

Título: “Verdad y verosimilitud en el cine documental cordobés”

PRODUCCIÓN DISCURSIVA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Nombre y Apellido del Autor: **Ferreya, María Elena.**

Pertenencia institucional: **UNVM y UNC.**

E-mail: elena.ferreya@yahoo.com.ar

Resumen

El cine cordobés está explorando nuevas dimensiones y visibilizando viejas tensiones. *Yatasto* de Hermes Paralluelo y *Criada* de Matías Herrera Córdoba remiten al valor testimonial de la palabra y de la imagen conjugando además una mirada ensayística que intenta ver a los otros como se ven ellos mismos.

Documentales que miran de cerca lo que muchos no quieren ver o prefieren olvidar. Lo real, puesto en discurso y el discurso, nutrido de lo real. Una vez más las palabras/imágenes y las cosas/hechos ponen en relación el valor icónico, indicial y simbólico de la imagen con el valor testimonial y revelador de la praxis documental.

A partir de la perspectiva que ofrecen los estudios semióticos (Peirce, Schaeffer), este trabajo busca elementos recurrentes en estos documentales e intenta dar cuenta de una serie de invariantes discursivos que toman al documental como su soporte mediático de preferencia.

El centro de esta búsqueda está situado en la relación vincular que puede dibujarse entre “lo verdadero” y “lo verosímil” como aspectos relevantes en el trazado discursivo del cine documental contemporáneo.

Desarrollo

1/ Introducción.

Visto de cerca, el cine es un fundamento para pensar la verdad. Recientes producciones de cine documental como *Yatasto*¹ y *Criada*² ponen en discusión las formas y los motivos de toda una tipología de cine documental contemporáneo. Realismo documental, ficcionalización de la vida privada. Sujetos individuales, claramente colectivizables, individuos en definitiva que se vuelven figuras de composición, personas de observación y personajes del relato. El problema de la verdad y la verosimilitud del discurso audiovisual puede ser abordado desde múltiples accesos disciplinarios. Sólo a manera de ejemplo podemos identificar dos campos desde los que trabajar este problema:

Desde el lugar de la imagen en sí, la expresión “efecto de realidad y efecto de lo real” acuñada por Jean-Pierre Oudart, en 1971 se presenta como una reflexión interesante para diferenciar dos competencias vinculadas a la lectura de la imagen cinematográfica: el saber y el creer. Verdad y verosimilitud como dimensiones mutuamente condicionadas.

Por su parte Jean-Marie Schaeffer despliega una serie de descripciones e interpretaciones que se asumen desde la naturaleza de la imagen fotográfica (*arche*, arquetipo) La imagen fotográfica es ante todo icono indicial, huella de indicio de algo que ha ocurrido: tesis de existencia, dirá el autor. Aunque sea necesario indicar luego las

¹ Ficha técnica: Dirección: Hermes Paralluelo / Guión: Hermes Paralluelo, Jimena González Gomez y Ezequiel Salinas/ Estreno (Argentina): 16 Febrero 2012 / Duración: 95 minutos /Clasificación: ATP /Distribuidora: Cine Cordobés. El film ha recibido el Premio “Mejor Película Argentina 2011 de la Competencia Internacional”, premio UNICEF por su contribución a promover los derechos de la infancia y la adolescencia, mención especial de la FEISAL. Competencia Internacional del 13º Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI)//Premio FIPRESCI de la Viennale 2011, Vienna, Alemania//Premio Especial del Jurado y Premio de la Juventud Festival de Nueva Caledonia, Oceanía

² Ficha técnica: Dirección y Guión: Matías Herrera Córdoba / Estreno (Argentina): 2009/ Duración: 75 minutos /Clasificación: ATP /Distribuidora: El Calefón Primer Premio de la Competencia Oficial Internacional del MARFICI Mención especial en la 9º edición de Tandil Cine – competencia de largometrajes documentales. 2010 Seleccionado para la muestra oficial LASA Film Festival & Exhibit y para el concurso LASA Award of Merit In Film, Latin American Studies Association, CANADA / EEUU

precisiones en torno a qué de análogo y qué de simbólico presenta su lectura e interpretación.

Desde el análisis discursivo, el problema de la verdad del enunciado audiovisual y de la enunciación se resuelve en el campo de los géneros en tanto que la representación y el efecto de real provocan un emplazamiento discursivo en particular y significativo en el trayecto de su recorrido sémico. El sentido entonces, produce lo real. En el campo de los estudios sobre discurso informativo, Lucrecia Escudero (a partir de Eliseo Verón y de Umberto Eco) sostiene que la credibilidad de un determinado enunciado de carácter informativo depende de la posición-legitimidad que ocupe el enunciador en el emplazamiento comunicacional. El pacto de lectura, implica una cuota de verdad en el momento del reconocimiento. Pactos y expectativas que se disputan y dirimen de manera permanente.

Pero en el campo específico del cine documental, una serie de disposiciones y revelaciones de raigambre "posdocumental" o "posficcional" (Bernini) van corriendo los límites en busca de nuevos parámetros, formas y estrategias, aún a riesgo de forzar esos contratos.

2/ La imagen / un signo indicial

El problema de la representación de lo real en el cine documental interesante. Un clásico que se renueva siempre a partir de la diversidad de abordajes disciplinarios habilitados para ocuparse de este problema. Definir de qué manera una imagen "representa" algo que ella no es, convoca a pensarla en su dimensión sígnica. Charles S. Peirce resulta oportuna:

"Un signo, o *representamen*, es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o disposición se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado. Lo que se crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Este Signo está en lugar de algo: su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en cuanto a su totalidad, sino por referencia a una suerte de idea que alguna vez llamé el fundamento del representamen" (Deladalle, G, 1996: 94)

Peirce entiende además que la imagen fotográfica, en tanto que signo, es un signo icónico, indicial y simbólico ya que puede representar a un objeto a partir de esas tres instancias.

“Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto” (1986, 29)

El parecido, la similitud, la analogía del signo en relación con el objeto representado indican, remiten, funcionan en lugar del objeto. De allí que la fotografía sea un signo icónico.

Por otra parte, la imagen es también un signo-símbolo. Según Peirce:

“Un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia el Símbolo es en sí mismo, un tipo general o ley, esto es un Legisigno [ley que es un signo]” (Peirce, 1986: 30)

Por último, la imagen fotográfica puede ser entendida como un signo- índice, al implicar una relación de correlatividad, de existencia, entre ella y el objeto al que representa. La imagen fotográfica indicial se concibe como huella, indicativo, resultado o consecuencia de que algo ha ocurrido mientras la fotografía fue tomada, mientras la imagen fue registrada.

Jean Marie Schaeffer abunda en esta idea y concibe la noción de: Tesis de Existencia, “Como un esquema de validez”, puesta en juego de una comprobación: si la fotografía fue tomada, la imagen fue captada, el objeto o los sujetos fotografiados existen y son reales, o han existido, han sido reales.

“La imagen fotográfica siempre es recibida como la señal de un acontecimiento real o de una entidad realmente existente (en el momento de la toma de la impresión). El espacio fotográfico es la señal de una porción del espacio real y su relación analógica es del tipo de la referencia indicial (signo de existencia)” (Schaeffer, 1990: 91)

El *arche* de la fotografía, su razón de ser, parte de constatar que impresión química del dispositivo configura el registro. La fotografía es analógica debido a la indicialidad propia que conlleva ya que reproduce de alguna manera la visión fisiológica y los dispositivos ópticos que implican su propia existencia. A partir de Peirce, Schaeffer sostiene que:

“La imagen fotográfica es un indicio no codificado que funciona como un signo de existencia. Peirce, no deja de observar que si la fotografía es un indicio, no es porque el icono, luego su materialidad, la revele como indicio (es incapaz de ello, ya que considerada en sí, siempre es un signo de esencia) sino porque disponemos además de un saber referente al funcionamiento del dispositivo fotográfico, aquello que he propuesto llamar el saber del *arché*: la imagen se convierte en indicio en cuanto sabemos que esta última es el “efecto de irradiaciones procedentes del objeto” luego, gracias a un “conocimiento independiente” referente a las modalidades de génesis de la imagen” (1987: 43-44³)

Sin embargo, que el hecho haya sido registrado con la cámara, si bien implica que éste sea verdadero, no aclara en qué términos. Esta aseveración no puede resolver el problema de la verdad en el documental. La fotografía dice que lo que muestra, existió pero no aclara si aquello que se mostró fue una emoción guionada o una reacción espontánea. En definitiva, lo que hacen las personas.....o lo que hicieron los personajes. Resuelta la indicialidad, nos queda el problema del género, el contrato y la comunicación.

En relación al cine de ficción, Jean-Pierre Oudart propuso en 1971 la distinción entre efecto de realidad y efecto de real. El efecto de realidad designa, el feffecto producido sobre el espectador, en una imagen representativa, por el conjunto de los indicadores de analogía.

Dice Aumont al respecto " El efecto de ralidad se obtendrá más o menos completamente, con mayor o menor seguridad, según la imagen respete una convenciones de natrualiza evidente y completamente histórica..."codificiadas".. Pero se trata ya de un efecto, es decor de una reacción psicológica del espectador" (Aumont, 1992: 117) Por otra parte, el "Efecto de real" para Oudart funciona así: "sobre la base de un efecto de realizadad, supuestamente bastante fuerte, el espectador induce un juicio de existencia sobre las figuras de la representación y les asigna un referente en lo real. El espectador cree no

³ Schaeffer cita aquí a CH. S. Peirce: *C.P. III*, 2265 (1931-1960) Trad. Francesa de Deladalle G.

que lo ve sea lo real mismo, sino que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real" (1992: 118)

3/ Imagen documental /Realismo indeterminado.

El estatuto de documental se instituye de manera clara, clave y contundente cuando parece emerger desde el lugar de la verdad. Las imágenes de las películas documentales, resultan fuertemente aseverativas. Es necesario considerar con claridad qué implica que una imagen “esté en” una película documental y no en una película de ficción. Es decir, que una imagen “sea” documental y no ficcional. El documental de observación, por otra parte conjuga lo mejor de la ficción y reproduce la dimensión impensada del que vive para sí mientras una cámara lo mira, lo muestra, lo vuelve personaje.

De *Criada* alguien dijo: "se trata de una mostración y dignificación del trabajo rural...la cámara mira y ve lo que ni sus propios patrones/criadores logran ver".

El estatuto de real de la imagen documental aparece cuando lo que la imagen muestra es considerado como algo que existió “espontáneamente”, “naturalmente”, por su propia voluntad, como acontecer independiente de la autoría del film y de los realizadores. En términos generales, el término “documental”, como adjetivo calificativo tiene su raíz en “documento” del lat. *documentum* :escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo. (RAE)

Fidedigno, probatorio, comprobable. Si la cámara no estuviera, aquello ocurriría igual pero la cámara registró lo que ocurrió, la imagen entonces “da fe” de que eso ocurrió. Bill Nichols sostiene que la posibilidad de diferenciar el cine documental del cine ficcional puede ser pensado desde tres instancias: la del realizador, la del texto y la del espectador. Ante la habitual sentencia de que el realizador documental no puede controlar lo que pasa en su película, Nichols rechaza tal idea dando varios ejemplos de cómo el documentalista “controla” tanto o más que el director de ficción. Sin embargo, casi irónicamente dice el autor “lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia.” (1997: 43).

Considerando el texto en sí mismo, dice Nichols, que los documentales suelen guardar entre sí una cierta lógica o similitud basada en “una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico”. (1997: 50) Y en este marco el eje del relato clásico: introducción, desarrollo que incluye la presentación y complejización de un problema, y resolución, suele ser la estructura habitual. En ese caso, se trata por lo general de un montaje probatorio independiente de la lógica temporal o espacial en que se sitúen las acciones. En relación a los habituales recursos tales como las entrevistas o los testimonios dice Nichols: “Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva” (1997: 51- 52) El autor distingue cuatro modalidades como repertorio de abordajes y estructuras diferenciadas dentro del mismo género documental, llamadas: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Desde el lugar del espectador, es posible distinguir un documental de un trabajo ficcional, Nichols confía en que “los espectadores desarrollarán capacidad de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental.” (1997:55) y más adelante sostiene, “una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico” Para el autor, el texto documental es una representación metonímica (no metafórica) del mundo real, del cual los espectadores tienen experiencia por otros medios y allí radica la credibilidad. En el ficcional se hablará de “efecto de realidad”, cuando en el guión se alude a referencias históricas reales, índices o elemento que otorgan verosimilitud al relato en el documental, estas referencias, “sirven como prueba tangible del mundo histórico entendido como soporte de una argumentación” (1997: 60)

El saber operado a partir del documental, lleva a Nichols a postular su idea sobre la epistefilia.: “La convención documental da lugar a una *epistefilia*. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe comparte su conocimiento con los que desean saber (...) el conocimiento promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia.” (1997: 62)

El cineasta y ensayista Raúl Beceyro, advierte sobre la "treta" formal de algunos documentales y dice: “Los dos rasgos fundamentales del estilo documental son la cámara

excéntrica y el montaje discontinuo. Debido a las características de los hechos que enfrenta (esos acontecimientos reales sobre los cuales tiene escaso o nulo control), al documental le resulta difícil que la cámara ocupe un lugar central, y por eso ocupa un lugar marginal. Y dado que el documental filma momentos consecutivos del desarrollo de un acontecimiento no le queda otra posibilidad de montaje que yuxtaponer esos fragmentos consecutivos de manera discontinua” (2008:35)

Sin embargo, para el autor, este rasgo resulta habitual en la mayoría de los falsos documentales que buscan justamente estructurarse siguiendo esa línea. En tanto que paradójicamente, dice Beceyro: “Los dos elementos principales del estilo de la ficción, que los grandes documentales desde siempre han tratado de conseguir, son el empalme en movimiento y el montaje paralelo” (2008:36)

Las dos primeras tomas de *Criada*, reflejan esa intensión, dirección de la acción, sincronía en los movimientos, etc. Formas, en definitiva del trabajo de actuación, encuadre y montaje. Estamos en presencia de las formas de la ficción más clásica. El problema del *raccord* y la continuidad no estarían en el documental ya que el empalme en movimiento es difícil de conseguir debido a que una acción suele ser registrada con una sola cámara y las acciones son irrepetibles e irrepetidas. Algo similar ocurre con el montaje paralelo. Se trata de un problema de credibilidad y de convenciones. Es por ello que en la mayoría de los documentales, cuando se invoca/evoca la fracción “documentable” de la acción cotidiana, los sujetos reproducen la acción que harían si no estuviera la cámara, pero lo hacen “para la cámara”.⁴

Sin embargo, para Jean Brechand la realidad no “habla nunca por sí misma” porque cada rostro es en sí una máscara y cada verdad está velada y ocultada.

“Desde el momento en que no hay evidencias, se plantea la cuestión de la forma mediante la cual la realidad accede a lo visible. Al tomar la vía del documental, los cineastas se convertirán en historiadores del presente” (2004: 27)

El autor habla del “gesto documental”, como un medio para:

⁴ Nanook, el esquimal, es el ejemplo prototípico.

"(...)experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al tiempo que el cine se abre a nuevos posibles. De este modo, el documental renueva sin cesar la ficción, secuestrada por un modelo dominante al que no debería ser reducida. En el fondo, el documental levanta el vuelo allí donde la ficción encuentra su límite al encerrarse en códigos quiméricos, En este sentido, es el futuro de la ficción" (2004: 71)

En esta apuesta por la diversidad formal de documental, Emilio Bernini sostiene:

"La indeterminación", la relativa indiferencia entre lo documental como una forma de conocimiento del mundo y lo ficcional como otra forma de ese conocimiento, esto es, la indeterminación de dos tipos de episteme, que, históricamente, estuvieron engrentados, puede considerarse como uno de los rasgos propios del cine contemporáneo" (Bernini, 2012: 295)

La manera indistinta con la cual el documental desafía las leyes del género, que no deben confundirse con la hibridación genérica, ponen en juego la expectativa de los espectadores, frustrando o desorientando una esperanza. En esta aventura pos observacional conviven la vida empírica y la vida cinematográfica.

4/ Criada

Criada, la película de Matías Herrera Córdoba, es el retrato de una criada llamada Hortensia de 53 años, de origen Mapuche que hace 40 años fue adoptada por una familia catamarqueña. La película muestra sus tareas cotidianas, la manera en la que trabaja en el campo, cosechando olivos, en la casa haciendo tortas, limpiando, y preparando la casa para cuando viene "la abuela". El pasado y el presente de Hortensia aparecen a partir de diálogos que ella mantiene, telefónicamente con su hijo, que vive cerca del mar..... y con sus vecinas y amigas que le preguntan por sus cosas, por su vida y funcionando a la manera de etnrevistadoras en el relato le preguntan: "¿la abuela no te deja unos pesos por regar los olivos?...no, dice Hortensia. " y "jubilación no cobrás?, no tengo edad todavía, dice la criada. La familia adoptiva son sus patrones también. Gallinas, cerdos,

olivos, duraznos, ciruelas y damascos. Tormenta de viento, tierra, arañas, un poco de lluvia y mucho calor. Catamarca.

Dice el crítico Matías Cuervo: "Por un lado, *Criada* es esa clase de obras apegadas a un método (un camino) riguroso, que busca situarse a una determinada distancia respecto de las personas y los hechos que registra. La pregunta a la que este tipo de films está siempre respondiendo no es qué contar, sino dónde colocarse para mirar. Y también: cuándo es preciso apartar la mirada. Estas son las cuestiones básicas del realismo: ¿hay una distancia y una duración justas para mostrar la realidad? ¿o hay infinitas posiciones, las que dan lugar a una variedad de realidades posibles? El realismo cinematográfico no tiene nada que ver con la objetividad, puesto que su objeto nunca puede ser supuesto de antemano, sino que es el resultado del proceso de filmación. Dicho en palabras de cine: no hay un realismo posible sin mirada"⁵

De pronto, la cámara deja a Hortensia y se centra en dos puertas con candados. Candados que solo se abren cuando vienen los patrones. Ella es como de la familia, pero es una empleada que no cobra sueldo y tiene vedados algunos ingresos. Es la cuidadora, no la dueña, se "crió" junto con esa familia y no recibe de ellos ni paga, ni absoluta confianza, maneras contemporáneas del servilismo.

El relato magistral que hace su director, lleva consigo el manejo de los tiempos, la mirada atenta a los momentos y a las complicaciones. La historia de Hortensia se va desarrollando de a poco como un refugio de la verdad y sin padecimiento. La autorreflexión de su propia vida es bondadosa. Ella recuerda "yo debo tener más años que los que dice mi libreta...no puede ser que a los cinco años (cuando murió mi mamá) a mí me mandaran sola a buscar las cabras..." Es preferible pensar que hay un error en su identidad que un desamor por parte de sus padres."Y yo iba jugando... era como un juego (...) tuve una infancia hermosa, jugaba a las payanas, una piedra era una muñeca, con tarritos....ya quisieran tener una infancia como la que yo tuve".

Hortensia es adorable, es buena, guapa, valiente, pero tiene la mirada triste y casi nunca se ríe. Su familia, un hijo a quien no vemos y con quien habla por teléfono.

⁵ En <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2011/09/criada-cine-politico-argentino.html>

5/ *Yatasto*

La película cuenta la historia de Bebo (14), Pata (15) y Ricardito (10), que además de ser primos, son amigos y compañeros de trabajo. Viven en Villa Urquiza, un barrio urbano marginal de la ciudad de Córdoba donde la mayor parte de los habitantes, como ellos, son carreros y cartoneros.

El crítico Lucas Moreno dice sobre la película:

“Los encuadres duran mucho, no para encontrar poesía, sino para acechar a los no actores hasta que entreguen cosas narrativamente útiles o claves psicológicas que beneficien al guión. Por eso *Yatasto* es paradójica y algo cínica. Lo cinematográfico vampiriza lo espontáneo. Cautiva la ficción que sigue a Ricardito pero molesta el método etnográfico para obtener esa ficción”⁶

Le preguntaron al director de *Yatasto* ¿Cree que la vida de sus protagonistas fue modificada de alguna manera por el filme? y él respondió: “Me parece que fue una experiencia enriquecedora para todas las partes. Construimos una relación jugando con todos los elementos cinematográficos. Cuando la película se presentó en Córdoba ellos fueron a todas las proyecciones y se quedaron hablando con el público. Ellos se sienten bien representados en la película.”⁷

El director de *Yatasto*, Hermes Paralluelo dice: “El trabajo consistía, más que nada, en poner en común ciertas cosas que había visto y oído, vincularlas con las personas y tener fe en que se produzca algo. A veces lo encontrábamos a través de la repetición”⁸ Lo que la película muestra, lo que sus protagonistas cuentan, la vida que pasa alrededor y en el medio de esos sujetos: ¿es verdadero o es verosímil? Las imágenes se detienen, la iluminación está cuidada, el recorrido del carro con el caballo y

⁶ En “Derecho a los animales”. Artículo publicado en bitacoradevuelo.com.ar

⁷ Entrevista realizada al director Hermes Paralluelo por Victoria Reale para la revista Ñ Clarín, 22/02/2012

⁸ Publicado en <http://espaciocine.wordpress.com/2012/02/18/paralluelo/>

la secuencias tienen una hechura ficcional, por lo que el espectador alberga la esperanza de que se trate de una "puesta", paradoja cinematográfica.

El tiempo pase y las dudas sobrevienen..¿Cuánto de lo real está filmado?, ¿Cuánto de lo filmado es real?, lejos están de responderse. El carácter indicial de la imagen remite a las vidas actuadas y al mismo tiempo el valor icónico de la imagen remite a las vidas vividas. Pero el grado de iconismo va diluyéndose a medida que la fotografía se vuelve retrato.

El director Hermes Paraluello, describe:

"Las secuencias estaban dirigidas por temas. Pero muchas veces ellos empezaban hablando, por ejemplo, de sus estudios y terminaban hablando de sus padres. Entonces les proponía volver a grabar la escena pero puntualizando en una situación en particular que habían mencionado y de esa manera íbamos construyendo las secuencias".

6/ Entonces

Dice Matías Herrera Córdoba su director:

"La ficción y la no ficción se entrecruzan porque al hacer un film pensamos en la puesta en escena y esto es lo que logra ese entrecruzamiento. La puesta en escena es lo que hace que una película sea sólo "una película", y no un documental o una ficción. *Criada* está filmada y montada con esta idea. El film debe superar al género, y la puesta en escena se convierte en una apuesta crítica a lo supuestamente "real" que debería tener un documental, se intenta lograr que el espectador se sensibilice (críticamente) más allá de si un hecho, un personaje es de ficción o no. Creo que aquí es donde empieza a existir esa "magia del cine" que nada tiene que ver con los efectos.⁹

Cierta confianza ciega, y un mínimo de inconsciencia y la "actuación para la cámara" que remeda una acción cotidiana es el eje del dilema. El problema es confuso, porque los sujetos de las dos películas hablan e interactúan entre ellos, sin mirar a la cámara, toda la acción es dramática, ninguno apela o dirige ni su palabra ni su mirada fuera de campo, como buenos actores en su propio rol: haciendo de sí mismos.

⁹ Fragmento de la entrevista realizada por Roger Alan Kosa en LA Voz del Interior. Marzo de 2009.

Podríamos pensar que estamos ante un típico film de ficción o documental de observación, en un punto, se encuentran. No hay preguntas ni respuestas, hay diálogos y acciones mostrados en planos largos.

En las dos películas, el problema de “la cámara excéntrica” de la que habla Beceyro se superó en varios sentidos. En *Yatasto*, un dispositivo ubicado delante del carro (a la manera de una grúa fijada o cámara jinete) permite que se genere un registro en plano medio y primer plano, tanto visual como sonoro de lo que los sujetos dialogan en su carro. La cámara recupera su centro. En *Criada* la cámara se coloca donde quiere, usa el espacio como un escenario y por momentos se escabulle detrás de los árboles. Espera. Todos conocen a Martín y Martín, conoce este lugar como pocos. Es su casa. La cámara aquí también recupera su centro.

Criada forma parte de ese género que en los últimos años dio varias películas distintas entre sí como *M*, *Los rubios*, *Fotografías*, *La televisión y yo*. Se trata de películas en las que el realizador-guionista, cuenta parte de su historia familiar a través del relato fílmico. Lo privado se vuelve público.

Sin embargo en *Criada*, no hay ninguna marca que indique que se trata de una historia propia y familiar. Es a partir de lo paracinematográfico y de la divulgación periodística del film la manera en que el espectador puede conocer ese dato. Para algunos, la naturalidad con la que Hortensia hace su vida y se deja ver, está transmitiendo la cotidianidad de relación con el camarógrafo/director/guionista/nieto de la abuela/al que conoce. Pero no hay ninguna marca enunciativa que lo revele. Dice Martín Herrera Córdoba:

"Fue un proceso muy largo para encontrar la forma, ya sabía lo que quería contar, tenía la historia, la protagonista, el espacio, pero tenía que filmar a mi propia familia en un lugar que quiero mucho, donde está lleno de recuerdos. Lo que para mí fue por mucho tiempo un paraíso era ahora un lugar asfixiante por lo que descubrí. A su vez necesitaba proteger a Hortensia, la protagonista, que se exponía a contar esta historia. Entonces opté por una puesta que parece sólo observar, cuando en realidad no se hace más que narrar."¹⁰

¹⁰ Fragmento de la entrevista realizada por Roger Alan Kosa en LA Voz del Interior. Marzo de 2009

Para muchos, la revelación de la historia privada, familiar lo pone al director en el lugar heroico del desdenmascarador, pasando de cómplice silencioso a realizador denunciante. Sin grandilocuencias, sin panfletos, sin slogans, solo con poesía.

7/ El gesto documental/Conclusión

El cine documental, se revela entonces como un tipo de un registro, una manera de mirar, contar, registrar, inventariar, el mundo de los hechos. De alguna manera se trata de una evidencia, de una interpelación, de una apelación. Sigue siendo Susan Sontag¹¹ una voz autorizada en esta tarea de encontrar un sentido al arte.

“No se trata de que (el arte) no sirva. Se trata de que cualquiera que haya visto la guerra sabe que su representación poco tiene que ver con ella. Sí, está Tolstoi, está Goya. Pero no estaban allí. El ruido, por ejemplo, el ruido de la guerra. Si no ha estado no puede imaginárselo. Como un concierto de rock en el que usted estuviera con la oreja pegada al altavoz y multiplicado ese ruido por cinco. ¿Donde está ese ruido? ¿En qué cine? ¿En qué sala de concierto? ¿En qué teatro? El arte sólo es un gesto en la dirección de esas experiencias. Un gesto solo, aunque imprescindible.”¹²

Ese gesto imprescindible pareciera inscribirse en una determinada experiencia semiótica que es única, singular y concreta. En esta relación triádica el otro es el representado, el otro es el sujeto. El otro son los sujetos que protagonizan *Yatasto*, y *Criada* de los cuales la imagen es apenas un representámen.

Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2010) vuelve tras sus pasos y reivindica el lugar de la imagen, como dimensión del mundo. NO de la representación del mundo, sino de la accesibilidad del mundo a partir de la representación..

“¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades? (...)Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides” (Sontag, 2010: 98)

Este cine documental que se detiene a mirar el trabajo infantil y la explotación rural, nos convocan a mirar/ver el mundo. Estamos ante un espacio de comunicación

¹¹ En *Ante el dolor de los demás*, Sontag revisa el concepto de efecto “anestesia” que produce el exceso de imágenes violentas que había planteado en *Sobre la fotografía*.

¹² Entrevista realizada por Arcadi Espada y publicada en la Revista Digital Letras Libres.

poética inédita. La medida de las cosas, la instancia de los relatos, dejan ver la manera en que -indeterminados genéricamente- y por eso, liberados estructural y formalmente, estos nuevos relatos dedican su esfuerzo al registro y relato de lo real.

Está claro, la imagen nunca es la realidad. El frío del encuadre y el calor de la imagen fotografiadas solo serán igualables al poder de las metáforas. Pero el documental es imagen y metáfora. Dice y quiere decir, narra y significa.

Probablemente, el valor de *Yatasto* y de *Criada* esté en esa operación simple de ver y dar a ver. Dice Paraluello, tratando de explicar que su película viene a desmentir un prejuicio:

“En el barrio, muchos chicos sueñan con comprarse su propio caballo (...)La sociedad cree que en Villa Urquiza y en la vida de los carreros hay mucha violencia. Estas visiones negativas los excluyen”.¹³

Sin embargo, la verdad de la oscuridad, del frío y del hambre son más violentas que lo su director piensa y tal vez *Yatasto* sea más y llegue más lejos que lo que Paraluello se propuso.

Con *Criada*, pasa algo similar. Herrera Córdoba limpia su culpa de clase, pero la "enclasa" nuevamente. Nunca podrá saber hasta qué punto Hortensia está en riesgo al ser ahora SU criada/personaje, motivo poético y cinematográfico.

Al final, siempre se trata de otros, y de un relato sobre otros, que asumimos verdadero, aunque nos confunda "la puesta en escena", " el montaje exacto" y "el audio impecable", aunque el verosímil cuidado le quitara fuerza a lo verdadero. Un poco de episfesfilia y otro de efecto de real.

Para Chris Marker, es imposible recordar sin imágenes. Los hechos son aconteceres de la vida sin fijación, sin lugar, sin materialidad. La imagen impregna de materialidad la vida y por eso no se explica cómo podríamos recordar sin imágenes. De allí el valor testimonial de la imagen, que archive, documente, mire y cuente lo que pasa en la vida. De allí el valor de los Paraluello y los Herrera Córdoba, sin que se lo propongan, a pesar de ellos, siempre será por ellos y gracias a ellos. La imagen devela la

¹³ Entrevista Revista Ñ op.cit.

vida, la supera, la ilumina, la hace ser. La precariedad, la vulnerabilidad de las vidas se pone en juego en estas geografías. Niños, viejos, huérfanos, sin control social, sin equidad, en medio de mezquindades de personas comunes, de gente común. La verdadera violencia de lo cotidiano.

Así, de esta manera, como una respuesta sin pregunta, la imagen documental y su indicialidad, dominan como una certeza la versión fatídica de la vida misma.

Bibliografía

Aumont, Jacques, (1990) *La imagen*, Paidós, Buenos Aires.

Aumont, Jean Marie et al (2005) *Estética del film*, Paidós, Buenos Aires.

Beceyro, Raúl (2008) "El documental hoy" En *Revista Punto de Vista*, Nro. 90 Buenos Aires.

Bernini, Emilio "La indeterminación", en *Territorios Audiovisuales*, Jorge La Ferla y Sofía Reynal Comp. (2012) Librería, Buenos Aires.

Deladalle, Gerard (1988) *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona

Espada, Arcadi "La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag" en *Revista Digital Letras Libres* <http://www.letraslibres.com>. Abril de 2004 (Actualizado Junio 2011)

Labaki Amir y Mourao María Dora, Comp. (2011) *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires.

Nichos, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Peirce, Charles Sanders (1986) *La ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Reale, Victoria, "La infancia desde un carro", entrevista realizada al director Hermes Paralluelo *Revista Ñ Clarín*, 22/02/2012

Schaeffer, Jean-Marie (1990) *La imagen precaria*, Cátedra, Madrid.

Sontag, Susan (2010) *Ante el dolor de los demás*, Debolsillo Contemporánea, Madrid.

<http://espaciocine.wordpress.com/2012/02/18/paralluelo/> (Actualizado 09/03/2012)

<http://bitacoradevuelo.com>. (Actualizado 8/03/2012)

<http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2011/09/criada-cine-politico-argentino.html>

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar
Tel.: +54 351 4334160 int. 103.
Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.