena, veo un claro referente en Robert Bresson, paradójico si es que estamos hablando de no-ficción.

El sonido. En este aspecto también se hace énfasis en la post-producción. Si bien se trabaja con sonido directo, la reinención del plano sonoro es muy marcada. Ambientes, atmósferas y una clara ausencia de la música extradiagética. La banda sonora está compuesta por lo que la propia situación propone. Sin embargo, su trabajo formal, una vez más recupera procedimientos de la ficción. Infinitas bandas de sonido. Mezclas sutiles.

Lo cotidiano / Los pliegues de lo real. A partir de situaciones existentes, cotidianas, los autores buscan organizarlas dramáticamente. Observaciones previas, contactos con los protagonistas, en este punto el trabajo es igual que en el documental tradicional, la puesta en escena busca la reconstrucción con una fuerte marca de lo cinematográfico. Donde el cine directo busca seguir lo real, lo que la situación propone sin intervenir, la no-ficción propone un espacio-tiempo más controlado, esperando que emerjan pliegues, pequeños significados.

No se trata de situaciones extraordinarias, sino de aquellos momentos cotidianos, vulgares quizá, pero que la mirada, fundamentalmente cinematográfica, resignifica y vuelve interesante. No es lo que sucede, en tanto real absoluto, sino como la cámara y el montaje después, lo representan. Donde otras modalidades ven situaciones absolutamente vulgares e insignificantes, se trata de volverlas significativas e interesantes a partir de la mirada cinematográfica. Percibir y representar esos pliegues de lo real, reveladores y develadores de las personas que los protagonizan, y que generalmente son dejados de lado por otras miradas documentales en busca de significados contundentes, absolutamente claros; incluso sin dejar lugar a la mirada e interpretación del espectador. Las marcas de la enunciación. Estas películas también trabajan sobre el ocultamiento del enunciador. De aquí los elementos que las asemejan a la ficción. El rechazo por las entrevistas y la voz en *off*. Por cualquier tipo de intervención en el texto. En general, se rechazan los elementos y procedimientos extradiagéticos. Se busca evitar todo el tiempo, las marcas de la enunciación. Si bien esta modalidad era trabajada por el cine directo, la diferencia de estas nuevas películas radicaría en el fuerte trabajo sobre lo formal, características que ya hemos mencionado.

Paradojas

Pensando en películas como *En Construcción* de José Luis Guerin, *Fuente Álamo* de Pablo García, *El cielo gira* de Mercedes Álvarez, y sobre todo la mencionada *El sol del membrillo*; se observa una fuerte intención de trabajar cinematográficamente. Retomando la dialéctica forma-función, se centran en el trabajo sobre el lenguaje, las formas. Eso no simplifica ni banaliza sus significados. En este punto mencionamos a Peirce y su definición de signo. Más allá de un sistema cerrado, donde Saussure veía la operación significante – significado, Peirce entendía el pensamiento interpretante como componente fundamental del signo. Este pensamiento, espectador activo en el caso del cine, es quien completa y define el significado último, a quien apela la no-ficción en un grado mayor que otros cines.

Señalaría, quizá como paradoja, que el fuerte trabajo sobre la puesta en escena, su control y la vocación de ocultamiento del enunciador, especialmente en los casos de Erice y Guerin, sin embargo lo vuelven presente. La mirada del espectador, que deviene documental aquello que observa, pensar en Dai Vaughan, encuentra demasiada clásica esa puesta, y en vez de percibirla como un fragmento de lo real, lectura que califica como documental a cualquier texto fílmico, sospecha.

Sólo un autor, produciría esas imágenes y sonidos. Las marcas invisibles emergen, y resignifican el texto. Estamos ante un acontecimiento con vocación puramente cinematográfica, con un fuerte anclaje en lo real ¿Qué sucede cuando un grupo de personas, una situación real, es observada por una cámara encendida? Personas desprovistas de textos y guiones preestablecidos, con su propia historia, interactúan ante lo cinematográfico, la cámara; que en última instancia condiciona la situación, la determina, le pone límites. Lejos de capturar lo real, lo que emerge son sus pliegues, pequeños tensio-

nes provocadas por la situación planteada por el dispositivo cine.

Eso parece sugerir el final de *El sol del membrillo*. Una cámara rotando automáticamente, pura técnica, la evolución y acción del tiempo sobre un membrillo, un fruto. En última instancia sobre la naturaleza. Sobre lo real.

Referencias bibliográficas

- Arocena, Carmen (1996) *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Barnow, Eric (1996) *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Beuchot, Pierre (2003) *Filmer Le Passé dans le cinéma documentaire*. Paris: L'Harmattan.
- Breschand, Jean (2004) *El Documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós Cine.
- Pena, Jaime (2004) *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona: Paidós Películas.
- Quintana, Angel (2003) *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado.
- Sánchez Navarro, Jordi e Hispano, Andrés (Eds.) (2001) *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josexo (Eds.) (2005) *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

El problema de los conocimientos previos

Carlos Alberto Fernández

Taller de Fotografía I es una asignatura curricular y transversal a varias carreras de la Facultad de Diseño y Comunicación, por lo tanto, los alumnos no tienen, necesariamente y en su mayoría, un interés especial por la fotografía.

Son estudiantes de las carreras de Diseño Gráfico, Producción de Modas, Diseño Textil y de Indumentaria y de Publicidad y no perciben con claridad qué más pueden aprender sobre algo que consideran sencillo y sin mayores complicaciones.

En las últimas tres décadas la fotografía ha ido perdiendo su estatus de disciplina reservada para especialistas. Existía una creencia generalizada de que una buena fotografía solamente podía obtenerla alguien que tuviese los conocimientos necesarios y una cámara de manejo complejo. La diferencia entre un profesional y un aficionado, entonces, radicaba en la "máquina" y su correcto dominio.

El razonamiento se justificaba por las grandes limitaciones que presentaban las cámaras más sencillas y por los fracasos a los que se enfrentaban constantemente los usuarios. La aparición de las cámaras digitales, completamente automatizadas, ha modificado sustancialmente el panorama.

Estos equipos, de alta sofisticación y facilidad de manejo, permiten obtener imágenes antes imposibles: fotografías con bajos niveles de iluminación, tomas a

sujetos distantes, acercamientos a pequeños elementos, correcciones de color sin necesidad de conocimientos especiales. Además, la instantaneidad en la observación de los resultados permite, de ser necesario, repetir las tomas inmediatamente.

Como estos equipos no requieren película, el costo se reduce drásticamente, a la vez que las tarjetas de memoria permiten guardar una gran cantidad de imágenes.

La difusión de la fotografía resultó ampliamente favorecida y se verifica en la gran cantidad de equipos comercializados (incluidos los teléfonos con cámara), que continúa en alza. Las cámaras digitales son fáciles de transportar, por su reducido tamaño y peso, y siempre están listas para su empleo. Esto también impactó sobre las aplicaciones sociales de la fotografía. Las personas ya no limitan las tomas a los acontecimientos de su vida personal, sino que, cada vez más, fotografían en todo tiempo y lugar. Es habitual encontrar imágenes de aficionados en los medios de comunicación reflejando hechos noticiables a los que no han tenido acceso los profesionales.

Estos cambios radicales promueven ahora la creencia de que lo único que separa a aficionados y profesionales es la diferencia en los equipos que poseen unos y otros y en las oportunidades para obtener tal o cual imagen, conceptos que son empleados por los fabricantes de cámaras en sus mensajes. Asimismo, esta tendencia devalúa el estatus de la fotografía frente a otras disciplinas, porque se entiende que no se requieren conocimientos especiales para practicarla; cualquiera puede hacer fotografías. Cada día se toman más fotografías y, aunque la calidad técnica pueda ser superior, las fotografías no son mejores. Se confía completamente en los automatismos y se aprieta el disparador con rapidez y sin mirar demasiado, generalmente bajo un impulso emocional.

Ansel Adams, el célebre fotógrafo estadounidense, sostenía, ya en la década de 1940, que "si la fotografía fuese realmente difícil –significando con esto que la creación de una simple fotografía llevase mucho tiempo y esfuerzo, como la producción de una buena acuarela o un aguafuerte–, habría una gran mejora en toda la producción foto-gráfica".

La mayoría de los estudiantes toma habitualmente fotografías y lo hace con equipos digitales. Por sus edades, son pocos los que han utilizado cámaras analógicas, a las que consideran, por otra parte, como pertenecientes a una tecnología del pasado superada por completo.

Así las cosas, la asignatura presenta el desafío de enfrentar este diagnóstico para modificar los conocimientos previos de los alumnos.

Es fundamental, primeramente, que el alumno comprenda cuál es el concepto de fotografía; qué es la fotografía. Que no se trata de un procedimiento arbitrario, indiscriminado y automático. Que no es significativo si el dispositivo con el que se obtiene emplea película o no. Lo esencial, por sobre todo, es el individuo que opera el sistema, porque es quien decide aquello que merece ser aislado de su contexto, aquello que tiene la importancia suficiente como para ser conservado, guardado o recordado a través de su fijación definitiva. Una fotografía es una selección personal, única, que depende exclusivamente de los significados intransferibles, racionales y/o