INMÓVIL 08

Documental Making of Totora. Lucía Coral 2017B

¿Aprender el documental?

Comité Editorial

Lissette Cabrera

Paulina Simons

Diana Molina

Editora

Diana Molina

Revista Digital de INCINE

Año 2019, Vol. 5, N. 2 septiembre 2019

ISSN 2528-7990

INCINE, Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación

Lugo N24-298 y Vizcaya – Quito

Teléfono: 290 89 90

ÍNDICE

Editorial 5

Documenting and Experiencing Travel in the Era of Augmented Reality
Dr. Gerda Cammaer
School of Image Arts, Ryerson University (Canadá). 8

¿Verdad? Documental y verdad en la era de la simulación
Prof. Andrés Heidenreich
Escuela de Cine y Televisión Universidad Veritas (Costa Rica) 24

Subjetividades en disputa: Apuntes para una epistemología de lo documental
Prof. Alex Schlenker
Universidad Andina Simón Bolívar -DECUL IV (Ecuador) 33

Autorretrato, voz y cuerpo en documentales contemporáneos
Juana Schlenker
Escuela de Cine y TV. Universidad Nacional de Colombia. (Colombia) 46

Aportes de la práctica fotodocumental para el aprendizaje del lenguaje audiovisual.

Claudio Remedi

ENERC (Argentina) **61**

Asincrónico acusmático

Prof. Stefano Zolla

Escuela de Cine y Televisión Universidad Veritas (Costa Rica) **71**

El Documental audiovisual. Representar y narrar lo real. Creación y diseño de un Programa de Posgrado.

Dra. Marcela Negro y Prof. Alejandro Seba.

FADU – UBA. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires. (Argentina) **83**

Editorial

El número 8 de **INMÓVIL** es una edición especial que presenta las ponencias de las y los académicos que participaron en el sexto encuentro de escuelas de cine de América Latina (CIBA) afiliadas a la asociación internacional de escuelas de cine y televisión, CILECT. El encuentro se llevó acabo en el mes de mayo 2019. INCINE fue la escuela de cine organizadora del evento, que, a su vez, se desarrolló en el contexto del 18 festival de cine documental EDOC ("Encuentros del Otro Cine").

El tema **¿Aprender el documental?** nace del planteamiento del aprendizaje del documental en nuestras escuelas de cine y algunas de las problemáticas que nos planteamos como docentes a propósito del aprendizaje del documental en nuestras escuelas. Las ponencias aquí presentadas, responden a estas inquietudes a través del debate y la exposición desde diferentes autores, docentes y académicos de escuelas de cine americanas.

Ya decía John Berger en "Modos de Ver", el niño mira y ve antes de hablar. Es la visión la que nos permite establecer nuestro lugar en el mundo y la imagen es un compuesto en el ámbito sensible de la forma intangible de la realidad. Bajo este concepto, la imagen podría ser disparadora de un genuino conocimiento del mundo. En la teoría cinematográfica tradicional, el documental ha sido definido como inscripción referencial en un lenguaje cinematográfico altamente codificado. Desde su génesis, el documental ha sido la dicotomía de la realidad y la ficción y la noción del "documental" ha sido tan ofuscante como la de la ficción. El **Dr. Alex Schlenker** y el **Prof. Andrés Heidenreich** presentan dos ponencias que profundizan en la discusión de la posición del documental en la era de simulación.

En una época en que la tecnología móvil permite que cualquier ser humano sea creador de contenidos, la eficiencia pragmática y la inscripción referencial que han sido dadas al documental, así como las fronteras de naturaleza/cultura (ECO, 1968) son insuficientes frente a la nueva fenomenología del documental, en la que se propone una nueva relación entre imagen y realidad. La **Dr. Gerda Cammaer** presenta la ponencia *Documenting and Experiencing Travel in the Era of Augmented Reality*, que reporta el Proyecto *Viewfinders,* que explora la utilización de la tecnología móvil y su impacto en la creación y el visionado.

Adentrándose en el eje de la representación del documental, **Juana Schlenker** indaga en la presencia de la voz y el cuerpo en documentales en primera persona, formato documental claramente abrazado por las y los realizadores latinoamericanos contemporáneos. Pablo Piedra propone una mirada rebelde al uso de la primera persona en el documental latinoamericano frente a los "discursos de sobriedad" que Bill Nichols (1997) planteaba, concluyendo que la primera persona y la irrupción de la subjetividad en el documental han permitido que se establezca un pacto comunicativo entre la obra y el espectador que entrevé la ruptura de los sistemas explicativos tradicionales del documental, y que ha sido particularmente significativa en Latinoamérica "debido a su intersección con problemáticas históricas y sociales (…) y la consecuente configuración de nuevas identidades culturales, políticas y de género."[1]

Sin duda, la irrupción de la subjetividad, los nuevos medios y tecnologías amplían el campo de ejecución del documental, pero desde el punto de vista docente ¿se amplían las posibilidades de enseñanza del documental? **Claudio Remedi** presenta una ponencia sobre los aportes de la práctica fotodocumental para el aprendizaje del lenguaje audiovisual, haciendo una reflexión en la vida y obra del maestro Fernando Birri. El **Prof. Stefano Zolla** presenta en "Asincrónico acusmático", concebir el documental desde el paisaje sonoro, planteando la posibilidad de un diseño sonoro más allá de la representación auditiva del mundo, confiriendo herramientas al estudiante para la exploración del poder del sonido asincrónico en la aplicación de formas narrativas. Por otro lado, la **Dra. Marcela Negro y** el **Prof. Alejandro Seba** exponen el proceso de la creación y diseño de un programa de posgrado en la ponencia "El documental audiovisual. Representar y narrar lo real."

La lectura de las ponencias aquí expuestas promete un futuro amplio y fresco al documental latinoamericano, así como a nuestras escuelas audiovisuales.

[1] Piedras, Pablo. El Cine documental en primera persona. 2014. Buenos Aires: Paidós.

BIBLIOGRAFÍA:

Català, Josep María. La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo. Madrid:

Fundesco, 1993. Medio impreso.

Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* (1968) España: Lumen.

Nichols, Bill. La representación de la realidad, 1997, Barcelona: Paidós.

Documenting and Experiencing Travel in the Era of Augmented Reality.

Documentar y experimentar viajes en la era de la Realidad Aumentada

Recibido:09 de junio 2019 Aprobado: 1 de julio 2019

Dr. Gerda Cammaer[2]

School of Image Arts, Ryerson University (Toronto, Canada).

Resumen

Viewfinders (www.viewfinders.gallery) es un proyecto internacional y colaborativo, creado por la Dr. Gerda Cammaer y el Dr. Max Schleser (Swinburne University, AUS) sobre imágenes de viajes usando el plano de seguimiento. El proyecto está estructurado alrededor de tres exploraciones prácticas y teóricas: filmación con teléfonos inteligentes, experiencias de visualización interactivas, visionamientos no lineales y experimentar el contenido en la realidad a través de una aplicación móvil de realidad aumentada (RA). El objetivo de este proyecto, es presentar imágenes al mundo como un viaje *no-lineal* en aparatos móviles a los que se puede acceder en cualquier lugar y momento, expandiendo tanto la experiencia de viajar como la experiencia del cine documental. *Viewfinders* ofrece la oportunidad a los participantes de ver cómo otros han experimentado con los espacios cuando viajan y descubren una nueva visión que ven formarse ante ellos.

---

[2] Dr. Gerda Cammaer is Associate Professor in the School of Image Arts (Ryerson University) where she teaches in the BFA Film Program and in the MFA Program in Documentary Media. She is co-director of the Documentary Media Research Centre (DMRC) and co-editor of *Critical Distance in Documentary Media (*Palgrave Macmillan, 2018). Cammaer is a filmmaker, curator and scholar. Her films have screened at various international film and video festivals. Her research focuses on the revival of microdocumentaries, notably how current consumer friendly technology and mobile devices challenge the expectations and definitions of documentary film.

Abstract

Viewfinders (www.viewfinders.gallery) is an international collaborative research project created by Dr. Gerda Cammaer and Dr. Max Schleser (Swinburne University, AUS) about travel images using traveling shots. It is structured around three practical and theoretical explorations: smartphone filmmaking, interactive and non-linear viewing experiences, and experiencing content in reality via the mobile AR app. The aim of the project is to present images of the world as a *non-linear* journey on mobile devices that can be accessed anywhere and everywhere, expanding both the experience of travel *and* the experience of documentary cinema. *Viewfinders* offers participants the opportunity to see how others have experienced the spaces through which they travel, and discover a new view that they see forming before them.

Palabras claves

Documental, Realidad aumentada, teléfonos inteligentes, viajes.

Keywords

Documentary, Augmented Reality, smartphones, travel.

Documenting and Experiencing Travel in the Era of Augmented Reality.[3]

Documentar y experimentar viajes en la era de la Realidad Aumentada

Dr. Gerda Cammaer,
School of Image Arts, Ryerson University (Toronto, Canada).

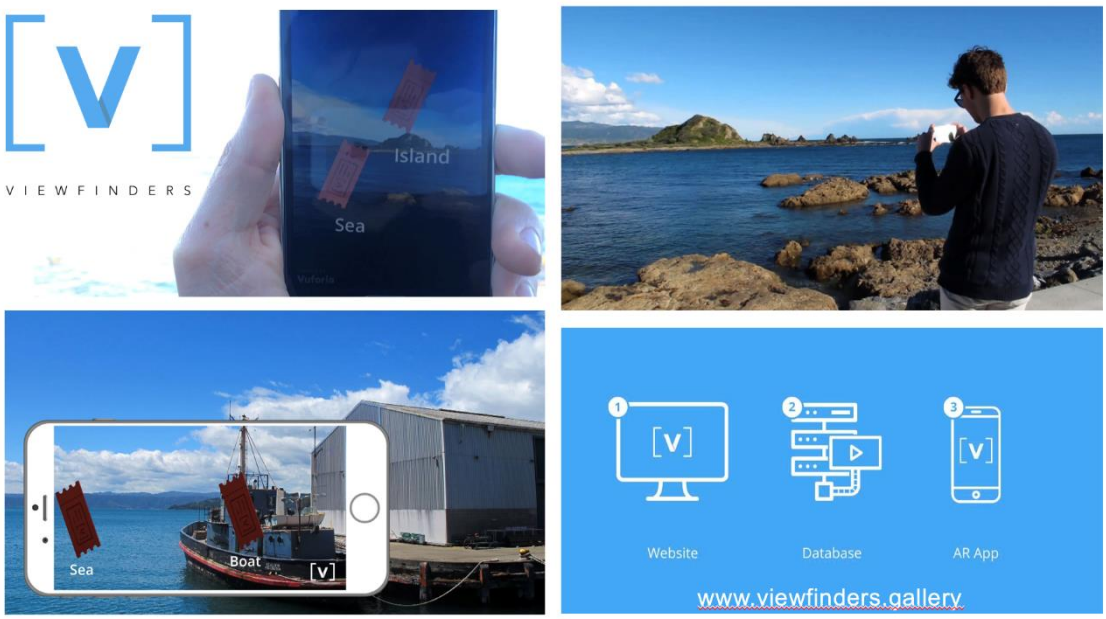
Introduction

Viewfinders is an international collaborative creative arts research project that connects travel experiences with mobile creativity. The mobility and functionality of devices like smartphones means that audience engagement with content no longer needs to be a passive viewing experience, but can involve interaction, participation and even location aware and/or responsive content. *Viewfinders* is an online project that incorporates all these elements to create a navigable augmented landscape composed of places visited, generated by mobile users in the form of brief traveling shots. It aims to recreate and explore traveling, contribute to the study of mobile cinema, compare various forms of moving image media (with a focus on interactive and AR experiences), investigate the possibilities of collaborative and practice-based research, and of working with peer-generated content (Cammaer and Schleser in Brasier et al 2019, 70).

The idea for this project was first presented and submitted for peer review at the 2016 MINA Conference (Mobile Innovation Network Australasia) and RMIT's Docuverse conference, both in Melbourne, Australia. In 2017, the online curation platform was exhibited at the *Invisible Geographies* exhibition of FLEFF (Finger Lake Environmental Film Festival) and the *Mobile*

[3] This text is based on the first part of a longer and more elaborate essay titled "Viewfinders: Exploring Travel and Landscapes via Augmented Reality", which was written in collaboration with Dr. Max Schleser as a chapter for *Interactive Documentary in Canada*, Michael Baker and Jessica Mulvogue (eds.), McGill-Queen's University Press, forthcoming 2020.

Utopia exhibition at Lancaster University, UK (both online 2018). Finally, the *Viewfinders* AR prototype was launched at the 2018 i-Docs symposium in Bristol (online 2018) and is discussed in detail in the eBook *Docuverse: Approaches to Expanding Documentary* (Cammaer and Schleser in Brasier, Hansen et al, 2018).

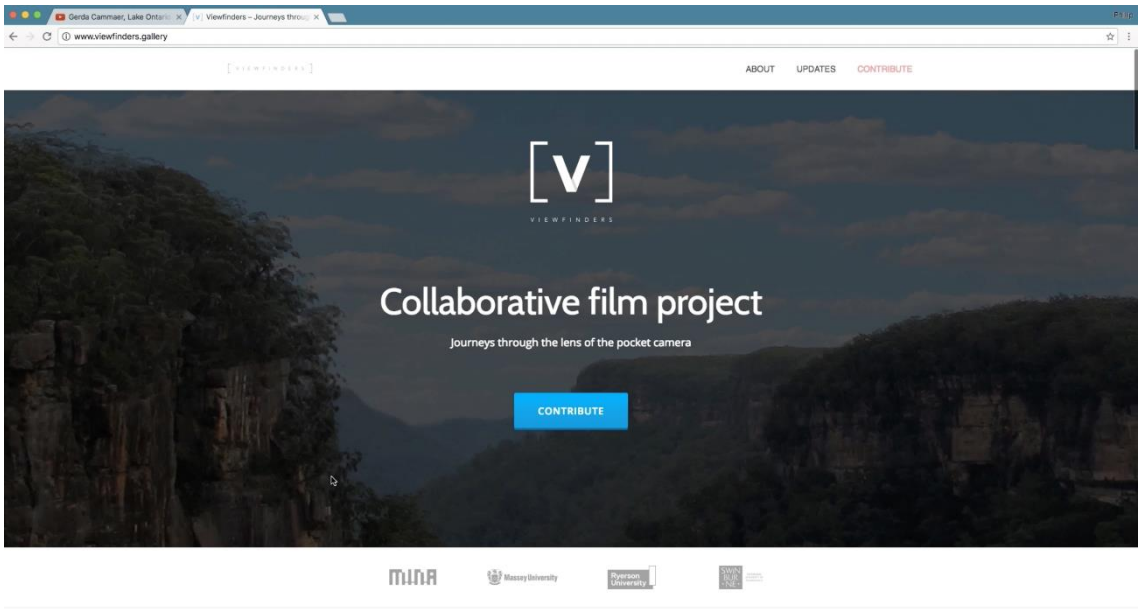


Overview of the different components of *Viewfinders* (bottom right), tests with the AR App and the *Viewfinders* logo (top left).

Augmenting Travel (Film) Experiences

Within a dynamic screen production environment, there are now new possibilities to expand cinematic space and representations of travel that can make them more interactive, inclusive and immersive, to not just present images but to surround them with a world. *Viewfinders* tries to do this by creating an interactive travel experience for the audience that transcends linear narrative documentary and other cinematic representations of travel. It aims to present moving images of the world as a non-linear voyage on mobile devices that can be accessed anywhere and everywhere, expanding both the experience of travel *and* the experience of cinema. It moves away from linear story-telling, and it has no "meaning" in the conventional sense. If there is

meaning to be derived it comes from the relationship between the viewer, the various film clips and how these are experienced. This is achieved in two stages.



Opening page of the *Viewfinders* online curation platform.

The first part of *Viewfinders* is an online curation platform that allows participants to provide short (up to one minute) traveling shots captured on smartphones for an immersive documentary experience that both situates travel images into the world and creates a world around them. *Viewfinders* is built exclusively with travelling shots or tracking shots filmed on mobile devices and while on the move, because they represent best the experience of movement and travel, the freedom to travel, different modes of travel and the trajectory of travel. While film history is full of attempts to explore and expand screen space with various camera movements, thanks to mobile cinema this has become a lot easier. Moreover, the screen itself has become mobile. By uploading one-minute traveling shots shot on mobile - video taken while on the move, for example from moving vehicles - participants also contribute to an ongoing broader creative and conceptual investigation into the content and aesthetics of travel films made on mobile devices. In

the meantime, the video database created serves as the basic material for the AR app, and might later also be used in a more "conventional" linear travel essay film.

The second part of *Viewfinders,* the AR app (which is the focus here), offers participants the opportunity to observe how others have experienced the spaces through which they travel, and discover a new view that they see forming before them. *Viewfinders* allows the participants to be transported to different places on the spot and in the moment, inspired by the place where they are, and that place's specific landscape: using their screen as a viewfinder, they themselves become "view finders." The title, *Viewfinders*, refers to the technical word for a "viewfinder" on a camera, pointing to the use of new technology such as mobile devices and smartphone filmmaking, which are used as viewfinders themselves, and how these have changed the way we "point and shoot" – see for example how the typical body posture of a smartphone photographer or videographer is completely different from using a traditional photo or video camera, when one has to hold the camera close to the eye as to look into the viewfinder. In this sense, *Viewfinders* would translate as "Visores" in Spanish. But the title also refers to fact that it requires active participants, people who search for and find landscapes, cityscapes, places visited and who are mobile, on the move. In this sense, the title would translate as "buscadores de vistas" in Spanish. In English, with some imagination, the title "*Viewfinders*" can actually mean both at the same time. The project itself, embodies both uses and meanings.

Viewfinders builds on the tradition of travel essay films as it offers viewers an experience of space that "redefines the self within a constantly shifting elsewhere" (Corrigan 2011, 105) except that it does this literally: the space is no longer limited to what is presented on the screen (places travelled and filmed by someone else) but includes any place where the viewer is situated when they are using the app, and connects this place to those other places travelled (in so far that they

were filmed and submitted). In other words, users/participants can experience the different traveling shots, not in the form of a narrative story created for the screen that replaces reality with a constructed one, but by experiencing it *in* reality, on their mobile screen, interacting with it in situ and in real time (and with real sounds). As such *Viewfinders* is part of the next wave of AR applications, those that include context: "Contextual information transforms the AR experience and content, because it now moves from an experience that is the same for every user to one that is specific to you, your location, your interests and your needs." (Papagiannis 2017, 4) Besides comparing and exploring different perceptions of places from around the world, the AR App also allows the viewer to discover new places, or to see known places in a new perspective. With *Viewfinders*, we thus hope to contribute to a greater geographical awareness and connectedness.

Viewfinders also has an affinity with a variety of other film genres that have travel as their central theme, and that use traveling shots in expressive ways. The most obvious link is with home movies and amateur travel films that display a similar spontaneous form of "snap-shooting" and "moment collecting" following an "impulse to collect the world and resist, sometimes defiantly, the systematic or the 'orderly' as it was being defined in classical cinema" (Orgeron 2006, 77). Home movies implicitly reflect the amateur's belief in the ability of small film equipment to capture the world. Often, amateur filmmakers show attempts to find more exciting ways to portray travel with an enthusiastic, almost reckless, and definitely unscripted use of travelling shots (Cammaer 2016). A first compilation of travelling shots submitted to *Viewfinders* provides a good example of this (online 2018).

Collage of screenshots from the different videos (traveling shots) submitted by peers.

International Collaboration and Co-Creation

Viewfinders offers the possibility to understand and experience the world as a traveler, through the experience of movement and mobility, as mobile cinema, as well as to connect with other travelers. *Viewfinders* enables one to make new connections to peers through exchange and co-creation, and possibly to interact with the entire world while being out and about. Rather than providing information a la *Lonely Planet*, *Wikipedia,* or other narrative elements, the notion of traveling itself becomes the experience that is shared and interacted with. In the same way as graphical editing works, *Viewfinders* connects locations with other travelling shots that users, or rather peer-creators, decided to upload. Co-production and co-creation is at the heart of the *Viewfinders* AR app as it augments the travel experience. While AR in its earlier version was a closed system, *Viewfinders* opened it up, allowing users not only to be consumers, but also contributors of the content. The project is by creatives for creatives that appreciate travel films and smartphone filmmaking. As a creative arts research project, it explores the intersection of immersive media and travel films, and addresses documentary issues beyond medium specific distinctions. Moreover, as creatives/researchers we are working within the liminal space known

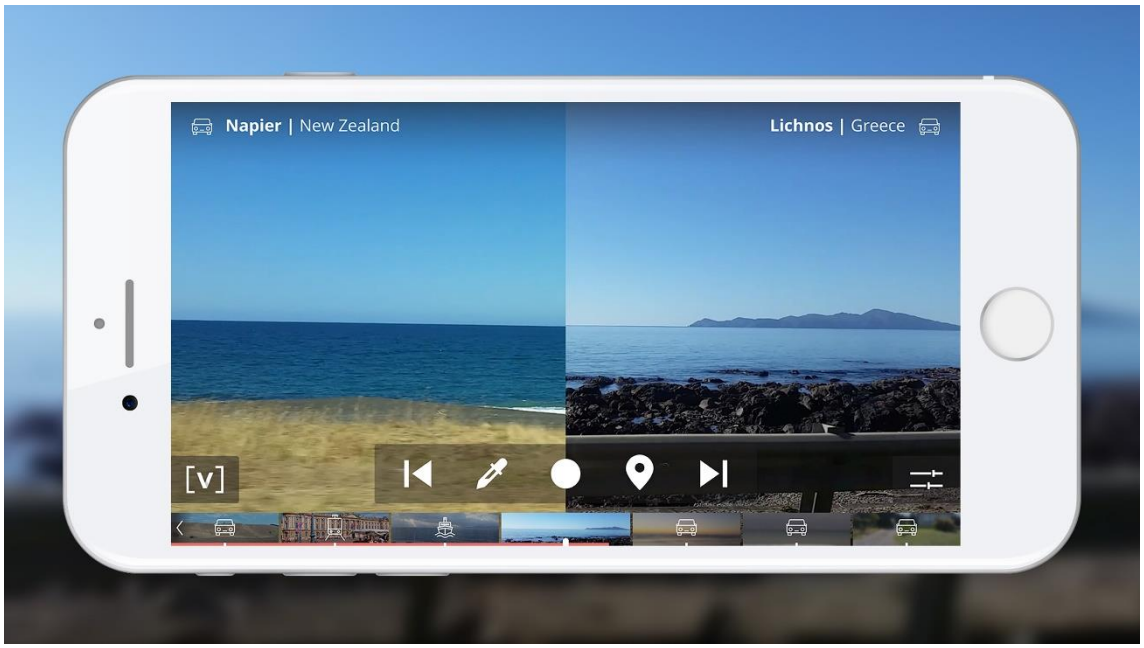
as ‘practiced-based-research’ or ‘research-creation’ as it is referred to in Canada.” (Cammaer, Fitzpatrick, Lessard 2018, 6) The project is thus collaborative on different levels and in multiple ways: the research team is international (Canada, Australia, New Zealand/Aotearoa) and interdisciplinary (documentary studies, mobile media, filmmaking and interactive design); we worked together with peers, fellow mobile filmmakers, who were asked to contribute travelling shots and were asked for feedback and suggestions; and lastly, once the project gets launched on a larger scale, basically anyone with a smartphone will be able contribute and help to further develop the project as co-authors, editors and observers of the work.

Beyond Story and Towards Relational Assemblage

The basic premise of *Viewfinders* as a work of non-fiction that is about traveling (and) landscapes, particularly how it relates smartphones, technology and form, make it one of these works “that do not concern themselves so much with representing life-worlds as with issuing forth novel reverberations.” (Vannini 2015, 12) In the context of AR, *Viewfinders* blurs the notion of digital and spatial travel experiences as a form of expanded cinema and puts to the test the possibility of making an interactive doc that is not about storytelling, but about offering an opportunity to experience traveling landscapes in a way that allows us to be immersed in the real world, and not in a (pre-constructed) story about the real world. Interactive documentary can do something different, particularly when one takes into account that new media, the technical substrate for interactive documentary, is not linear and sequential like film or video. As Manovich argued over seventeen years ago: “many new media objects do not tell stories; they do not have a beginning or end; in fact, they do not have any development, thematically, formally, or otherwise that would organize their elements into a sequence. Instead, they are collections of individual items, with every item possessing the same significance as any other” (2001, 218).

Since multilinear and interactive media can do other things in relation to nonfiction that addresses the world, with *Viewfinders* we are exploring the possibilities to create a "relational assemblage" of landscapes traveled and what this can do to create a real-life experience for the viewers. For example, what does it do to someone filming Pukurua Bay in New Zealand from a driving car, to have the AR App connect this view to a similar shot of the coast of Lichnos Greece, followed by Saint-Girons beach in France, also shot from a driving car, and even a shot of Lake Ontario in winter shot from a train window? What if that same shot of Pukurua Bay filmed by a traveller is linked by choosing specific geographical entry points with a shot of the same bay filmed at a different place and time, or even a shot of entering Wellington station by train? (The examples described here can be viewed as part of the promo video for Viewfinders on Vimeo; online 2018).

The App allows viewers to alter the relationships between the different shots by choosing different tags (e.g. day/night, mode of transport, sky, water, busy/calm etc.) and obviously also by what they are filming and what the App recognizes in the shot (thanks to the image recognition software Google Cloud Vision API). The App thus "assembles" different relationships between the various traveling shots, and creates an "on the spot" montage that is not meant to "explain" reality, but see it as a combination and interaction of elements - in this case, landscapes - or as Corrigan would call it, "a constantly shifting elsewhere."



The *Viewfinders* User Interface.

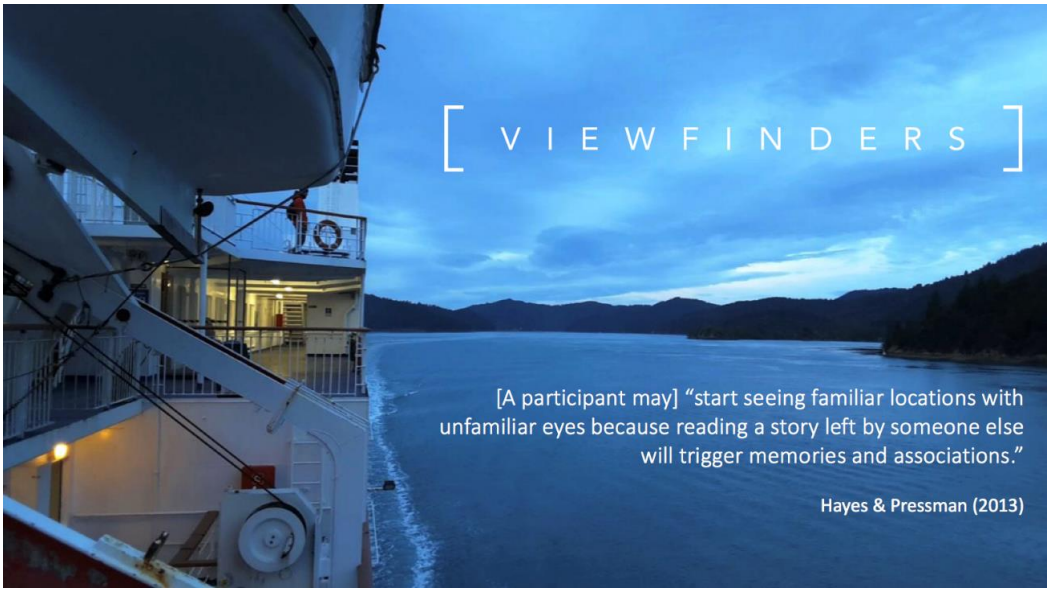
Roadblocks: Dreams and Reality in the Era of AR

Viewfinders explored the opportunities of the digital domain and tried to use these for its creative practice of collaborative filmmaking. Despite the celebratory rhetoric associated with participatory culture there is still only a comparatively small proportion of online users that are actively engaged in audio-visual production, that could be termed 'practitioners'. Coded video-graphic practices are shaping, generating and reinforcing specific software literacies and the expectations of users, and these tools together, with a host of technologies supporting online platforms such as YouTube, are already shaping the popular imagination over what exactly 'video' is nowadays, and how it can be employed. The *Viewfinders* filmmaking process was actually more like developing software than being a 'traditional' film project. A lot of effort went into the exploration of the quickly evolving field of mobile technology and how location-aware technologies allow physical spaces themselves to be inscribed with layers of digital meaning. MAR (Mobile Augmented Reality) interfaces can exploit a full suite of hardware to create new interactions between everyday surroundings and the digital media environment.

Although this was all exiting and appealing to us as the creative team behind *Viewfinders*, all this also came with a whole series of specific technical challenges, and unexpected restrictions, that slowed the development of the project down and somewhat limited it. Web and Mobile technology changes constantly, and while developing our project we were confronted with the cancellation of YouTube Editor (which we were using for our online curation platform to combine the different travelling shots), various updates by Google and particularly the Geo-Locative Technology are using, as well as various Web browsers (that make the App dysfunctional). Moreover, because we were using online (open source) software, each phase or part of the project quickly risked becoming dysfunctional due to upgrades and/or other constricting moves by the major players in the field such as YouTube, Google and Apple.

Note that the field of AR is still rapidly evolving and continued disruptions are likely to accompany future commercial releases. We also discovered that dedicated video recognition services are only in their infancy, and increasingly specialized functions are still in full development. Some of the other technical applications we needed, such as shot isolation, image tracking, stabilization and motion detection, have many practical implications for algorithmic editing and video database navigation that further complicated the development of the project. And while continued advances in machine learning are enabling ongoing development of new tools for moving image analysis, at this point, dedicated video recognition services are in their infancy, making it necessary to use and generate video stills of the footage, instead of the actual moving images. These are just some of the technical implications that required a lot of creativity and technical ingenuity, which had an impact on the overall development of the project and its final form.

While we had to deal with various technical limitations and set-backs, our designer Phillip Ruberry was actually able to do a lot with very limited coding skills and technical computer knowledge and we are very happy with how the online curation platform and the prototype for the AR App turned out. The biggest drawback is without any doubt that at this point the *Viewfinders* App is only designed for Android. Despite that Apple as a company has the image to be there for creatives, it is actually much more restricting once you try to develop something on your own. Also, initially Apple took a long time to jump on the bandwagon of VR and AR, while companies like Samsung embraced these new technologies from the very first beginnings. At this stage, we hope that for the still developing field of MAR (Mobile Augmented Reality) there will be new opportunities for all kinds of creative projects, and that these will be offered by all smartphone companies, Apple included. At the time of writing this article, the *Viewfinders* project has been paused while it is actually in urgent need of several updates. A major reason for this is that Phillip Ruberry has finished his Masters of Design and has moved on. Dr. Max Schleser and myself are considering various options to continue, expand and revive the project, but it seems almost impossible to do so without support from a commercial developer. As creative researchers, that is a big step we are not ready to make yet. In other words, the future for *Viewfinders* is uncertain, but open.



One of the creative and futuristic visions for *Viewfinders*.

Conclusion: Creative and Futuristic Visions

Mobile filmmaking explores the creative fringe, often conveying personal narratives in a unique and innovative manner. Within a dynamic screen production environment, there are now new possibilities to expand cinematic space and representations of travel that can make them more interactive, inclusive and immersive, to not just present images but to surround them with a world. In interactive documentaries, it is through the actions of the participants that the story is moved forward and as they gradually discover new locations, the cinematic space becomes a form of narrative on its own. *Viewfinders* mimics this aesthetic but also makes the filmmaking process itself part of the viewing experience. Although technology played an important role in the development and creation of the project, and in its limitations, the emphasis of *Viewfinders* is mostly on creating a meaningful experience for the viewer, and less on being a test case for various new tools.

The *Viewfinders* AR App was developed as blue-sky research to speculate on creative futures and for an engagement with the world based on peer participation, but it is above all a playful experiment in relational assemblage and montage (Cammaer and Schleser 2018). Our ultimate goal with this research-creation project is to create a greater geographical awareness and imagination. The research team comprising Gerda Cammaer, Phillip Rubery and Max Schleser are aware that *Viewfinders* as a creative arts research project is following a vision that colleagues might consider to be a mobile utopia. But we feel strengthened by some of the current ideas about interactive documentary and AR as a medium that position it no longer primarily as a tool for storytelling, but as a tool for preforming the world critically. Through demonstrating alternative applications of AR and exploring what is possible with imaginative interpretations and augmentations, the team behind *Viewfinders* hopes to contribute to current developments at the intersection of creative arts, documentary and experimental film, and a more comprehensive understanding of interactive documentary in particular.

References:

Berry, Marsha & Schleser, Max (2014). Creative mobile media: The state of play. *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*, Marsha Berry and Max Schleser (eds.), Chapter 1, pp. 1-9

Cammaer, Gerda (2015) "Sharing Mobile, Portable and Personal Travel Stories," *Journal of Creative Technologies*, Issue 5 (Nov. 2015): https://ctechjournal.aut.ac.nz/paper/sharing-mobile-portable-and-personal-travel-stories/

Cammaer, Gerda, Fitzpatrick, Blake, Lessard, Bruno (2018) (eds.) *Critical Distance in Documentary Media.* Palgrave Macmillan: London.

Cammaer, Gerda and Schleser, Max (2018) "Viewfinders: A Collaborative Travel Film Project" In Brasier, Hannah, Hansen, Nicholas, Munro, Kim and Weidle, Franziska (eds) *Docuverse: Approaches to Expanding Documentary* [online] https://zenodo.org/record/1211520#.XErBJM9KjOQ

Corrigan, Tim (2011). *The Essay Film: From Montaigne After Marker*. New York: Oxford.

Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Orgeron, Devin (2006). Mobile Home Movies: Travel and le Politique des Amateurs. *The Moving Image,* Volume 6, number 2, Fall 2006: 74-100.

Papagiannis, Helen (2017) *Augmented Human: Howe Technology is Shaping the New Reality.* O'Relly: Boston.

Schleser, Max & David, Gaby (2013). "Mobile AR - creating augmented experiences." *Anti-podes Design Journal,* Vol. 2 (Aug 2013), pp. 35-45

Schleser, Max et al. eds. (2018) *Mobile Story Making in an Age of Smartphones*. Palgrave MacMillan: London.

Vannini, Phillip. (2015). "Non-Representational Research Methodologies: An Introduction". In *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*, edited by Phillip Vannini, 1-18. New York: Routledge.

VARIOUS LINKS TO THE *VIEWFINDERS* PROJECT:

Viewfinders Promo video (2018): https://vimeo.com/238341501

Viewfinders (2017) http://viewfinders.gallery/

Viewfinders Collaborative video (2017): https://www.youtube.com/watch?v=AZrtSKxcaic

Project overview: https://www.youtube.com/watch?v=E5X2wvbYNWw

Viewfinders @ Invisible Geographies exhibition (FLEFF):
https://www.ithaca.edu/fleff/invisible_geographies/viewfinders/

Viewfinders @ Mobile Utopia exhibition:
https://www.viewfinders.gallery/blog/viewfinders-mobile-utopia/
https://www.lancaster.ac.uk/cemore/mobile-utopia-exhibition/

Viewfinders @ i-Docs:
https://idocs2018.dcrc.org.uk/sessions/smartphones-as-i-docs-production-tools/

¿Verdad? Los riesgos de la verdad en la era de la post-ficción

Truth? The risks of truth in the era of post-fiction

Recibido:19 de mayo 2019 Aprobado: 12 de junio 2019

Prof. Andrés Heidenreich[4]

Escuela de Cine y Televisión. Universidad Veritas (San José, Costa Rica)

Resumen

La función del documental más que escarbar la verdad es la de dilucidar andamiaje que constituya el fenómeno observado por el documentalista, en función más de mostrar – desde lo cinético - sus diversas facetas. Por tanto, la ponencia buscaría interpretar "lo objetivo" en oposición a la "verdad", entendiendo el primer concepto dentro de un marco epistemológico que evada la construcción de un sentido único para comprender el mundo.

[4] Andrés cuenta con más de 26 años de experiencia como director, productor, guionista y editor audiovisual en el sector público y privado. Ha realizado la dirección de 2 largometrajes de ficción (Password, una Mirada en la Oscuridad y la Región Perdida) y 3 largometrajes documentales (Un día 2 de agosto, El escritor en su isla y 1948) https://www.imdb.com/name/nm1473179/ Es Director ejecutivo de la empresa: Área 51, Producciones Cinematográficas S.A**.** Profesor, en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad VERITAS desde el 2012 a la fecha. (Montaje, Historia de la Televisión, Televisión Digital, Realización Televisiva, Cinematecas, Historia del Cine) Del 2002 al 2007 instructor en el Instituto Nacional de Aprendizaje en los cursos de edición y realización audiovisual. Profesor de edición en el CETAV (Centro de Tecnología y Artes Visuales) en el año 2013 y 2015

De esta manera en un contexto en donde la “verdad” caduca, el enfoque correcto no es intentar reivindicar sus propiedades, más bien es la de mirar y observar desde otro ángulo, para discernir lo simulado en la realidad. Analiza también el cine como sueño que aísla e invita a la sumersión, haciendo realidad el ideal del arte como fuente de transformación y catarsis para la vida.

Abstract

The function of documentary, rather than digging for the truth, is to elucidate scaffolding that constitutes the phenomenon observed by the documentary filmmaker, in function of showing - from the kinetic - its diverse facets. Therefore, the paper would seek to interpret "the objective" in opposition to "truth", understanding the first concept within an epistemological framework that evades the construction of a unique sense to understand the world.

In this way, in a context where "truth" expires, the correct approach is not to try to claim its properties, but rather to look and observe from another angle, to discern what is simulated in reality. The paper also analyzes cinema as a dream that isolates and invites submersion, making the ideal of art a reality as a source of transformation and catharsis for life.

Palabras clave

Verdad, ficción, subjetividad

Keywords

Truth, fiction, subjectivity

¿Verdad? Los riesgos de la verdad en la era de la post-ficción

Truth? The risks of truth in the era of post-fiction

Prof. Andrés Heidenreich

Los que trabajamos en cine, televisión y el video en sus diferentes formas muchas veces caemos en la tentación de pensar que el fin último de nuestro trabajo es justamente: el cine, la televisión o el video en sus diferentes formas. Es más, creo que este pensamiento casi mágico le pasa actualmente a cualquier persona en su profesión, disciplina y oficio. Y para no citar todas y cada una de estas - y aquí aclaro que las disciplinas artísticas se han transformado de actividades artesanales y disciplinas a profesiones liberales gracias al sortilegio de la industria y la globalización- menciono también a muchos investigadores en diferentes ramas del conocimiento, tanto en las ciencias básicas, aplicadas y aun en las ciencias sociales.

Tal vez esto que acabo de afirmar sea el gran pecado capital de nuestra contemporaneidad: *"la enajenación".* De este fenómeno – y en términos estrictamente de nuestro oficio- nos advierte Antonioni cuando afirmo: "*La primera condición de un cineasta es saber ver."* (Cheschire, 1979)

La enajenación nos aleja de la realidad y nos sugiere perniciosamente que mi verdad es la verdad. Voy a usar un ejemplo de mi propia experiencia para intentar explicar este punto. Hace unos años un colega me pidió que le produjera un filme documental sobre un personaje histórico y yo accedí. Cuando vi el primer corte del documental solo pude decirle al director: "no veo al personaje, al que veo es a vos reflejado en ese personaje. Si la intención era entender y expresar la vida de este hombre y esa vida, ese personaje y esa vida no están en la pantalla". En palabras de Antonioni sería algo así como: *no supiste ver y verlo, solo te viste a vos mismo.* La apología a la subjetividad desmedida es tan peligrosa como el otro extremo: caer en el objetivísimo radical, en donde solo lo exterior existe y se le da valor.

Pero también y siempre en el caso de mi amigo y su trabajo me hice una pregunta: ¿era un buen filme este que hizo? Si, si era un filme más que aceptable en muchos sentidos, solo que era una ficción realizada como si fuera un documental, con materiales documentales y la técnica del documental. Mi colega ¿fue deshonesto? Tampoco lo creo. Él solo hizo lo que creyó que era un documental.

Muchas veces los alumnos de primer año me preguntan: ¿qué es un documental? Mi respuesta es sencilla, en el intento de solidificar una base de conversación y discusión para luego bifurcar el significado del término y comprender más las tendencias actuales del documental, el post documental y el cine-documental. Mi punto de partida es decirles: un documental es todo aquel filme en cine o video cuya materia prima es la realidad. Claro que luego vamos entendiendo que se puede utilizar esa materia prima para elaborar una ficción y también a la inversa, un texto fílmico con piezas de una película de ficción puede ser un documental. En este último caso la fantasía y el pacto ficcional ya ha sido procesado desde su propia génesis para transformarse en otro reducto de la realidad.

Lo importante es que la realidad y la realidad estética son maleables hasta el punto de articularse desde su esencia primera hasta su esencia contraria. En la historia de las disciplinas artísticas ha existido reflexión consciente sobre este transitó entre la ficción y las condiciones de producción en el mundo real del creador. Por ejemplo, en *Las Meninas* de Velázquez, el pintor aparece en el cuadro revelando la estructura misma de su propio arte, pasando por *Hamlet* de Shakespeare en donde hay una obra de teatro dentro del texto dramático, o en la segunda parte del *Quijote* cuando aparecen los falsos protagonistas comentados por el personaje y el narrador del *Quijote* original. La función del arte, o por lo menos una de sus funciones, es cuestionar su propia esencia para a su vez hacerse preguntas de la realidad que intentan comprender y expresar.

Estas proposiciones metalingüísticas, en donde las artes han desnudado sus propios artilugios son de larga data, y ponen en entredicho no solo el acercamiento a nuestro entorno, si no la realidad misma de la que esta nutrido el texto. Enuncian y denuncian la predisposición humana a ser sumergidos en los procesos enajenantes. Es decir, la percepción muchas veces confusa que tenemos entre la realidad y ficción, lo cierto y lo falso, los subjetivo y lo objetivo, es una constante y no una excepción en la construcción cultural de las civilizaciones.

Sin embargo, las tendencias sociales y tecnológicas de la actualidad presentan la realidad de manera tan compleja que la frontera entre la ficción y la no ficción es cada vez más estrecha. A veces es imposible discernir entre lo falso y lo cierto, pues la estrategia comunicativa actual presenta todo como “verdadero”. Como alegoría, utilizando los ejemplos citados, hoy no sabríamos quien es el verdadero Quijote y el verdadero Sancho y nos parecerá que los molinos de viento son gigantes y a la vez molinos de viento, ni tampoco sabremos si Velázquez pinta a

otro que no sea a él, o si la obra de teatro en la obra de teatro de *Hamlet* es realmente *Hamlet* la obra o no.

Las falsas noticias y la propagación de la desinformación no son una moda, ni una tendencia ingenua e infantil. Por el contrario, son la articulación de modelos supuestamente novedosos para hacer prevalecer desde la reingeniería de la comunicación social la enajenación como parte del andamiaje de las relaciones asimétricas del poder. En el fondo, proponer el espacio comunicativo como un espectáculo simulado y virtual de la realidad, con múltiples intenciones – desde las comerciales hasta las políticas- utilizando como estrategia el adjetivo: "verdadero" a todo, con el fin de convencer en medio del caos del universo cultural contemporáneo.

El llamado fenómeno de la *post verdad* – que yo llamaría más bien la *post ficción* pues lo que se agotó en el mundo unipolar durante la década de 1990 fueron los viejos discursos en donde se fantaseaba sobre la naturaleza de la sociedad- incide en millones o cientos de millones de personas alrededor del mundo, empujando al individuo contemporáneo en sus decisiones desde las más simples (¿qué voy a comprar hoy? ¿qué necesito para vivir desde lo básico?) hasta las grandes cuestiones políticas de nuestro tiempo. Y esto sucede porque está tendencia comunicativa apela a lo inconsciente, a nuestros miedos y anhelos más profundos.

El espectador social ante la contradicción manifiesta en dos o más textos, u opta por negar todo o creer todo, superando, los últimos la contradicción en una elaborada entelequia y los primeros negando la posibilidad de una existencia construida a partir de criterios razonables y sensatos. Pero existe una tercera opción – la más usual y terriblemente peligrosa- y es: ante la imposibilidad de ver – como diría Antonioni- decide verse. Recurre a su subjetividad con todas las virtudes de la intuición y su sensibilidad más los riesgos que conllevan los prejuicios y sus miedos. Anotemos que estos últimos tienden a ganar, pues ante la confusión y el caos el camino natural y lógico es actuar o juzgar a la defensiva.

En un intento de articular el concepto de "verdad" que a su vez es central en esta pequeña reflexión, se podría afirmar que su uso corriente en la sociedad actual está referido más a una connotación moral – que no ética- y por tanto responde a la concurrencia exacta de algo que se dice con la realidad a la que se refiere. Es por tanto el antónimo natural de términos como: mentira, falsedad, quimera, fantasía, ficción, simulación, invención, etc... Pero si en la propia definición de "verdad" incluimos el terminó "realidad" podríamos suponer con acierto de que no son conceptos equivalentes, pues la realidad incluiría lo cierto y lo falso, la misma verdad y la

mentira, lo tangible y lo intangible, la ficción y la no ficción. Por el contrario, lo "verdadero" esta direccionado solo en un carril. Algo es verdad o no lo es, pero no hay verdades a medias, ni tampoco un asunto o fenómeno podría estar teñido de "un poquito de verdad".

Por esto "la verdad" en esta línea de pensamiento no existe como tal, pues su uso al estar relacionada con la moral tiene un carácter dogmático y excluyente de cualquier otra posibilidad para la compresión de la realidad. Y, por tanto, aun al ser tan frágil como idea – repito en su uso común- es tan apetecida como adjetivo en el marco de las relaciones de poder social, político y cultural. ¿Porqué? Pues porque cualquier suceso, explicación, o discurso que esté prologada con el mandato de: "esto es verdad", resulta simple, sencillo y despeja cualquier duda para el receptor, público o espectador. Se acepta o no se acepta, tal cual si estuviéramos en un algoritmo cultural. Finalmente, este es el sustento de la tercera opción del escucha o público de nuestro espectáculo mediático y que enunciamos anteriormente: juzgar uno a partir de uno mismo, de su subjetividad: si algo que se dice es verdad, termina por aceptarse, silencia cualquier posibilidad de pensar en otra dirección pues esa "verdad" coincide con nuestro universo subjetivo.

En nuestra contemporaneidad, la exacerbación de las falsas noticias nos induce culturalmente a entrar – sin querer queriendo- en el juego de encerrarnos en nuestro propio universo interno, tal cual hizo mi amigo el documentalista con su trabajo sobre el personaje histórico y por tanto perder de vista la realidad como un todo lleno de contrastes y contradicciones. El cineasta que se acerque al supra género del documental y sobre todo del documental con pretensiones estéticas, debe de entender las múltiples fronteras no solo entre la realidad y la fantasía, entre la ficción y la no ficción; también y de forma prioritaria, deberá comprender cuál es su realidad como individuo y la realidad que intenta explorar, ciertamente desde su intuición y su mundo interno, sus propios valores y formas, pero desde un lugar en donde la búsqueda de la objetividad sea también una prioridad. Obvio no va a encontrar ese punto absoluto de lo objetivo, pero su expresión estará enmarcada en el intento y por lo tanto enunciará la limitación intrínseca del acercamiento o incluso "del no encuentro" con el objeto o sujeto de su búsqueda. Esto, en el momento que vivimos, rodeados de múltiples fuentes de información algunas falsas y otras a medio camino entre la ficción y la realidad – sumadas a las que se pueden apegar a un sentido de realidad- hacen del trabajo del documentalista un proceso difícil, más si tomamos en cuenta el poder cultural que representan las llamadas "redes sociales", vinculadas directamente con el manejo, manipulación y distorsión de los universos cognitivos de cada usuario. Lo que sucede,

en definitiva, es que nadie en nuestra sociedad de hoy por hoy se sustrae a estas relaciones de poder verticales, escondidas en la pseudo democratización de los medios tradicionales de información y entretenimiento.

El documental al necesitar si o si de la realidad –utilizando el terminó en todo su sentido y potencia- y este insumo al ser cada vez más confuso, el documentalista encuentra que su materia prima se presenta como incierta. Además, el documentalista al ser también - y, sobre todo- un individuo en el colectivo, está comprometido ciertamente como espectador en el gran show mediático de nuestro mundo post moderno y globalizado. La creatividad del cineasta, siempre buscando un equilibrio entre lo subjetivo– función indispensable- y lo objetivo, está alimentada e interrumpida constantemente por un acervo de información a veces inmanejable, tanto por su cantidad como por su calidad. El camino en la articulación del proceso investigativo es cada vez más pedregoso y ahí aparece la tentación por demostrar verdades preconcebidas y no ver ni escuchar la realidad-objeto del filme. Por supuesto que, dentro de estas tentaciones, la de opacar un enfoque personal sobre la realidad con tendencias formalistas, alimenta la superficialidad y por tanto apuntalan a la enajenación. Muchos filmes documentales se presentan a sí mismos no a partir de su acercamiento creativo al tema en cuestión sino más bien entran en la esfera de “las modas estéticas” que no son otra cosa que una caja de resonancia de las estructuras mediáticas a escala global. Por eso, pensamos muchas veces que el objetivo central de nuestro trabajo somos nosotros mismos y nuestro trabajo, excluyendo al otro o a los otros.

Me refiero a estos riesgos como una tendencia y no como una generalización. Es más, no podemos omitir que el documental – como forma de arte- desde la invención del cine, ha sido en muchos casos expresión de la disonancia social, cultural y política y por lo mismo, una mirada incómoda para las estructuras de poder. Esencialmente ha ocupado un lugar distinto a la mecánica social de la desinformación, presentando enfoques críticos y ampliando con criterios e información el universo cultural del público.

Claramente no se trata tampoco de anclarse en los hitos, más bien ir hacia otros espacios con propuestas novedosas que asuman la conflictividad cultural contemporánea de forma sensible, intuitiva e inteligente y con posibilidades inquietantes para el espectador. En vez de negar o criticar la lógica del delirio organizado que nos ocurre día a día, asumirla como parte consustancial de su discurso final. Documentales que en sí mismos puedan cuestionar los límites de la ficción y la no ficción y se arriesguen a vivir su existencia en el confuso universo comunicacional que impera, ubicando el uso corriente de conceptos como “la verdad” al espacio

limitado de su acción demagógica y reivindicando la realidad en toda su complejidad, sin adjetivos, miedos o prejuicios.

Todo esto es especialmente importante dentro del ámbito pedagógico del cine, el video la televisión. En general, estaríamos muy limitados académicamente si nos circunscribiéramos a enseñar la técnica e incluso a las técnicas narrativas y no proveyéramos a los estudiantes de las herramientas conceptuales para acercarse al documental – y a las otras formas del cine – como expresión necesaria de nuestro tiempo. En mi criterio una propuesta humanista, en donde se entienda el cine y el audiovisual como parte de una evolución cultural tendría sentido, en la medida que se logré comprender nuestro arte y oficio como un proceso en construcción. Debemos de entender que hubo algo antes de nuestra época de la *post verdad*, de las redes sociales, del facilismo tecnológico y la globalización, pero también habrá algo después, en la que cada uno de nosotros y nosotras desde nuestro espacio y nuestra especificidad estaremos contribuyendo, siempre y cuando tengamos los criterios necesarios para crear filmes sensibles a nuestro entorno e inteligentes para acercarnos a este, en medio de una realidad desbordada, confusa y manipulada.

Por esto mismo, tanto el fin último de nuestro trabajo profesional en el área audiovisual y en la labor docente tiene que concentrarse en abrir mundos justamente fuera de la disciplina audiovisual: entender a los otros y así entendernos a nosotros mismos, tanto en el tiempo como en el espacio, en el ahora, en el antes y por supuesto también en los universos futuros. Se trata de superar los múltiples y complejos juegos de equilibrio -en donde la vanidad y el ego tienen un peso importante- entre nuestra apreciación de la realidad y nuestra subjetividad, entre nuestra percepción y lo que intentamos que otros perciban desde nuestra expresión. Si no es así, construiremos un mundo de términos sin referentes reales, un mundo distorsionado a nuestra imagen y semejanza, elaborado desde la verdad individual y no desde una inteligencia y sensibilidad constructiva y social. Es decir, finalmente exportaremos una expresión tan enajenada -y por tanto restringida- como nuestro entorno, pensando que nuestro trabajo solo tiene valor dentro de las limitadas fronteras de nuestro oficio, contribuyendo a solidificar sociedades más individualistas e insolidarias.

Para terminar, citaré a un profesor de filosofía que tuve en mis años universitarios. El afirmaba – no recuerdo si era una cita de otro o era propio de él- que la historia de la humanidad es la

historia de la construcción de la verdad. Aquí obviamente el terminó de “verdad” no está aplicado a su uso común en el sentido moralista y dogmático. Esa “verdad” de la que mi profesor hablaba es el encuentro del ser humano de una manera más plena con la realidad y su realidad. Por decirlo de alguna manera, salir de la caverna en la alegoría de Platón. Queda preguntarse en términos de nuestro oficio y disciplina ¿cuál ha sido y cuál será el papel del documental en este gran proyecto histórico? Y ¿cómo el cineasta que se dedica al documental va a sortear la tormenta de la era de la “*post verdad”* – o como sugiero yo la “*post ficción*”- para poder contribuir en esta elaborada y compleja construcción?

Bibliografía

CHESCHIRE, David. Manual de Cinematografía. Guía completa del cine amateur. (1979) Blume. Barcelona, España.

Subjetividades en Disputa

Apuntes para una epistemología de lo documental

Subjectivities in dispute. Notes for an epistemology of documentary

Recibido:12 de junio 2019 Aprobado: 24 de junio 2019

Dr. Alex Schlenker, PhD.[5]

Universidad Andina Simón Bolívar -DECUL IV (Quito, Ecuador)

plataformaSUR

Resumen

Si el devenir biográfico implica inevitablemente un relato topográfico en torno a los objetos y experiencias que nos atraviesan y constituyen, como sostiene J. Gonzáles en *autotopografías,* ¿qué formas de conocer se articulan en la investigación-creación documental? ¿qué rol juega la educación formal del audiovisual, y por lo tanto la realización, el montaje? Partiendo de una revisión crítica sugerida en el Informe MESTA, esta ponencia revisa

[5] Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Licenciado en Ciencias de la Educación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Artista Visual y Realizador de Cine por el Instituto de Artes Visuales PPF y UW-Films, Alemania. Ha sido también docente en la carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador y en el Instituto Superior de Cine (INCINE). Como miembro de la Cooperativa de Cine San Elián ha realizado los filmes *El Duelo* (2005), *Chigualeros* (2009), *Distante cercanía* (2013), *Dióptero* (2014) y *Espacios Cer0* (2015). También ha publicado los libros *Se busca* (ensayo), *Borderlight* (fotografía) y *Trascamara* (ensayo). Otros de sus logros son sus exposiciones de fotografía, objeto, video-arte e instalaciones.

las implicaciones epistemológicas en torno a la creación (auto)documental en la era de la "subjetividad controlada".

Abstract

If the biographical future inevitably implies a topographic account around the objects and experiences that constitute and surround us, as J. Gonzales maintains in *autotopographies*, what ways of knowing are articulated in the research-creation process of documentary? What role does formal audiovisual education play? And therefore, what are the implications of filmmaking and film editing? Based on a critical review suggested in the MESTA Report, this paper reviews the epistemological implications surrounding the creation of (self) documentary in the era of "controlled subjectivity."

Palabras claves

Subjetividad, arte, documental, cine, ser

Keywords

Subjectivity, art, documentary, filmmaking, being

Subjetividades en Disputa

Apuntes para una epistemología de lo documental

Subjectivities in dispute. Notes for an epistemology of documentary

Dr. Alex Schlenker, PhD.

Trazados iniciales en torno a lo subjetivo y su campo de acción/de posibilidad

Los siguientes apuntes surgen desde el entretejido que anuda mis prácticas artísticas y mis prácticas teóricas o académicas. En ese sentido me resulta central establecer que no separo la creación artística de la investigación, sino que contemplo ambos ámbitos como momentos profundamente entrelazados. Mi lugar de exploración/enunciación es la zona de contacto entre la estética, los estudios culturales-literarios/fílmicos y sobre todo del arte y, como eje transversal, la articulación en torno al debate por las perspectivas-otras (decolonial, feminista, etc.). Mi interés se centra en un debate que permita articular un campo como es el de la investigación-creación, uno de los debates contemporáneos que, desde los 90s, empezó a plantear que la creación es una forma de generar conocimiento y que al mismo tiempo empezó a disputarle a las ciencias duras, es decir, al campo académico más establecido en torno a las Ciencias Naturales y Exactas (Wallerstein 1998), las posibilidades de decir algo sobre el mundo, rechazando la idea previamente establecida según la cual el arte estaría solamente decorando al mundo. El debate empezó a tener mucha fuerza en el cambio de milenio, entre otros, por propuestas como la del recientemente fallecido curador Okwui Enwezor (2002), quien en el marco de la Documenta 11 planteaba el concepto de *plataforma* como instancias espacio-temporales de encuentros y zonas de contacto potenciadoras de los modos de mirar, entender e interpretar el mundo (2002). Sus cinco plataformas, previas a la inauguración en 2002 de la exposición, acercaban a aquellos actores críticos que, interesados en pensar las lógicas del mundo moderno desde otras ópticas, normalmente no se encontraban. Uno de los grandes problemas que se advertía desde estos debates son los compartimientos de conocimiento, ¿Quién coloca, en dónde, determinadas fronteras entre el hacer y el pensar? Múltiples aproximaciones advertían que estas fronteras son administradas por unos sentidos de veracidad y unas formas de control político.

Estas reflexiones resultan de unos apuntes sueltos que he venido recogiendo en el marco de varios proyectos desarrollados en los últimos 5 años. Una de mis áreas de interés tiene como eje central la investigación-creación documental en distintos soportes (cine, imagen fija, collage, texto, etc.) y el posible diálogo que, a partir de la reconfiguración de la subjetividad, indaga por el lugar de la subjetividad. De manera general, el campo documental deviene en un excelente laboratorio para explorar la relación entre el yo-subjetivo y las posibles relaciones con "lo real". Para ello hay varios hitos que me parecen útiles y que son lugares a los que me acerco para generar ciertas tensiones; uno de ellos es el Informe Gulbenkian (Wallerstein 1998), una investigación que se realizó en Estados Unidos, en los 90s, para tratar de identificar cuál es la arquitectura del conocimiento en las universidades. El debate desnudó la compleja configuración de las fronteras que se establecen en torno a cada disciplina y a quién las administra. La misma pregunta por la especificación del objeto de estudio (*objeto de conocimiento* en la nomenclatura de Bologna) está presente al momento de pensar una arquitectura de conocimiento, una arquitectura epistemológica que se traduce en formatos curriculares, para pensar y accionar lo documental. El Informe Gulbenkian preguntaba a las universidades en Estados Unidos ¿cómo organizan el conocimiento físicamente, qué departamentos están en qué lugares, ¿quiénes son vecinos, quienes no pueden estar juntos? Un segundo hito para el presente debate se refiere a la problemática de la organización y administración de los procesos de formación. En este punto debe sumarse el del lugar –epistemológico, legal, cultural- de la subjetividad. En su documental "Crudo" (2009), Joe Berlinger acompaña al abogado Pablo Fajardo, metáfora que asemeja a David peleando con Goliat, quien adelanta un juicio contra la petrolera Texaco. El documental permanentemente apela a emociones y afectos que acompañan a las comunidades afectadas por los derrames petroleros.

En este film no hay manera de perderse. Asistimos a una construcción fáctica, en un marco, obviamente subjetivo. Texaco sin embargo presentó ante la corte del estado de Nueva York un recurso de amparo basado en el alegato que el montaje hecho por Berlinger sería un "montaje subjetivo" y que, por lo tanto, ellos exigían la entrega de la totalidad del material en bruto para poder realizar un "montaje objetivo". Claro, este alegato generó muchas risas en el campo cinematográfico, porque ¿qué es el montaje, si no un ejercicio absolutamente subjetivo? ¿Qué sería lo otro, tal vez un algoritmo capaz de simular "objetividad? Ello sería materia de otro debate.

¿Cuál es entonces el lugar de *lo* subjetivo? Estos apuntes se mueven en dos niveles: el de las perspectivas, los enfoques posibles, en cuanto a las posturas, posibilidades y condiciones; y el otro, que tiene que ver con los dispositivos, que yo provisionalmente llamo dispositivos "epistéticos", en tanto instancia de entrecruzamiento de lo epistemológico (estructuras del conocer) y lo estético (formas de lo sensorial). La Epistética es una propuesta de Román de la Campa (2006) que sugiere que todo ejercicio de construcción de conocimiento arrastra una forma, una visualidad como reflejo del mundo explorado/interpretado. Ahí hay un giro importante; Walter Mignolo por ejemplo, abandonó la estética como campo de investigación del arte, para pasar a pensar la *aesthesis* como una forma de sensibilidad sobre el mundo. La *Epistética* construye está relación entre el conocimiento y la sensibilidad.

Es necesario anclar estas reflexiones a una suerte de corte temporal del mundo, es decir, ¿cuáles son las situaciones ante las cuáles el sujeto-realizador (de conocimiento y de formas) contemporáneo se ve emplazado, a qué situaciones se enfrenta, ¿cómo es el mundo contemporáneo al que se acerca? La contemporaneidad acusa varios nodos centrales a la existencia/persistencia del antropoceno: uno de ellos es la *crisis civilizatoria*, en torno al problema climático hay múltiples colectivos y actores adelantando a nivel global críticas en ese campo. Edgardo Lander ha escrito mucho sobre el tema (s.f.). El otro nodo aborda la crisis de la democracia, un enunciado que en los últimos 5 años ha abierto un montón de debates; resultan detonantes los casos como la consulta por el proceso de paz en Colombia, el Brexit en el Reino Unido o la posibilidad de presencia en gobiernos seccionales, nacionales y europeos de grupos de extrema derecha en distintas regiones de Europa. Otro nodo a ser tomado en cuenta es el giro de la movilidad, el desplazamiento/la migración. Una primera mirada rápida permite advertir que hace veinte o treinta años las posibilidades de movilización del sujeto contemporáneo eran mucho más amplias; en los últimos diez años hemos presenciado una nueva *fronterización del mundo*, con vallas, fronteras, visados. Todas estas movilidades tienen que ver con flujos que van del sur al norte, de la periferia al centro, de lo rural a la ciudad. El gran marco de estos nodos podría ser leído como lo que Chomsky ha llamado la *democracia corporativista* (1984).

Estos nodos están atravesados de manera transversal por una corporalidad que, aunque ámbito central de la subjetividad, se ve enfrentada/sometida a determinadas técnicas de gobierno (determinación sexo-genérica, biopolítica y control, movilidad limitada, exigencia productiva, extrapolación algorítmica de lo corporal/identitario a datos biométricos, etc.) Uno de los aspectos

centrales de la subjetividad es lo corporal; es a partir de una existencia/presencia en un cuerpo específico que uno entra en contacto con el mundo - uno de los rasgos centrales de la subjetividad es entonces el lugar del cuerpo. En una lectura crítica del gesto posmoderno, Peter Sloterdijk advierte que el cuerpo se va desmaterializando, el cuerpo va desapareciendo (1983). El lugar del cuerpo lo ocupará entonces el concepto; sin embargo, el sujeto filmante y el sujeto filmado se encuentran, en tanto subjetividad filmada y subjetividad filmante, a través de cuerpos que se miran, escuchan, sienten emplazadas física/emocionalmente en unas realidades que no son conceptos, sino realidades que atraviesan el cuerpo. Para el filósofo alemán/coreano Byung-Chul Han es importante entender que el cuerpo contemporáneo es un cuerpo cansado debido a una suerte de doble explotación (2015). Por un lado, estaría la explotación capitalista – relativamente clásica- basada en la fuerza de trabajo, y por el otro una determinada forma de autoexplotación del sujeto para ubicarse como persona de éxito en los escenarios de la competencia por el reconocimiento – una autoproductividad que se desarrolla sobre todo en las llamadas redes sociales en las que se exhibe, como en vitrinas, los logros personales, corporales, los gustos, los viajes, etc. La crítica de Byung-Chul resulta muy potente para analizar las condiciones de subjetividad; así el autor identifica en las formas contemporáneas del capitalismo unos modos de producción que se desprenden de las matrices productivas del capitalismo, para pasar a una suerte de auto-productividad, es decir, el sujeto contemporáneo genera más que valor cultural (valor de uso) en sí, sino que además se convierte en un *dador de cambio* como lo llama Byung-Chul Han, un sujeto productor de una subjetividad que ya está colocada en un campo de valor predeterminado por el que deberá circular (2015). No se busca así una subjetividad original, sino que en cambio se cumpla con las subjetividades preestablecidas, relacionadas con una administración cínica de la diferencia: el atleta, la modelo, el viajero, el empresario, el político, el aventurero, el de buen gusto, etc. El giro perverso en esta forma de asumir la construcción de la subjetividad radica en que el sujeto asume por sí mismo su auto vigilancia, de cara a una mayor productividad.

Pensar/accionar lo subjetivo

Es en la segunda mitad del siglo XX, ese período importante en la reconfiguración del orden mundial, en donde surgen diversos debates que, desde distintos ámbitos de la vida social, van identificando la idea de una diferencia como rasgo constitutivo de la subjetividad, en un sentido más filosófico, del ser. La realidad del sujeto está determinada entre otras por el territorio, la clase, el género, la etnia, etc. Estas diferencias, encargadas del ámbito identitario (Fanon) y de

las posibilidades de lo relacional, se articulan a través de muchos debates fundamentales: son las críticas feministas, las perspectivas pos/decolonial, el nuevo giro en la crítica marxista, la protesta ambiental, etc. lo que va estableciendo que la diferencia existe y que las identidades tienen que ver con unos sistemas relacionales, en donde las diferencias son parte inherente de las subjetividades. Con la promesa de poder alcanzar una subjetividad de "mayor valor" (el sujeto masculino, blanco, heterosexual, urbano, letrado, cosmopolita, etc.) en el sistema mundo, el capitalismo contemporáneo pone a producir a la diferencia para que borre la especificidad de su ser. Un autocontrol/blanqueamiento; Byung-Chul Han lo llama la psico-política de la dominación (2015), es decir una subjetividad que cree que está produciendo algo, cuando en realidad está repitiendo un gesto, colocando corporalidades, afectos y demás preconcebidas/normadas en redes sociales. La otra relación que resulta importante tiene que ver con los actos de creación de la misma subjetividad. ¿Qué buscamos crear, en tanto actos de creación? Desde la fenomenología y desde las perspectivas tecnológicas/materiales, ¿cómo puede existir algo, sí antes no había nada? Es a través de esa mediación subjetiva que la persona pone en juego su experienciación personal del mundo, volviéndola un gesto estético, sonoro, visual. Esto pasa por una experiencia corporal que tiene que ver con la sensorialidad y lo racional/cognitivo. Por la tanto, es fundamental la vivencia y la experiencia de la subjetividad que se en el ámbito de la vida en primera instancia y de la creación en un segundo momento.

Otro de los campos de tensión de la subjetividad es la que protagonizan la memoria y la historia. La primera como una forma imperfecta, incapaz de reconstruir con veracidad -uno de los estamentos que subyace aquí tiene que ver con el régimen de la verdad-, lo que la historia sí podría. Esta tensión es abordada de manera política y estética por James Baldwin en su manuscrito *Remember This House*, (1979) un texto inacabado sobre su relación con los activistas por los derechos afroamericanos Medgar Evers, Malcolm X and Martin Luther King, Jr, todos asesinados. El autor yuxtapone a lo largo de las apenas 30 páginas la visión de la memoria personal/grupal del pueblo afroamericano con la historia nacional blanca de los EEUU. El resultado es de una potencia inusitada en la que el discurso de una nación ve develadas sus costuras racistas: no se trata de una nación que tuvo episodios racistas, sino de un proyecto de estado-nación basado en el racismo como forma de organización social y económica. En estas dinámicas, la memoria no contradice a la historia nacional, sino que la desmenuza.

Aquí surge el debate entorno una economía-política de la identidad, es decir qué hace el sujeto cuando está recordando y cuando ese acto de recordar, (etimología de recordar: *recorderis, pasar aquello de nuevo por el corazón),* está ligado a una vivencia que constituye el sustrato fundante del testimonio, elemento central de la subjetividad. El testimonio es un complejo entramado que no se limita a la información y los datos del mundo, sino que pasa a las posibilidades atravesadas por la articulación genealógica de las emociones, los afectos, los sentimientos. Para Ricoeur (2004) subyace ahí una tensión importante: aunque está presente el testimonio, en forma de recuerdo, éste no tiene necesariamente la calidad de un documento histórico. Y esta condición no es un problema en sí, sino una posibilidad epistemológica enorme, porque lo que buscamos no es que la subjetividad cumpla con un estándar científico anclado al concepto de verdad, sino que contrario a lo que propone la ciencia –atrapada desde la idea de una posible y necesaria distancia entre el sujeto de la enunciación y el objeto del conocimiento-, se produzca una práctica creativa a través de una suerte de contaminación[6]. El sujeto que recuerda/habla moviliza su subjetividad hacia distintos aspectos de la realidad; en este proceso debe contaminarse el sujeto de investigación de aquello que va a contar y sólo entonces estaríamos infringiendo una de las normas básicas del conocimiento clásico, sin embargo, ahí radica la potencialidad de la subjetividad.

Hay una analogía permanente con el gesto documental que oscila entre el observar y hacer el encuadre, es decir seleccionar una porción de la realidad de la cultura humana que va aprendiendo a nombrar, que descubre el lenguaje y el tratamiento del lenguaje del gesto documental. Entre la organización y la jerarquización que va haciendo en el ámbito cultural, sobre aquello que conocemos y el montaje, no solo el montaje fílmico, sino el montaje como una noción cultural, en donde los elementos son puestos en un plano relacional para construir el sentido. El accionar vivencial es un dispositivo cultural, así la cámara se vuelve un dispositivo prostético que permite que la subjetividad entre al mundo para interpelar las formas de construir sentido. Esta subjetividad crítica tiene varios estamentos que son importantes discutir "casa adentro", en los espacios institucionales, universitarios. Tiene que ver, por un lado, con la intimidad; está, por ejemplo, el trabajo de Jo Spence (Rolnik 2009), una mujer que retrata durante mucho tiempo su cuerpo con cáncer de mama, para lo que entra a las salas de

[6] Acorde a la mecánica newtoniana quien observa (investiga) un objeto lo hace manteniendo una distinción entre observante y observado.

radiología con su propia cámara y documenta el accionar médico sobre su cuerpo. La disputa por un lugar en el mundo, con un relato situado. De esta forma el sujeto contemporáneo sale al mundo, que se encuentra lleno de experiencias a ser vividas y contadas.

Un tercer momento tiene que ver con el desmontaje de las retóricas de lo nacional. Resulta interesante observar de qué manera, más o menos consciente, todo creador quiere obtener un lugar en la historia nacional del código artístico (arte, cine, literatura, etc.). Muchos de los realizadores que critican el sistema mundo y sus industrias culturales demandan espacios para circular sus creaciones por fuera de las lógicas del mercado capitalista. La subjetividad exhibe una dimensión íntima que la vuelve vulnerable a las condiciones del mercado de industrias culturales que busca proyectar la obra a millones; tal gesto sin embargo constituye una contradicción en sí misma, porque la subjetividad creadora no puede generar sentido a multitudes, su esencia obedece a unas formas de lo sensible que se pierden en lo multitudinario: el reducto de la subjetividad es lo reducido, el espacio mínimo, los relatos menores. Jonas Mekas, fallecido hace pocos meses, señalaba la necesidad de lo pequeño en la subjetividad fílmica así:

> Quiero celebrar las pequeñas formas del cine: la forma lírica, el poema, las acuarelas, el estudio musical, el boceto, el retrato, el arabesco, las chucherías y las pequeñas canciones en 8mm. En tiempos en que todo el mundo quiere ser exitoso y vender algo, yo quiero celebrar a aquellos que abrazan el fracaso social diario para perseguir lo invisible, las cosas personales que no dan dinero ni pan, y que no hacen a la historia contemporánea, ni a la historia del arte ni a ninguna otra historia. Abogo por el arte de uno para los otros, como amigos. (Mekas, 2003)

La subjetividad expuesta a las lógicas de valor de cambio del capitalismo global corre peligro de perder su valor cultural (de uso), es decir: ser vaciada en su sentido específico y original. Un álbum de fotos pierde su valor en el momento en que es abierto a una audiencia multitudinaria.

Auto-Reflexiones en torno a lo subjetivo

En el marco de los debates iniciados a fines del Siglo XX en torno a la investigación-creación como aproximación cognitiva/estética a determinados ámbitos de la vida, fueron estableciéndose principios, antes que conceptos o reglas. En concordancia con naturaleza misma de la subjetividad, cada subjetividad cuenta con sus propias características en torno a su especificidad de espacio, tiempo, corporalidad, etc. Por ello resulta central recordar que cada subjetividad es

en sí un propio universo, que a su vez invita a la reflexión sobre esa condición de subjetividad. Lo subjetivo no está dado de antemano, sino que se reconstruye en cada ejercicio político de la misma. De ahí que, para entender las infinitas posibilidades de la subjetividad, se ofrezca la posibilidad de conocer los modos en que otros creadores han asumido y desplegado la misma, una suerte de meta relato que, en dos niveles –la referencialidad del mundo y la autorreflexión sobre la creación subjetiva-, ofrezcan entradas sobre los procesos subjetivos. Hay innumerables creadores/autores/productores que, en formatos autobiográficos, autorreferenciales, epistolares, de diarios, etc. asumen este doble desafío. Crista Wolf (1929-2011) por ejemplo, reflexiona en varios de sus libros sobre el gesto de escribir[7]. En estas aproximaciones a la propia subjetividad creadora hay un alto nivel auto reflexividad crítica sobre el acto de creación, un proceso en el que las historias significativas, de alguna manera eluden el mercado principal porque apuntan a la vida misma y no al mercado, al menos en primera instancia.

Uno de los temas centrales de la subjetividad tiene que ver la construcción relacional de la subjetividad y el modelo sugerido por Frantz Fanon, pensador afroantillano que llega a Europa para realizar su doctorado en psiquiatría. En su búsqueda el pensador se encuentra a sí mismo entrampado en un debate entre la ontogénesis y la filogénesis y sobre todo en torno a unos textos de Freud. La ontogénesis sugiere que nuestra identidad preexiste y es parte del ontos, parte del ser: "soy hombre porque tengo la esencia de ese hombre que está adentro", pero también está el otro debate más culturalista, en donde opera una suerte de filogénesis, es decir se va heredando unos rasgos bilógicos, genéticos. Ante esto Fanon, confrontado por el racismo parisino de los años 50s, donde es señalado por el color de su piel, utiliza ese gesto contra su corporalidad para entender la construcción de la identidad, a través del campo relacional (2009). La subjetividad no está en el espacio vacío; sino que existe en los actos de señalamientos, en los gestos del nombrar, del ser nombrado, del autonombrar y de sus correspondientes tensiones. Fanon habla de una dinámica que llama *la zona de ser* y del *no-ser*. En la *zona del no-ser* es a donde es enviado el sujeto a través de un gesto civilizatorio de la modernidad capitalista al ser nombrado y clasificado: gordo, negro, gay, indio, marica, tercermundista, cineasta artesanal etc. Hay una cantidad infinita de términos que construyen una racialidad sobre y en el cuerpo, y que de esta manera construyen un valor ontológico, ubicando al sujeto en la zona del no-ser en la que su valor ontológico está negado. Esta subjetividad se enfrenta entonces a dos posibilidades,

[7] Ver por ejemplo: "Ein Tag im Jahr, 2006, Suhrkamp".

la una es lo que Bolívar Echeverría llama “el blanqueamiento” (1998), un proceso que implica negar su identidad para tratar de alcanzar la del dominador: “yo no soy negro, yo no soy indio, yo no soy gay, etc.” El otro camino es la reafirmación de la condición clasificada; el ejemplo de Victoria Santa Cruz: “me gritaron negra, sí soy negra…y qué”, canta ella en el documental hecho con Odin Teatret. Ese gesto de pensarse en una forma determinada, como una subjetividad que resiste, abre perspectivas profundas para el ser.

En ese mismo sentido, el de pensar-se/narrar-se desde una subjetividad (re)afirmada, hay importantes debates que exploran los sentidos mismos de tales formas de relato. Una de las propuestas potentes es la de las *autotopografías* de Jennifer González (1995), procesos de auto-mapeo, donde la subjetividad construye permanentemente sus propias rutas, sus propios mapas, sus propias cartografías, porque el sistema-mundo capitalista-global no le va a dar lugar a esa cartografía. González sostiene que ante la ausencia de una cartografía que te represente, harás tu propia cartografía, tu propia auto-topografía. Este gesto de empezar a buscar la propia subjetividad, produce una tensión con uno de los postulados del conocimiento, en cuanto matriz occidental y es el de la verdad. Porque todo gesto de enunciación, como decía Foucault (1966), es un gesto que arrastra una pretensión de verdad. No obstante, la subjetividad creadora le responde: lo subjetivo no es verdad porque pudiera ser comprobable, sino porque es posible y potencial. En ese sentido, emplazar una subjetividad crítica que asuma todos los desafíos del sistema mundo capital, moderno, colonial es abandonar la pretensión de verdad y abandonar la necesidad de tener razón. La subjetividad no necesita tener razón, sino permitirle la disolución de la línea que separa el argumento del relato. Lo que me interesa es discutir unas subjetividades que nos convoque, en tanto colectivo y que nos vuelvan a confrontar algo que ha ido desapareciendo y que es el asombro ante el mundo.

Bibliografía

Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

Baldwin, James, (1979); *Remember This House*, manuscript.

Han, Byung-Chul, *The Burnout Society*, Stanford Press.

Chomsky, Noam, (1984); *Conference*, en https://www.youtube.com/watch?v=MFMkzElZp08

De la Campa, Román, *Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos. Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas*, en América Latina: giro óptico, Ignacio Sánchez Prado (coord.), México: Universidad de las Américas Puebla, 2006.

Echeverría, Bolívar, *La Modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México 1998.

Enwezor, Okwui, *Preface*, en *Documenta11_Platform5: Exhibition, Guide*, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002.

Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Ediciones Akal, Madrid, 2009.

Foucault, Michel, (1966), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1966.

Gonzalez, Jennifer, (1995); "Autotopographies", in, *Prosthetic Territories*, chapter 9, Autotopographies, pages 133-150. Westview Press, Boulder.

Lander, Edgardo, (s.f.); *Crisis civilizatoria: el tiempo se agota*, documento digital.

Mekas, Jonas, (2003); *Antimanifiesto del centenario del cine*, disponible en : http://www.marienbad.com.ar/documento/antimanifiesto-centenario-cine-jonas-mekas

Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

Rolnik, Suely, *¿El arte cura?*, Cuadernos MACBA #2, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2009.

Sloterdijk, Peter, (1983); *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt.
Wallerstein, Immanuel, Impensar las Ciencias Sociales (Siglo XXI: 1998)

Wolf, Christa, (2006); *Ein Tag im Jahr*, Suhrkamp.

Autorretrato, voz y cuerpo en documentales contemporáneos

Self portrait, voice and body in recent documentaries

Recibido:3 de junio 2019 *Aprobado: 26 de julio 2019*

Juana Schlenker[8]

Escuela de Cine y TV. Universidad Nacional de Colombia. (Bogotá, Colombia)

Resumen

Este artículo propone el análisis de los dispositivos narrativos y retóricos que despliegan documentales recientes, en especial aquellos que se basan en relatos personales, autobiográficos o autorretratos. Este tipo de documentales, enunciados en primera persona, gozan actualmente de una gran popularidad y presentan una amplia variedad en cuanto a la forma en la que construyen al personaje del autor dentro del relato. El texto hace un recorrido por diferentes producciones haciendo especial hincapié en la presencia de la voz y el cuerpo del autor. El cuerpo ofrece una materialidad en la que se apoya el relato cinematográfico de diferentes maneras y la reflexión se extiende a consideraciones sobre el archivo y sobre la manera en que se relaciona la memoria personal con la memoria colectiva.

A lo largo de este texto se hará referencia especialmente a producciones colombianas y en ocasiones a algunas latinoamericanas, sin pretender que esta visión de conjunto sea representativa de toda la región.

---

[8] Profesora de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia. Antropóloga, con estudios de maestría en Antropología visual en Goldsmiths College, Londres. Interesada en la imagen y los medios de comunicación audiovisuales. Además de su labor docente, desarrolla proyectos fotográficos y documentales independientes.

Abstract

This article offers an analysis of the rhetoric and narrative elements of recent documentaries, especially those that develop personal stories, autobiographies and self-portraits. These personal documentaries are currently very popular and show a wide variety of ways in which the author´s character is presented. Different productions are discussed, highlighting the presence of the voice and body of the authors in the stories. The body offers a materiality where the cinematographic language leans. The article also explores the use of archive material and how personal memories dialogue with collective memory through intimate stories. The article's discussion is based on recent Colombian documentaries along with some Latin-American examples, without pretending to be a comprehensive analysis of the region's productions.

Palabras clave

Voz, cuerpo, producción Colombia, documental, memorias personales

Keywords

Voice, body, Colombia film production, documentary, personal memories

Autorretrato, voz y cuerpo en documentales contemporáneos

Self portrait, voice and body in recent documentaries

Juana Schlenker

Michael Renov en su artículo *Enseñar documental* (2011) identifica una serie de propósitos pedagógicos en la enseñanza del cine documental. Entre ellos menciona "ofrecer lecciones sobre la narración de la verdad y la epistemología". Es decir, identificar las diferentes maneras en las que el documental reclama la verdad a través juegos retóricos y estéticos que hacen que las historias sean convincentes y, por lo tanto, merecedoras del rótulo de historias verdaderas. Se trata, en términos pedagógicos de ofrecer una alfabetización visual y epistemológica sobre las maneras en las que el relato documental se propone a sí mismo como un discurso de lo real.

Siguiendo la propuesta de Renov, este artículo analizará los dispositivos narrativos y retóricos que despliegan documentales recientes, en especial aquellos que proponen relatos personales, autobiográficos o autorretratos. Este tipo de documentales, enunciados en primera persona, gozan actualmente de una gran popularidad. Se propondrá un análisis de las diferentes posibilidades que presentan a la hora de construir el personaje del autor haciendo especial hincapié en la presencia de la voz y el cuerpo. A lo largo del texto se hará referencia especialmente a producciones colombianas y en ocasiones a algunas latinoamericanas, sin pretender que esta visión de conjunto sea representativa de toda la región.

Documental en primera persona

Renov identificaba, en otro de sus textos, un giro en el documental hacia la subjetividad cuyo inicio fechaba en la década de los 90s (Renov, 2008). En Latinoamérica, podemos hablar del surgimiento de documentales con estas características en especial a partir del año 2000, particularmente en el Cono Sur. Se trata de relatos que revisan las convulsionadas décadas de los 70s y 80s, vividas bajo dictaduras y gobiernos autoritarios, a través de las narraciones personales que revisan la historia de los padres y abuelos de los directores, muchos de ellos militantes de organizaciones de izquierda y opositores de las dictaduras. A estos relatos se han sumado otros que abordaban procesos más recientes que han dejado profundas marcas en nuestras sociedades, como la migración, el narcotráfico y la violencia. Estos temas son tratados siguiendo los patrones formales del giro subjetivo identificado por Renov, es decir que la

narración está atada a la experiencia personal del autor. En el contexto latinoamericano los documentales que revisan el pasado a través de la historia personal y familiar han sido denominados *films de memoria*.[9]

En Colombia ha surgido recientemente un gran número de producciones que tienen características similares en la medida que parten del relato en primera persona del realizador. Se puede nombrar una lista abundante, pensando únicamente en la producción de los últimos años: *Smiling Lombana* (2019) de Daniela Abad; *Ciro y yo* (2018) de Miguel Salazar; *My way or the highway* (2018) de Silvia Lorenzini; Yo, Lucas (2018) de Lucas Maldonado; *Los fantasmas del Caribe* (2018) Felipe Monroy; *Home, el país de la ilusión* (2016) de Josephine Landertinger; *Pizarro* (2016) de Simón Hernández; *Amazona* (2016) de Claire Weiskopf; *La parábola del retorno* (2016) de Juan Soto; *En el taller* (2016) de Ana Salas; *Todo comenzó por el fin* (2016) de Luis Ospina.

Se trata de narrativas sobre temas muy variados, entre los que se puede identificar dos tendencias generales: los documentales que hacen referencia directa al contexto histórico, social y político del país;[10] y los que abordan las complejas relaciones familiares, particularmente con los padres.[11] En ambos tipos de relatos se presenta al realizador como un personaje de la historia y, por lo tanto, se propone una autorrepresentación a través de las herramientas que ofrece el lenguaje cinematográfico.

---

[9] En el caso de Suramérica hay ejemplos tempranos interesantes como: *Um passaporte húngaro* de Sandra Kogut, y *33* de Kiko Goifman, producciones brasileras del año 2001. En Argentina: *La televisión y yo* de Andrés di Tella, 2002 y *Los Rubios* de Albertina Carri, 2003. En Chile: *Un lugar en el cielo*, 2003 de Alejandra Carmona y *Calle Santa Fe*, 2007 de Carmen Castillo. Para ampliar el caso latinoamericano ver: Valenzuela, 2011.

[10] Este es el caso, por ejemplo, de *Ciro y yo*, *Smiling Lombana*, *Pizarro*, *Los fantasmas del Caribe* y *La parábola del retorno.*

[11] Este es el caso, por ejemplo, de *Amazona*, *En el taller*, *My way or the highway, Home, el país de la ilusión.*

Este escrito se detendrá en el análisis de la manera en la que estos documentales, tanto los que se refieren al contexto social como aquellos que se ocupan de un ámbito mas íntimo y familiar, construyen el personaje autobiográfico del realizador.

Autorrepresentación, cuerpo y tecnología

Raquel Schefer (2008) aborda la diferencia entre autorretrato y autobiografía señalando que el autorretrato ofrece una mayor posibilidad de experimentación formal pues se desvincula más fácilmente que la autobiografía de la narrativa lineal de los acontecimientos cronológicos. Se trata de la diferencia entre mostrar y narrar, entre imagen y escritura. En el cine, arte que conjuga diferentes lenguajes, se producen interesantes hibridaciones. Este escrito alternará los dos términos, autorretrato y autobiografía, teniendo consciencia de la diferencia que hay entre ellos.

Se podría decir que tanto el autorretrato como la autobiografía son representaciones fuertemente ancladas en la realidad ya que se proponen expresar la experiencia del autor y, ¿quién más autorizado para hablar de su realidad que el autor mismo? Sin embargo, al mismo tiempo, la autorrepresentación hace evidente la artificialidad de las decisiones que enfrenta el autor para representarse a sí mismo y construir su personaje. Catherine Roussell, en su sugestivo texto *Experimental Ethnography* explora la idea de la autoetnografía como un proceso de extrañamiento que requiere la toma de una distancia para poder observarse a sí mismo y decidir cómo representarse; se trataría de volverse de alguna manera un etnógrafo de la propia persona. (Roussell, 1999: 175)

Las maneras en las que el autor puede insertarse en el relato son muy variadas y están relacionadas con la forma particular en la que plantea su relación con el aparato tecnológico que permite la representación. A la hora de construir el autorretrato el director debe resolver una serie de preguntas acerca de dónde se posiciona la cámara, quién mira (o quién está detrás de la cámara), a quién observa la cámara y quién habla (de quién es la voz que se escucha). El desarrollo tecnológico ha dado lugar a importantes cambios al respecto; la popularización de tecnologías de captura livianas y accesibles, como el video digital, ha hecho que estos autorretratos adquieran gran variedad de formas y entren a espacios íntimos.

La imagen y el sonido capturados por la tecnología extienden los límites del cuerpo; son sus huellas digitales. De esas extensiones del cuerpo, el recurso de la voz es comúnmente usado en la construcción del personaje del yo en el relato. Por lo general se trata de una voz enunciada en primera persona que sirve de guía de la historia y que se aleja de la *voz en off* expositiva del narrador tradicional del documental. En algunos casos habla directamente al espectador mientras en otros se dirige a otra persona y adopta, por ejemplo, la forma de una carta filmada.

En el caso de *Smiling Lombana*, la voz de la directora narra al espectador la búsqueda de su abuelo materno, Tito Lombana, una figura familiar que se ofrece elusiva y enigmática. Lombana, siendo un artista talentoso, empezó a trabajar con mafiosos en la ciudad de Medellín y se involucró en negocios de narcotráfico. La nieta emprende una investigación sobre este personaje partiendo de los silencios incómodos que genera en su familia. A demás de las conversaciones que sostiene con personas que lo conocieron y del material de archivo, hace una serie de reflexiones en *voz en off* sobre el impacto de esta historia en su vida familiar y sobre la manera en la que el narcotráfico y la cultura mafiosa ha permeado la sociedad colombiana. Estas reflexiones adquieren una perspectiva particular al originarse en la experiencia personal y familiar de la directora. En este caso, ella no aparece en pantalla, solo escuchamos su voz; su personaje se construye a través del registro *acusmático* de la voz sin un cuerpo al que se pueda vincular. [12]

Otro ejemplo de la presencia acusmática del director es el documental *Home, el país de la ilusión* en el que la directora permanece a lo largo del relato detrás de la cámara y, desde allí, observa e interactúa con su madre. La madre, protagonista de la historia, es una mujer colombiana que lleva muchos años viviendo fuera del país, tantos que su sentido de pertenencia se ha desligado

---

[12] El término acusmático, derivado del griego “akousmatikos” (relativo a los que escuchan), se utiliza en el cine para referirse a un sonido que se escucha sin ver ni reconocer su fuente. Para una reflexión acerca del el papel de la voz en el cine de autor y sus cualidades sonoras ver Karl Sierek (1992).

de un lugar preciso y se ha convertido en una ilusión. La voz de la directora no se presenta como una voz narradora sino como una voz que interactúa con el personaje, lo observa en su cotidianidad y le hace preguntas. A medida en que se va construyendo el personaje de la madre, se va construyendo el personaje de la directora de manera oblicua.

My way or the highway, ofrece un caso particular del uso de la voz en primera persona en el documental. Esta es la historia de un viaje que emprende la directora con su padre en moto desde Colombia hasta La Patagonia. El viaje se plantea como un intento de la directora por acercarse a su padre con quien no tiene una relación estrecha. Durante el recorrido vemos una variedad impresionante de paisajes, así como fragmentos de la interacción de la directora con el padre. Además de eso, aparecen en ciertos momentos escritos en la pantalla en los que ella reflexiona sobre la relación con su padre, el desarrollo del viaje y las dificultades que presenta la comunicación entre los dos. Estos textos en la pantalla adquieren la forma de confidencias al espectador sobre temas difíciles que son difíciles de abordar directamente con el padre; entre ellos, se pregunta sobre las razones que tuvo el padre para no asistir al funeral de la madre. La voz de la directora crea un espacio de confesión que media entre el espectador y la realidad que se presenta en la pantalla.

Además de estar presentes a través de la voz, algunos de los directores aparecen frente a la cámara, por lo menos en parte de las películas. Hay un juego entre estar detrás de la cámara y acompañar las imágenes con la voz, y estar frente a la cámara y ser el sujeto observado; un juego entre ver y ser vistos; un desdoblamiento entre autor, narrador y protagonista. Muchas veces el cuerpo aparece fragmentado: unas manos, un dorso, un perfil. Como dice Raquel Schefer (2008), en los autorretratos la identidad aparece como algo frágil, inestable, descentrado, a la que corresponde un cuerpo fragmentado y metafórico.

Las apariciones del cuerpo pueden ser esporádicas y cumplir con la labor de relacionar la voz con un cuerpo. Este es el caso de la mayoría de los documentales citados al inicio; en ellos, los fragmentos de narración en *off* se intercalan con fragmentos de los realizadores en la pantalla.

En *Ciro y yo,* por ejemplo, el personaje del director que se enuncia en el título aparece en contadas escenas del relato. Es un personaje que se administra tan a cuentagotas que parece ser accesorio a la historia. La película gira, en cambio, alrededor de la historia de Ciro, quien,

siendo habitante de la Serranía de la Macarena, ha sido víctima de las acciones de todos los grupos armados que han tenido alguna injerencia en la zona. El documental está construido a partir del testimonio de este personaje y relaciona su vida con los sucesos más significativos de la historia del país durante la última generación que son presentados a través de material de archivo. En este caso, el personaje autobiográfico del director está apenas esbozado y se puede pensar que es prescindible dentro del relato.

En el caso de *En el taller*, el cuerpo de la directora tiene también apariciones esporádicas, aunque más determinantes para el desarrollo de la historia. Este documental hace un seguimiento atento de la creación de una de las pinturas del padre, artista abstracto, dentro del espacio del taller. En este caso el cuerpo de ella aparece solo esporádicamente cuando se llama la atención sobre el proceso de construcción del documental. De hecho, documental y pintura se van creando de manera paralela y la reflexión sobre la creación artística involucra a ambos. Hay un momento del desarrollo de la pintura en el que surgen tensiones. El padre no se siente cómodo bajo el lente escrutador del documental. En este momento difícil del proceso aparece el cuerpo de la documentalista frente a la cámara para tener una conversación con el padre en la que aclaran varias cosas para que el proceso pueda seguir.

Además de estas apariciones esporádicas de los autores en sus obras, hay otros relatos en los que cuerpo del realizador adquiere un especial protagonismo y se convierte en un agente catalizador de la historia. Siguiendo la propuesta de Jean Rouch, a quien interesaba captar las reacciones que la cámara provoca en los personajes, aquí el cuerpo del realizador se vuelve un agente provocador que comparte el recuadro con los otros personajes creando situaciones particulares.

Podríamos citar como ejemplo algunas escenas del documental *Amazona* en el que la realizadora confronta a la madre, una mujer fuerte e independiente quien decidió irse a viajar y establecerse en la selva. La realizadora la confronta sobre las consecuencias que sus decisiones tuvieron en la vida de sus hijos. En las conversaciones entre las dos se abordan temas relacionados con la maternidad, la responsabilidad, la libertad y las expectativas sociales que rodean a la madre. Algunas de estas conversaciones suceden con las dos, la realizadora y la madre, frente a la cámara. El cuerpo embarazado de la directora en el recuadro da una dimensión especial a esas conversaciones.

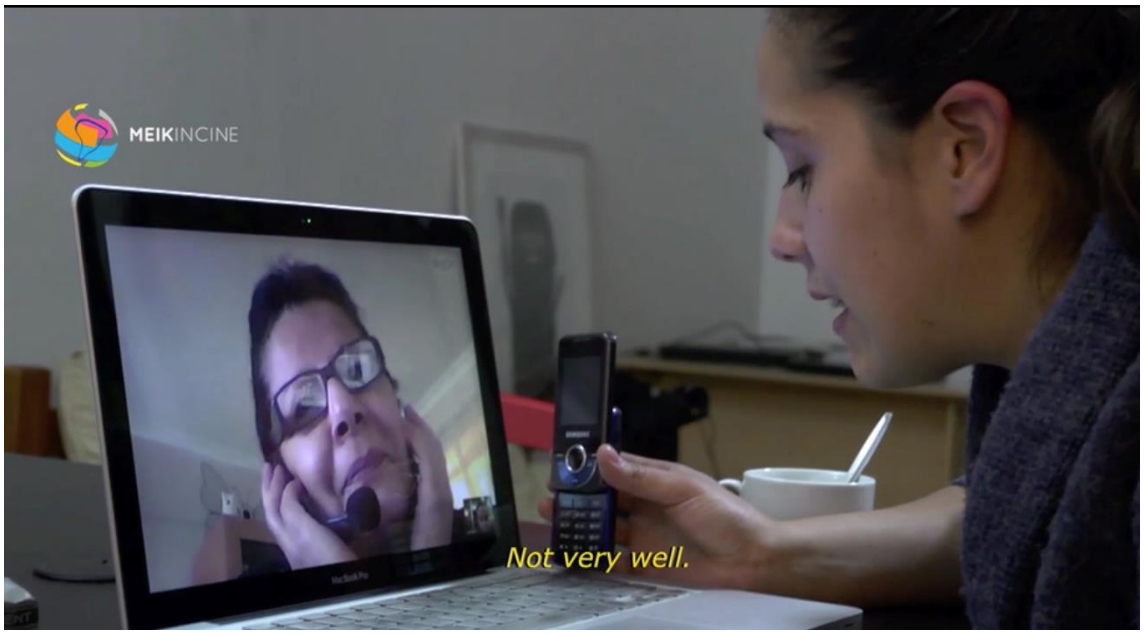
Fotograma de *Amazona* (2016) de Claire Weiskopf. Claire y Val, su madre, en una de las escenas de la película.

En este sentido podemos referirnos también al documental *Yo, Lucas* que le apuesta de manera muy particular a lo que puede conseguir el cuerpo del realizador como catalizador de la historia. En él, el director graba una serie de conversaciones con sus exparejas en la cama. En estas conversaciones íntimas aborda la historia de la relación, los motivos por los que ésta llegó a su fin y la manera en la que esas mujeres vivieron las consecuencias de su alcoholismo y desenfreno. En el documental, el autor tiene también conversaciones difíciles con su madre en las que aparece con ella frente a la cámara.

Fotograma de *Yo, Lucas* (2018) de Lucas Maldonado. Lucas y una de sus exparejas conversando en la cama.

La idea del cuerpo frente a la pantalla hace pensar en documentales de otros países latinoamericanos como *El pacto de Adriana* (2017) de la directora chilena Lissette Orozco. Este documental explora la historia de la tía de la directora quien trabajó con la policía política de Pinochet. Este relato es particular ya que aborda la historia familiar de un victimario, a diferencia de las múltiples historias que presentan la perspectiva de las víctimas de las dictaduras a las que se hizo referencia al inicio de este texto. Aquí, el cuerpo de la directora aparece frente a la cámara conversando con la tía, quien niega haber conocido casos de tortura y desaparición. La tía evade la justicia y sale del país, así que parte de las conversaciones se realizan a través del computador. Incluso en esas escenas, la directora decide incluir el propio cuerpo en la pantalla.

También podemos pensar en el documental *108 Cuchillo de palo* (2010) de la realizadora paraguaya Renate Costa. En él se investiga la historia de su tío, quien sufrió la represión de la dictadura de Stroessner por ser homosexual. Además de la investigación sobre esta historia, el documental ofrece secuencias en las que ella conversa con su padre sobre temas difíciles como la homofobia, la religión y la posición de la familia frente al tío. En esas secuencias, la directora decide ubicarse frente a la cámara y compartir el recuadro con el padre.



Fotograma tomado de *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco. Lissette y su tía siguen las conversaciones a través del computador.

Estos relatos tienen en común hacer partícipes a los espectadores de una investigación en desarrollo en la que las piezas claves de la historia van apareciendo poco a poco. En muchos de ellos se exploran historias familiares difíciles y la presencia del cuerpo del documentalista en el recuadro logra reacciones particulares de los otros personajes. En este sentido, el cuerpo no es simplemente un dispositivo narrativo, sino que se presenta como una parte necesaria de la historia, un detonante de situaciones y reacciones.

Cuerpo y archivo

Muchos de estos autorretratos proponen una relación estrecha entre imagen y memoria ya que a través de ellos se busca acceder a un pasado que continúa siendo parte determinante en la construcción de la identidad de los autores. En ellos el material de archivo es un recurso ampliamente usado bajo múltiples formas, como fotografías, películas caseras en diferentes formatos, recortes de periódico, noticieros. De hecho, la tecnología ha permitido crear un amplio acervo de materiales audiovisuales personales y familiares que se vuelven materia prima de muchos de estos relatos.

La materialidad del archivo juega un papel importante en la construcción de la veracidad de una historia; de hecho, el archivo es una de las señales de realidad que más fácilmente reconocemos, como nos lo ha demostrado de manera juguetona, en reiteradas ocasiones, el

falso documental.[13] Pero, más allá de su uso ilustrativo y demostrativo, es sugerente pensar la relación del archivo con el cuerpo. De hecho, el cuerpo ofrece una materialidad sobre la que se apoya el lenguaje cinematográfico. La representación de su ausencia puede ser también una invocación y un reclamo.

Juan Soto en *La parábola del retorno* cuenta el viaje ficticio de un personaje que, tras 30 años de exilio regresa al país a raíz de los diálogos de paz del gobierno con la guerrilla de las FARC. El relato parte de la historia del tío, quien siendo chófer del líder presidencial Bernardo Jaramillo Ossa de la Unión Patriótica, fue asesinado. La narración se desarrolla en primera persona a través de títulos en la pantalla y las imágenes están compuestas por material de archivo familiar. En este caso no hay cuerpo ni voz; es un personaje del que quedan solo las memorias fantasmagóricas. La ausencia del cuerpo habla del cuerpo desaparecido y de la violencia. Por otro lado, en *Los Rubios*, de la argentina Albertina Carri, el cuerpo de la directora es suplantado por el cuerpo de una actriz en un intento por evidenciar las trampas que tiende la reconstrucción de la memoria como una promesa de acceder a un pasado que está para siempre perdido.

Fotograma tomado de *La parábola del retorno* (2016) de Juan Soto. Imágenes de un archivo casero acompañadas de texto en la pantalla hablan de la ausencia del cuerpo del personaje.

[13] Los archivos fotográficos familiares, los videos caseros y las grabaciones de audio ofrecen texturas y señales de imperfección que ayudan a reforzar el sentido de que son verdaderos. Los falsos documentales han jugado a crear esas señales de imperfección que asociamos a lo real.

El pasado que se construye

Como se ha visto, el autorretrato en el cine reitera continuamente su relación con la realidad a través de elementos como la voz, el cuerpo y el archivo. En este sentido, la autorrepresentación funciona como un eficaz recurso retórico y el cuerpo se ofrece como prueba material, como mecanismo para reclamar la verdad; pero también puede ser un agente movilizador y provocador en el desarrollo de las historias.

Volviendo al artículo de Renov sobre la pedagogía del cine documental, otro de los propósitos que el autor identifica es la posibilidad de preguntarse con el documental cómo se escribe la historia, cuáles son los métodos que se utilizan y los procesos de selección que se llevan a cabo para llegar a una visión particular del pasado. Al respecto, Renov habla del cine doméstico y de la posibilidad de estimular en los estudiantes un diálogo sobre la historia como una experiencia vivida más que como un evento público. Estas autobiografías y autorretratos proponen necesariamente una reflexión en torno a la construcción de la historia y la memoria colectiva ya que las historias personales de los autores permiten entender la manera en la que eventos históricos son experimentados por individuos concretos. En ese sentido, evidencian procesos de negociación, selección y olvido que han llevado a una particular visión colectiva del pasado.

Michael Pollak (1989) abordó en su investigación sobre la memoria la diferencia entre la memoria oficial, o lo que él llamó «memoria encuadrada», y las historias individuales o personales. La memoria de un grupo, afirmaba el autor, es el resultado de un proceso de negociación en el que se concilia la memoria colectiva con las memorias individuales. Sin embargo, las memorias individuales tienen la capacidad de poner en evidencia los límites de encuadramiento de la memoria colectiva, señalando lo que se ha callado o ignorado en el proceso, confrontando la memoria encuadrada y entrando en tensión con ésta (Ibid:28). Los autorretratos documentales a los que se ha hecho referencia en este texto ponen a dialogar las experiencias individuales con la memoria colectiva de los países en los que se originan, así como de la región; al hacerlo señalan aspectos que se han dejado de lado, ignorado o callado en la construcción de los relatos colectivos. El cine documental enunciado en primera persona se ofrece como un potente vehículo para compartir esas experiencias.

Bibliografía

Pollak, Michael. 1989. *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al margen. Buenos Aires, 2006.

Renov, Michael. 2011. "Teaching documentary: toward a goal-centered pedagogy of the documentary film" En: *Revista Significação*, nº35.

Renov, Michael. 2008. "First Person Films: some theses on self-inscription". En: *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. Austin, Thomas y de Jong, Wilma (eds.) Open University Press.

Russell, Catherine. 1999. Experimental Ethnography. The work of film in the age of video. Duke University Press.

Schefer, Raquel. 2008. El autorretrato en el documental: Figuras/ Máquinas /Imágenes. Universidad del Cine. Buenos Aires.

Sierek, Karl. (1992). «Voz, guía tú el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico». En: *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo.* Antonio Weinrichter (ed.). 2007. Punto de vista. Navarra.

Filmografía

108, cuchillo de palo (2010) Renate Costa

Amazonas (2016), Claire Weiskopf

Ciro y yo (2018) Miguel Salazar

Cesó la horrible noche (2015) Ricardo Restrepo

Des(A)mparo (2004) Gustavo Fernández

Economías de Imágenes de Guerra: Resonancias (2019) Claudia Salamanca

El pacto de Adriana (2017) Lissette Orozco

En el taller (2016), Ana Salas

Home, el país de la ilusión (2016) de Josephine Landertinger

Inés, recuerdos de una vida (2013), Luisa Sossa

La impresión de una guerra (2015) Camilo Restrepo

La parábola del retorno (2016) Juan Soto

Looking for (2012) Andrea Said

Los fantasmas del Caribe (2018) Felipe Monroy

My way or the highway (2018) de Silvia Lorenzini

Pizarro (2016) Simón Hernández

Smiling Lombana (2019) Daniela Abad

Todo comenzó por el fin (2016) Luis Ospina

Yo, Lucas (20018) Lucas Maldonado

Aportes de la práctica fotodocumental para el aprendizaje del lenguaje audiovisual

Contributions of photo-documentary practice for the learning of audiovisual language

Recibido:3 de junio 2019 *Aprobado: 25 de julio 2019*

Claudio Remedi[14]

Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC)

(Buenos Aires, Argentina)

Resumen

Inspirados en Fernando Birri (Escuela Documental de Santa Fe, 1956), la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica desarrolla como trabajo inicial la elaboración de *fotodocumentales.* Analizaremos la fortaleza de comenzar la enseñanza del cine recurriendo a temas del mundo circundante de los estudiantes y la manera en que abordan una investigación de campo, incorporando el debate como ejercicio de negociación al interior del equipo de realización. Destacaremos el aprendizaje del lenguaje cinematográfico a partir de la imagen fija y su experimentación plástica en una línea de tiempo, que permite novedosas posibilidades expresivas con el horizonte de que *la limitación productiva no restringe la creatividad.*

---

[14] Realizador Cinematográfico (IDAC) y Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM, Argentina). Es docente de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) desde el año 2001. Es Coordinador Académico de Sedes Regionales de la ENERC. Director de cine documental y de ficción. Ha participado en talleres y ponencias nacionales e internacionales, jurado en festivales y comités de selección de proyectos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA).

Abstract

Inspired by Fernando Birri (Documentary School of Santa Fe, 1956), the National School of Experimentation and Filmmaking develops the preparation of photo-documentaries as initial work. We will analyze the strength of starting the teaching of cinema by using subjects from the surrounding world of students and the way in which they approach a field investigation, incorporating the debate as a negotiation exercise within the realization team. We will emphasize the learning of the cinematographic language from the fixed image and its plastic experimentation in a timeline, which allows novel expressive possibilities with the horizon that the productive limitation does not restrict the creativity.

Palabras clave

Documental; Argentina; Cine; Enseñanza; Fernando Birri; ENERC.

Keywords

Documentary film; Argentina; Teaching; Fernando Birri; ENERC

Aportes de la práctica fotodocumental para el aprendizaje del lenguaje audiovisual

Contributions of photo-documentary practice for the learning of audiovisual language

Claudio Remedi

¿Iniciar el aprendizaje del cine desde la práctica documental? La pregunta dispara un sinnúmero de sólidas posibilidades y a la vez plantea inquietudes. Porque dentro del imaginario o de la práctica concreta de la enseñanza del cine, se estima comenzar a dictar contenidos vinculados -por ejemplo- al concepto de guión de ficción, con sus formatos y unidades de escritura (escena, secuencia); su posterior transposición a guion técnico o *storyboard* (con su correlato de nomenclatura de tamaños de plano); en fin, un esquema que estipula un camino basado en una planificación cierta y controlable para el estudiante que se inicia.

¿Por qué sumergirse en el territorio cenagoso del documental, donde las historias hay que ir a buscarlas, son dinámicas, a veces inasibles y la puesta en escena en la mayoría de los casos supone un problema?

El origen

Fernando Birri se formó en el Centro *Sperimentale di Cinematografía* de Roma durante la década del 50. Es sabido que la enseñanza formal no existía ni en Argentina ni en Latinoamérica, a pesar de que nuestro país comenzaba a filmar muy pocos meses después de la histórica proyección de los hermanos Lumiere. La evolución del cine en Argentina con el comienzo del nuevo siglo se emparentó con el surgimiento de los noticiarios, las primeras técnicas de animación a nivel mundial y posteriormente con el desarrollo de la llamada *época de oro*, con la consolidación de grandes estudios y un *star system* que traspasó las fronteras. La experiencia cultural y productiva del cine comenzó a compartirse de generación en generación, las casas de producción y los estudios se transformaron en “escuelas de oficio”, en el marco de un pequeño círculo al cual era muy difícil acceder. El joven Fernando Birri, titiritero, poeta, amante del cine y

asiduo concurrente de una sala de provincias, no pudo acceder a ese mundo y es allí donde emprende su aventura de aprendizaje en Italia. César Zabatini, guionista de Rosellini y de tantos otros directores que supieron forjar el neorrealismo italiano, fue maestro de Birri y con él aprendió una herramienta de expresión vigente aún en nuestros días: el fotodocumental.

¿De qué se trataba? En Europa, la pos guerra prolongada, la falta de recursos, obligó a reconstruir un cine desde las ruinas, a trabajar con pocos elementos, como ser las fotos. En este caso la idea era investigar alrededor de una temática, encontrar una forma narrativa, representarla a través de una secuencia de imágenes, copiadas finalmente en papel fotográfico. A través de su ordenamiento y exposición, el espectador veía una progresión de fotografías que presentaban, desarrollaban y concluían pequeñas historias, a veces acompañadas de epígrafes que ayudaban a comprender la tónica del relato o a describir un fuera de campo del cuadro expuesto.

A su regreso a la Argentina, Fernando Birri vuelve a su ciudad natal, Santa Fe, y da origen a la Escuela Documental en el marco de la Universidad Nacional del Litoral. Ya desde sus primeros cursos, el foto-documental se estableció como la herramienta pedagógica por excelencia. Fue algo tan novedoso como el propio nacimiento de un ámbito de enseñanza formal. En el año 1956 no había escuelas de cine en Argentina, y podríamos decir que, más allá de la ciudad de Buenos Aires, tampoco había una producción de cine en ciernes en el interior del país. La necesidad de propiciar la enseñanza a través de la práctica en un ámbito en el cual no había recursos ni equipamiento encauzó dicha estrategia. Bajo ese horizonte, surge un proyecto que une al aprendizaje de la técnica con una interpelación del contexto, para una población de alumnos de diversos orígenes, edades y oficios. Un contexto que nos ubica como país en un concierto mundial, que reniega del lugar asignado, y postula al documental como materialización de dicha interpelación.

Así es como el manifiesto de Santa Fé afirma un objetivo: *"Al testimoniar cómo es esa realidad la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica la desmonta… Como equilibrio a esa función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo".*

Más de medio siglo después

Casi diez años después del nacimiento de la Escuela Documental de Santa Fe, surge en 1965 el CERC, actual ENERC. Ligada a la esencia de la ley de cine argentina que contemplaba la creación de una escuela de artes cinematográficas, durante décadas su perfil estuvo ligado al campo de la ficción. Sólo a partir de 2001, con la configuración de un concurso docente impulsado por la entonces directora Dolly Pussi y posteriormente bajo la gestión de Pablo Rovito, el documental tomó en la Enerc otro cariz. De una presencia subalterna en los programas de estudios -ligada a la definición del campo, análisis y reseña histórica- se pasó a un presente de enseñanza con un horizonte productivo. El trayecto actual del documental en la ENERC plantea un inicio con el *fotodocumental* en primer año, que hace hincapié en la construcción narrativa a partir de un espacio; una progresión hacia el *retrato* en segundo, donde se constituye un relato a partir de un personaje real; para culminar en la *tesis documental* en tercero, donde se exploran las distintas modalidades de representación. El hecho de la incorporación progresiva de la enseñanza documental, sin embargo, no fue un hecho aislado. Nuestro país recupera en los albores del siglo XXI un modo de producción independiente al calor de las nuevas tecnologías digitales y del contexto social siempre dinámico de nuestro país. Así fue cómo la enseñanza, producción, circulación, y fomento de la actividad documental a través del INCAA crearon un escenario vital que nos atraviesa hasta el presente.

Quizás el componente pedagógico más inusual de la ENERC es el *fotodocumental* ya que por varios motivos genera un quiebre en el imaginario del estudiante que recién ingresa. Primero porque lo pone en contexto y lo distancia de relatos preconcebidos donde siempre existe el riesgo de desarrollar ejercicios cuyos guiones resulten autorreferenciales. Segundo porque rompe el imaginario del cine ligado exclusivamente al *glamour de la ficción*, con equipos jerárquicos, de amplios recursos. Tercero porque se desarrolla una práctica a través de fotos, con objetivos de análisis y apropiación del lenguaje que supone, a la vez, el desafío de expresarse a partir de una limitación. Por último, forja las primeras experiencias de trabajo en grupo, con sus estrategias de negociación, constitución de roles y tomas de decisión.

Eje 1. Contexto

Bajo la denominación de *talleres de realización*, como decíamos, el primer ejercicio que afronta el alumno que recién ingresa hoy en las carreras de la ENERC es el *fotodocumental.* Uno de los ejes de trabajo es la incorporación de herramientas de análisis del contexto del estudiante. El documental como campo nos ofrece para ello la metodología de la investigación, como forma de conocer la dimensión de un tema. Para el caso utilizamos la investigación de campo con mirada cinematográfica, es decir la observación de espacios reales en busca de sus componentes narrativos posibles: sus escenografías, personas, acciones, atmósferas sonoras, cualidades lumínicas. La escritura de informes de investigación es el primer paso de transposición. Los espacios son vistos como textos; la observación consciente en clave audiovisual motiva la escritura. Y allí no solo entra en juego la descripción; se promueve la reflexión de posibles estructuras narrativas, como ordenamiento de la información en pos de constituir un arco dramático. A su vez se busca que a la descripción se incorpore una mirada que exprese una *interpretación de lo que se ve,* es decir que los estudiantes asuman la formulación de hipótesis. En ese sentido los informes de investigación dan pie a la escritura de trabajos de descripción en combinación con comentarios, para luego pasar al modelo de guion literario a dos columnas. Se trata entonces de un aprendizaje basado en la resolución de problemas, distanciándose de la lógica de partir de guiones de ficción con temáticas ligadas a los saberes previos de los estudiantes. El fotodocumental establece al contexto real como modelo de investigación y materia prima para constituir relato. Surgen entonces distintos matices de aprendizaje; a través de la investigación y la escritura de una temática que no estaba dentro del horizonte de expectativas del estudiante.

En los últimos años, trabajos sobre espacios de la memoria referidos a la última dictadura militar en la Argentina, sobre temáticas vinculadas a pueblos originarios, ex combatientes de Malvinas o inmigración, hasta registros sobre talleres de artistas o de instituciones de inclusión, son parte de la diversidad temática de la práctica fotodocumental.

Mujeres de Porcelana. Proyecto fotodocumental, ENERC 2013

Eje 2. Campo Documental

La definición de campo -que va más allá del género- y sus variables a través de la caracterización de técnicas de registro y recursos, forma parte de esta etapa inicial. Las pautas y encuadre productivo son estrictos: después del periodo de investigación y escritura, el registro se realiza en una jornada, en una sola locación, con una duración máxima de tres minutos. Esto no impide que los estudiantes incorporen recursos de archivo de imagen o sonido u otros tales como animación, música o voz en off. Al ser la cámara fotográfica el dispositivo de toma, la primera variable técnica de registro documental se constituye en la puesta en imagen, es decir la técnica que da forma a la modalidad de observación. Allí el entrenamiento es exhaustivo, la captura, la espera del momento, la elección del lente, se convierten en ítems a tener en cuenta. La otra técnica de registro usual se constituye en la puesta en escena documental, instancia interactiva donde se logran acuerdos con los no-actores eventuales del espacio elegido. Al no haber imagen movimiento, la entrevista como técnica se desenvuelve únicamente a través del sonido, interviniendo fuera de campo en la estructura final. Los espacios de consolidación de *rapport* entre el grupo realizativo y los participantes forman parte de las primeras prácticas en locaciones y situaciones reales, a fin de establecer la mejor manera de registrar el ejercicio. Conceptos tales como manipulación, ética, representación, subjetividad o autenticidad surgen y atraviesan las clases y el proceso productivo.

¡Segundos Afuera! Ensayo sobre la pasión. ENERC, 2016

Eje 3. Lenguaje.

¿Por qué la foto? En una época en donde la imagen movimiento está presente y circulando en múltiples medios, es necesario detenerse y tomar un respiro. Volver al encuadre y su significado. Aquí es donde se incorpora la nomenclatura de tamaños de planos, alturas y angulaciones, fotografiando y narrando a través del énfasis del recorte elegido. A su vez el desafío es entender los conceptos primarios de la exposición fotográfica -mediante el uso de una DSRL- y las nociones de composición, perspectiva, texturas, paletas de colores, profundidad de campo… La foto nos ofrece esta posibilidad de análisis que nos permite evadirnos de la saturación mediática.

Para poder experimentar el ABC del lenguaje audiovisual se parte de la Toma como unidad. La escritura producto de la investigación nos permite diseñar un mapa, un recorrido del material necesario para el fotodocumental. Las imágenes se interrelacionan, se ordenan, dosifican información, proponen los primeros pasos en torno al montaje en tanto gramática, con sus métricas, ritmos y demás tópicos. El fotodocumental producto de la imagen digital, editado en un software de edición no lineal, propone reencuadres, movimientos internos dentro de la foto, métricas, repeticiones y articulaciones sonoras. Respecto a este último se registra en el campo, son las primeras prácticas de registro sonoro en espacios reales, con toda la problemática que esto conlleva: ruidos no deseados, reverberancia, en fin, un proceso de ardua escucha, selección y grabación.

Eje 4. grupo

Hay que entender que el fotodocumental es un trabajo grupal. Se organizan grupos de seis o siete integrantes que cubren las áreas de dirección, guion, producción, fotografía, arte, montaje y sonido. Dadas las consignas y pautas de producción, la selección temática es responsabilidad del grupo. Las tutorías de proyectos en clase proponen sistemas de debate plenario, donde los ejes dan cuenta de argumentos para sostener ideas, basados en factibilidad productiva, importancia social de la temática y posibilidad de experimentación audiovisual. La naturaleza del equipo documental transita así una instancia deliberativa en torno a los procesos de investigación; más, cuando el guion se consolida, éste articula el plan de registro y los integrantes del equipo ocupan cada uno su rol. La dirección realiza su función con una mirada que va más allá de su persona; involucra al grupo. Se logra una práctica de desempeño grupal, de estrategias de comunicación y toma de decisiones, de función de la especialidad dentro del campo documental tanto en la investigación como así también en el registro y post producción, que tiene como corolario un sólido compromiso del estudiante en torno al ejercicio y el aprendizaje.

Links a material audiovisual:

Ejemplos de fotodocumentales producidos por estudiantes de 1º año de la Enerc.

¡Segundos afuera! Un ensayo sobre la pasión

https://vimeo.com/249420521

Mujeres de porcelana

https://vimeo.com/136636288

Tras las huellas de la piedra encantada

https://vimeo.com/101906602

Acá donde no se ve

https://vimeo.com/179213880

Asincrónico acusmático

Asynchronous acousmatic

Recibido:10 junio 2019 *Aprobado: 30 de junio 2019*

Prof. Stefano Zolla[15]

Escuela de Cine y Televisión. Universidad Veritas (San José, Costa Rica)

Resumen

Aprender a contar historias documentales separando la imagen del sonido, donde el recurso semántico no es asociado a la imagen de la fuente sonora, ayuda a pensar en narrativas visuales y sonoras paralelas y complementarias. Lo visual adquiere fuerza propia, exige una investigación y un análisis más profunda del sujeto a retratar sea un individuo o una sociedad. Por otro lado, la narrativa sonora adquiere el verdadero sentido del documental al proponer un paisaje sonoro relativo al tema o sujeto tratado, permite al espectador vivir las imágenes propuestas como una experiencia completa que profundiza hacia los sentimientos y sensaciones superando la simple información de datos o eventos.

[15] Stefano es director y guionista de documentales y programas televisivos, diseñador de sonido y profesor de sonido y dirección en la universidad Veritas de Costa Rica. Ha laborado en el desarrollo de contenido para la comunicación, la realización de documentales y producciones audiovisuales en el ámbito social, institucional, empresarial y comercial. Ha dirigido, para el programa "Explora" de la RAI documentales sobre medio ambiente, energías renovables y educación.

Abstract

Learning to tell documentary stories by separating the image of sound, where the semantic resource is not associated with the image of the sound source, helps to think in parallel and complementary visual and sound narratives. The visual acquires its own strength; it demands an investigation and a deeper analysis of the subject to be portrayed whether it is an individual or a society. On the other hand, the sound narrative acquires the true meaning of the documentary by proposing a sound landscape relative to the subject or subject treated, allows the viewer to live the images proposed as a complete experience that deepens into the feelings and sensations overcoming the simple data information or events.

Palabras clave

sonido; paisaje sonoro; asincrónico; acusmático; diseño sonoro; documental.

Keywords

sound; sound landscape; asynchronous; acousmatic; sound design; documentary film.

Asincrónico acusmático

Asynchronous acousmatic

Prof. Stefano Zolla

En la Universidad Veritas enseñamos sobre la elaboración del documental durante el primer año de la carrera de Cine y TV. Las nuevas generaciones entran con un verdadero interés, pero condicionadas por lo que ven en las diferentes pantallas, con una propensión a mostrar lo aparente. Un poco por la inexperiencia y el desconocimiento del lenguaje cinematográfico, un poco por la dificultad de profundizar en los argumentos, hacen que se vuelva importante llevarlos por el camino del análisis y de la búsqueda acompañada por la reflexión.

Cuando hablamos de enseñar a contar historias de tipo documental es indispensable promover la investigación, profundizar los temas, entrar en la esencia de lo retratado para mostrar más allá de la apariencia. Es entender nuestro sujeto lo más profundamente posible. Sea este un individuo, una sociedad o un determinado evento histórico. Depende mucho del sujeto y del tipo de documental, hay diferentes narrativas y diferentes usos de las imágenes y de los sonidos. Una cosa que todos tienen es el uso común de estos recursos, o de su ausencia.

El uso del sonido en el cine siempre ha sido argumento de discusión. Por un lado, la industria que producía películas donde el sonido, tomaba la parte narrativa de la historia con la voz, y posteriormente con el híper realismo de los ambientes y efectos. Gustaban mucho y eran un eran un éxito para el gran público. Todavía hoy son entre las películas más taquilleras.

Pero otros autores reflexionaron sobre el sonido con un enfoque diferente. Dichas reflexiones los llevaron a evitar la redundancia del sonido con la imagen, tratar el sonido como una narrativa paralela que contribuyera a complementar el sentir de la obra final. Había iniciado la búsqueda de una narrativa sonora propia y paralela a la visual.

Bela Balazs en su libro *Theory of the film* en 1923 afirma[1]

> "El sonido asíncrono (es decir, cuando hay discrepancia entre las cosas que se escuchan y las que se ven en la película) puede adquirir una importancia considerable. Si el sonido o la voz no están vinculados con una imagen de su origen, puede crecer más allá de las dimensiones de este último. Entonces ya no es la voz o sonido de alguna casualidad, pero aparece como un pronunciamiento de validez universal."

En el "Manifiesto del contrapunto sonoro"[2] firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en el 1928 se empieza a considerar otras formas de expresión con usos diferentes del sonido relacionado con las imágenes.

> "Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento del montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos."

Un año más tarde, Pudovkin en el artículo "El asincronismo como principio de la película sonora" (Asynchronism as a Principle of Sound Film)[3] afirmaba:

> "El papel que el sonido debe jugar en la película es mucho más significativo que una imitación servil del naturalismo; la primera función del sonido es aumentar la expresividad potencial del contenido de la película."

---

1 Bela Balazs Theory of the film P.209 London Dennis Dobson LTD

2 https://elllla.files.wordpress.com/2009/06/manifiesto-contrapunto-sonoro.pdf

3 From Film Technique and Film Acting (New York, Grove Press, 1960) by V. I. Pudovkin https://soma.sbcc.edu/users/davega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_101/06_FILM_MOVEMENTS/SovietMontage/Asynchronism_Pudovkin_1960.pdf

En el caso del documental, este concepto de usar el sonido asincrónico como instrumento narrativo, no siempre se ha visto con buen ojo. Se ha argumentado sobre la pérdida de veracidad, como una intromisión en la representación de la realidad retratada.

Pero desde el momento que decidimos la posición de la cámara y su altura, el lente y el movimiento de la cámara, estamos interpretando la realidad. Estamos dando al público la posición desde donde él observa y escucha. La imagen siempre será un fragmento del universo al que pertenece, seleccionado por su poder narrativo con los símbolos capaces de representarlo en su totalidad. Una interpretación del director de esta realidad en este momento.

Cuantas veces podemos realizar un encuadre capaz de despertar compasión para el odio o decidir revelar el egoísmo del amor. La realidad es siempre una, pero la forma como mostramos sus componentes influye sobre las emociones y deducciones que sugerimos en el espectador.

En un documental no solamente se muestra la realidad externa de forma objetiva, donde todo es tangible, sincrónico, sino, además, muchas veces se explora una realidad interna donde es necesario expresar sentimientos que son intangibles y pueden ser comunicados solamente por medios de símbolos.

Son estos símbolos visuales y sonoros que permiten pasar desde lo personal a lo universal, donde las personas encontramos similitudes con nuestras propias vidas y experiencias. Podemos entender de una manera más profunda los personajes retratados y comprender de forma más amplia el universo que viven.

Esta relación complementaria y no redundante entre la narrativa visual y la sonora, produce un efecto sobre la percepción del público que buscará siempre con interés la relación entre ambas para encontrar el significado presente.

Al tener presente estos elementos desde el momento creativo del documental que se quiere realizar, se podrá desarrollar una narrativa que los incluya, junto con el sonido sincrónico, a lo largo del arco dramático para respetar momentos de realismos, aprovechar la síncresis y resaltar momentos particulares.

Durante el primer semestre, que llamamos de cine puro, se explora el uso narrativo de los recursos técnicos bajo el concepto “aprenda a hablar de usted mismo para poder hablar de otros”

Unas de las premisas del trabajo de final de semestre son:

- Dos jornadas de grabación de 12 horas: una de audio y una de video, en ese orden.
- Sin diálogo, aunque puede haber unas palabras.
- Sin narrador o voz en off.
- Sin música.

Se pueden notar claramente algunas líneas de desarrollo del ejercicio. Primero el sonido y el video se graban por separado, se elimina casi por completo el uso de la voz para evitar narrar con el texto. La prohibición de la música es por dos razones. Aprender a explorar las posibilidades narrativas de los sonidos y evitar un sobre uso del recurso.

Unos de los poderes que tiene el sonido sobre las imágenes es el de la música. Esta puede volver una secuencia dramática en cómica, una triste en gloriosa o viceversa. Por esto se le prohíbe en este ejercicio, con el fin de ayudar el estudiante a crear una narrativa que se base en fuertes columnas bien pensadas en sus fortalezas, capaces de expresarse autónomamente y relacionarse entre ellas.

Un apunte que quiero remarcar es respecto al uso de la música en los estudiantes de primer ingreso. La tendencia generalizada es de llenar de música el corto, desde principio a fin, a veces con una sola pieza. Este es el sobre uso que se quiere evitar, tal vez fruto de una cultura audiovisual generalizada en los productos destinados a la televisión y a muchas de las plataformas presentes en Internet.

En este sentido se introduce el concepto del silencio y su gran poder expresivo. No es el silencio absoluto que de por si no existe, sino el silencio del ambiente que resalta un momento de

reflexión, que nos mete en la atmósfera del personaje y su mundo interior, capaz de decirnos más de las palabras, de las notas musicales. El silencio que detiene el tiempo, que imprime en nuestras sensaciones la profundidad del momento.

Al usar solamente sonidos asincrónicos y acusmáticos se obliga el autor-realizador a empezar un proceso de análisis que lo lleva a la desestructuración de la realidad observada y escuchada. Descomponer la realidad en mínimos términos para poderla reconstruir después del proceso de investigación y análisis. Se rompen los ligámenes que atan la realidad con el realismo para abrir la posibilidad de representar esta misma realidad de forma más profunda, capaz de generar sensaciones que simbolizan de forma íntima al sujeto del documental, su sentir, su ser.

La imagen se libera de la temporalidad impuesta por el sonido sincrónico, se exploran nuevos encuadres y estructuras narrativas. Se puede contar una historia sin depender de la voz que con su mensaje semántico conduce la narrativa. Obviamente, el esfuerzo requerido en esta desestructuración es para profundizar la mirada, representar con una interpretación, usar el simbolismo para llegar al valor universal.

Esta obligación de usar sonidos asincrónicos y acusmáticos abre un discurso mucho más amplio. Influye sobre el uso del sonido mismo y de la narrativa que se genera con las imágenes.

Igualmente, el sonido se siente libre de buscar más allá de la imagen. Puede, desde sonidos puntuales, dar valores a la imagen o profundizar hacia la creación de atmósferas que representan determinadas situaciones emotivas.

Michel Chion en el libro “El sonido” nos dice que[4]:

> “El 95 % de lo que constituye la realidad visible y tangible no emite ningún ruido; de tal modo que por mucho que podamos siempre realizar una grabación sonora donde sea, faltará la expresión sonora de este 95 %: ni los muros de un castillo, ni las montañas, ni los objetos guardados en un armario, ni las nubes del cielo, ni un día sin viento, hacen el menor ruido.”

---

4 Michel Chion El sonido Paidós Comunicación P 147

La búsqueda de atmósferas capaces de expresar determinadas sensaciones es el primer paso para educar al escucha, introducir el estudiante al mundo de los sonidos escondidos, llenos de significados que se transforman en símbolos. Un primer acercamiento hacia la creación de un paisaje sonoro, que, en este ejercicio, aunque es bastante simbólico, define el uso de la narrativa sonora. Considera un espacio alrededor de la imagen que puede ser representado solamente por el sonido, a nivel de acústicas y de presencia en el espacio extradiegético o fuera de encuadre.

El sonido siempre ha seguido el mismo punto de cámara como posición de escucha, para respetar las perspectivas sonoras y visuales. Desde esta misma posición se oyen sonidos acusmáticos que, en conjuntos con los sonidos diegéticos, conforman una atmósfera capaz de complementar de forma expresiva la narrativa de una película, sea documental o de ficción. Siempre existe un universo sonoro por cada imagen que vemos.

Béla Balázs siempre en el libro “Theory of the film”5 propone el uso del sonido ambiente no como un complemento natural y redundante sino como elemento que “tiene una parte dramatúrgica que desempeñar o si se requiere establecer una atmósfera.”

> “La película de sonido nos enseñará a analizar incluso el ruido caótico con nuestro oído y leer la partitura de la sinfonía de la vida. Nuestro oído oirá las diferentes voces en el balbuceo general y distinguirá su carácter como manifestaciones de la vida individual. Es una vieja máxima que el arte nos salva del caos. Las artes difieren entre sí en el tipo específico de caos contra el que luchan.”
>
> "La vocación de la película sonora es redimirnos del caos del ruido sin forma aceptándolo como expresión, como significación, como significado".

5 Bela Balazs Theory of the film P.198 London Dennis Dobson LTD

Después de haber desestructurado la realidad observada y escuchada, y haber tomado en consideración cada elemento visual y sonoro, el estudiante reestructura la realidad por medio del montaje y de la narrativa aplicada, conforma un relato que ofrece una visión profunda y personal.

Al finalizar este primer modulo de cine puro, el estudiante habrá aprendido el uso complementario de las narrativas visuales y sonoras con sus particularidades, la relación entre ellas para conformar el arco dramático de la historia, superado la propensión a quedarse en lo aparente e iniciado un recorrido de profundización de los sujetos tratados.

En lo especifico para la parte de sonido habrá dato los primeros pasos para empezar a pensar las historias, desde un inicio, con el uso del sonido como elemento generador de la historia y la creación de un diseño sonoro pensado y no casual.

Durante el módulo siguiente, propiamente el de documental, las premisas del ejercicio a desarrollar durante el semestre cambian.

El sujeto del trabajo pasa de ser uno mismo a otro individuo, esto para aplicar todo el conocimiento adquirido en retratar una realidad externa. No se obliga a tener solamente sonidos asincrónicos, se permite el uso de la voz. Se permite solo música diegética.

Esta es la premisa del ejercicio:

- Duración del producto audiovisual: 5 a 8 minutos aproximadamente.
- Grabación: se debe realizar en 2 días por proyecto.
- Material de grabación de vídeo: 100 minutos máximos. Divido en 50 min. para entrevista y 50min. para acciones.
- Material de archivo: Se permiten imágenes, fotografías y archivos de audios libre de derechos, o gestionados previamente a la etapa de post.
- Música: Sólo se autoriza música diegética.
- Zona de trabajo: (MAPA ANEXO).

La investigación ahora incluye el material de archivo que enriquece en profundidad conceptual, visual y sonora. Permite interpretar y exponer situaciones históricas, incluir la noticia como elemento narrativo, ampliar un argumento científico. Las imágenes ahora pueden ser a colores y se puede usar el dolly, aumentan las posibilidades expresivas para la parte visual. Ahora el recurso técnico se vuelve un recurso narrativo y amplía las posibilidades de esta mirada profunda, capaz de observar lo intangible.

El estudiante enfrenta el relato documental de una forma profunda, atenta a todos los elementos que componen el mensaje y a la importancia de cada uno. Conocido el poder del sonido asincrónico lo aplica para dar forma a su narrativa.

Las grandes diferencias que aporta este segundo módulo son la posibilidad de usar una entrevista, de usar la voz como aporte semántico para la explicación de la historia misma, la posibilidad de mezclar sonidos sincrónicos y asincrónicos para generar un ambiente o paisaje sonoro que represente el sentir del personaje y que contribuya a la expresividad.

Aunque que el primer concepto de paisaje sonoro lo menciona Balázs en Theory of the film, varias décadas después es retomado y ampliado por Murray Schafer que en su libro El paisaje sonoro y la afinación del mundo, lo define 6:

> "un paisaje sonoro consiste en eventos escuchados y no en objetos vistos"

Esta definición comprende sonidos de todo tipo, grabaciones de ambientes reales, sonidos individuales, generados por sistemas analógicos o digitales.

Nos abre las puertas para poder capturar, generar y componer un paisaje sonoro con diferentes fuentes de sonido. En el documental, donde el autor y todos los profesionales incluidos en la realización de la obra se comprometen a realizar un cuento veraz, apegado a la realidad interior

---

6 Murray Schafer The soundscape: our sonic enviroment and the tuning of the world. Rochester, Vt, Destiny Books P. 8

o externa que vive un personaje, esta posibilidad de generar un paisaje sonoro es muy amplia y nos permite proponer una realización que va más allá del momento capturado durante la filmación. Podemos describir un pueblo, un bosque o una fábrica metalúrgica con sonidos sincrónicos y sumarles otros propios del lugar grabados a parte (wild tracks) para poder recomponer un ambiente sonoro fuera de las limitaciones de la diégesis. Claro está que non debemos confundir el paisaje sonoro grabados con fines de documento antropológico o naturalista con el que está construido para crear una narrativa documentalista. La diferencia entre documento y documental es clara. La primera no considera una narrativa, es solamente un registro de la realidad en un momento especifico que puede ser ocasional o repetido con regularidad en el tiempo. La segunda, la documentalista, representa una realidad, pero con la interpretación de un autor-director y la conformación por medio del arte del montaje de un cuento que en la mayoría de los casos sigue la estructura de una narrativa aristotélica.

En resumen, las características de paisajes sonoros son:

- Tonalidad

  Los sonidos de fondo.

- Señales sonoras

  Son los sonidos que se encuentran en el primer plano. Estos son aquellos que escuchamos esporádica y conscientemente.

- Marcas sonoras

  Son los sonidos característicos de un área en específica; aquellos que adquieren un valor simbólico y afectivo. Constituyen las huellas sonoras, que hacen única a la vida acústica de cada lugar.

Con el ejercicio de grabaciones asincrónicas los estudiantes se han entrenado para buscar y reconocer estos tipos de sonidos. El paso siguiente es crear, para el documental, un paisaje sonoro como “el ambiente extradiegético o acusmático”, definido en el lenguaje cinematográfico. De esta forma el trabajo sonoro del documental se hace completo. Adquiere un valor verdaderamente documentalista porque recoge los sonidos de un lugar y los presenta, después de una edición y mezcla, como un evento sonoro fiel y representativo. Por esto se permite solo la música diegética, para garantizar que este ambiente no sea contaminado con otros elementos externos.

Ahora los sonidos grabados de forma sincrónica y asincrónica con las imágenes son solamente una forma de capturar el material desde la realidad. La construcción narrativa que resultará siempre será el fruto de lo aprendido, donde se seguirá usando el recurso del sonido asincrónico y acusmático pudiendo agregar el efecto de la *desacusmatización*. El personaje será retratado de forma más íntima gracias a esta libertad de contar una historia que no dependa de la esclavitud del sincronismo.

Es el momento del montaje sonoro y su mezcla final que se genera una propuesta que trasciende la simple representación realista, como Bela Balazs nos recuerda en *Theory of the film*[7]:

> "cuando el sonido de la película fuera un medio tan dócil y adaptable como lo era la imagen de la película; cuando la banda de sonido haya pasado de una técnica de reproducción a un arte creativo, como ya lo había hecho la banda de imágenes."

En este momento el estudiante tiene la posibilidad de usar el sonido aprovechando varios elementos de la teoría de la construcción del diseño sonoro que Michel Chion en el libro "La audiovisión" define entre otros: el punto de sincronización realizado y evitado, la síncresis, la puntuación, la *desacusmatización.*

Estos conceptos le permiten al estudiante organizar, crear, proponer de una forma artística el diseño sonoro de su documental, incluir el paisaje sonoro como parte de este junto con otros sonidos como los diegéticos, la voz narrante, la música diegética.

El paisaje sonoro, como creación específica, puede ser el ambiente que narra solo o en compañía de sonidos sincrónicos diegéticos. Según la definición de Schafer estamos rompiendo la regla de objetos no vistos. Pero creo que no importa si al final se puede o no decir que se usaron paisajes sonoros, lo importante es el proceso de aprendizaje y de su recorrido didáctico y lo que esto puede aportar a la creatividad del estudiante, el documental final y su esencia como obra y como documento.

---

7 Bela Balazs Theory of the film P.194 London Dennis Dobson LTD

El documental audiovisual. Representar y narrar lo real.

Creación y diseño de un programa de Posgrado

The audiovisual documentary. Represent and narrate the real.

Creation and design of a Postgraduate Program

Recibido:3 de junio 2019 *Aprobado: 25 de julio 2019*

Dra. Marcela Negro y Prof. Alejandro Seba[16]

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires

(Buenos Aires, Argentina)

[16] **Dra. Marcela Negro:** Prof. titular regular de Escrituras Audiovisuales 1 a 4 y Prof. Adjunta en Proyecto Audiovisual, DIyS, FADU – UBA. Prof. titular de Estructura del Relato Audiovisual 1 a 3, Univ. Nac. Patagonia Austral. Miembro de la Comisión de Doctorado FADU – UBA. Co-autora del libro *Escribiendo series web* (2017) Editorial Manantial (Schrott-Negro) y colaboradora en *Escribiendo series de televisión* 2da. edición (2019) Editorial Manantial (Schrott).

Dirige y participa de diversos proyectos de investigación ligados al relato y la escritura audiovisual.

Prof. Alejandro Seba (ASA): Diseñador de Imagen y Sonido (UBA) y profesor titular en Sonido I y II, Lenguaje Sonoro, Lenguaje Audiovisual, Tecnología II y Evolución de los Estilos Musicales, en carreras de formación audiovisual en UBA, UNLP, ENERC, UNPA y CIC.

Realizador de más de 30 largometrajes, investigador y formador de especialistas en sonido.

Actual Coordinador de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido FADU-UBA.

Resumen

El presente trabajo propone hacer una recapitulación sobre el recorrido realizado por docentes y profesionales del medio audiovisual al momento de crear y diseñar una primera propuesta de Programa de Actualización Profesional sobre Relato Documental, en el nivel de Posgrado, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

El punto de partida es la reflexión sobre las necesidades propias de la industria audiovisual y las ofertas de formación profesional, hasta llegar a la definición de los contenidos a impartir, el equipo docente y el perfil del estudiante.

Abstract

This work proposes a recapitulation of the journey made by professors and audiovisual professionals at the time of creating and designing a first proposal for a Professional Update Program on Documentary at the Postgraduate level, at the Faculty of Architecture, Design and Urban planning of the University of Buenos Aires.

The starting point is the reflection on the needs of the audiovisual industry and the offers of professional training, up to the definition of the content to be taught, the teaching team and the profile of the student.

Palabras clave:

documental; posgrado; programa.

Keywords:

documentary; posgraduate; programm

El documental audiovisual. Representar y narrar lo real.

Creación y diseño de un programa de Posgrado

The audiovisual documentary. Represent and narrate the real.

Creation and design of a Postgraduate Program

Dra. Marcela Negro y Prof. Alejandro Seba

El lenguaje cinematográfico se funda intuitivamente a partir de las piezas tempranas de los pioneros que se acercaron al invento tecnológico que representaba el cinematógrafo. El paso de la captura de lo estático a la sensación de movimiento, sugirió la posibilidad de registrar el mundo real "tal como se nos presenta". La evolución, en muchos casos, ha estado asociada a las variaciones de los ciclos económicos e industriales, también a las nuevas tecnologías y a la relación que el ser humano tiene con ellas. Algunos de los productos derivados más difundidos en la actualidad son los videojuegos y la estrategia de la narrativa transmedia. En la mayoría de ellos se busca que el participante se sumerja en un relato construido miméticamente con el mundo real y qué, gracias a la realidad aumentada y a la realidad virtual, sienta que determinados elementos son modificables, descartables, acumulables, etc. en aras de alcanzar un determinado objetivo. En general, el vínculo que se produce entre estas estrategias y el receptor están ligadas a lo sensorial, más que a lo emocional.

Una de las formas del relato audiovisual que más ha tensionado el lenguaje, que más espacio a la experimentación ha dado, que más cerca se encuentra de todo tipo de observador-realizador y que incluso ha sido piedra fundamental en el nacimiento del cine, es el documental. El documental también se apropia de las nuevas tendencias y las ventajas de las tecnologías, pero la forma en que logra emocionar es, principalmente, a través de la empatía del espectador con el actor social, con una ciudad, una comunidad, con un hecho destacable, incluso con un entorno virtual y los objetos incluidos en él. Esa capacidad cognitiva de sensibilizar, a quien observa, con lo que el otro, observado, está sintiendo, es una de las herramientas más potentes que hace que ciertos documentales hayan marcado hitos a nivel social, cultural, histórico y como obras de arte audiovisuales.

Cuando el documentalista y el actor social logran una comunión, se produce una doble trasformación: quien "se asoma" es alterado por lo que ve y la mirada —de ese que ve— permite visibilizar, no sólo al observado, sino a sus tristezas, alegrías, similitudes, diferencias y otras vivencias. Cuando el espectador recibe la obra puede proceder de manera pasiva —ve una historia más— o activa —se identifica— cuestionándose o involucrándose con el hecho documentado. Aquí podríamos hablar de una tercera transformación.

Por esto mismo es una de las formas de representación más tempranas que el hombre ha utilizado para intentar dar cuenta de su entorno, poner su mirada sobre el otro, narrar las disímiles realidades sociales y poner en conflicto los discursos del poder. Mucho tiempo ha trascurrido desde *La Sortie des l'usines Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière en Lyon, Louis Lumière, 1895) y los interminables puntos de vista de los diversos documentalistas, ellos han dejado una extensa tipología de obras y muchas otras, por suerte, inclasificables.

La enseñanza de la realización documental, dentro de las carreras de grado universitario, intenta lograr una primera aproximación en la que se establece ideas generales sobre: la articulación de los elementos narrativos audiovisuales —guion, montaje, fotografía, sonido, arte y actuación— presentes a la hora de concebir una pieza documental. No obstante, este tipo de proyectos exigen una profundización. No sólo desde cómo los oficios "del cine" se combinan para construir "lo real", sino desde las posibilidades del lenguaje y la forma que cada mirada sobre un determinado hecho deberá construir. ¿Qué poder tienen las imágenes y los sonidos sobre el destinatario? ¿Cómo se logra la creencia de esa representación? ¿Hay vinculación entre ficción y la construcción de la realidad? ¿Cómo representar lo innombrable? ¿Cómo reconstruir lo que ha desaparecido? ¿Cómo registrar los cuerpos? ¿Qué relación se establece con "el otro" ?, son algunas de las preguntas que pueden llegar a trazar un mapa del camino que cada autor decide tomar en pos de lograr esa empatía de la que hablamos.

En el año 2016, los autores de este texto tuvieron la iniciativa de diseñar un programa de estudios de Posgrado a dictarse en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Los motivos que impulsaron este proyecto fueron varios y diversos, pero fundamentalmente, lo que se pretendió fue crear una oportunidad para aquellos egresados de las carreras de *Diseño de Imagen y Sonido*, *Comunicación Audiovisual*, *Artes Audiovisuales* o de contenidos similares, para que pudieran acceder a una capacitación académica y profesional específica en el campo del documental.

Análisis del panorama educativo y profesional.

La propuesta para el plan de estudio se orientó principalmente en ahondar en el lenguaje audiovisual y el análisis de éste en función de obras que tengan al diseño de lo documental como guía de realización. Para lograrlo se convocó a un equipo de activos profesionales y docentes que pudieran dar cuenta de esa "realidad" que implica trabajar sobre "lo real".

Con el equipo docente/profesional se realizaron dos análisis, por un lado, se exploró las ofertas académicas vinculadas a esta disciplina ya existentes en nuestro país y en la región.

A través de esta sencilla investigación confirmamos que, en Argentina, la oferta académica en posgrado referida al relato y la producción documental era acotada en relación a la oferta académica de grado que orientada a la formación en diseño y comunicación audiovisual; más del 50% de las provincias de nuestro país, entre instituciones públicas y privadas, ofrecen estudios en esta área de conocimiento.

Por otro lado, en el nivel de posgrado, ya se estaba dictando el Curso de Posgrado: *Teoría y Práctica del Documental Contemporáneo* de la Facultad de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional de Córdoba con una duración de 6 meses y 200 hs. cátedra (128 hs. reloj), y, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se ofrecía la Maestría en *Cine Documental*, brindado por la Fundación Universidad del Cine, de 2 años de duración.

Otra opción era la oferta de UNTREF que contaba con una Maestría relacionada a lo documental, pero desde la perspectiva del estudio periodístico.

En cuanto a las ofertas de las instituciones extranjeras de habla hispana que ofrecían estudios de posgrado en el área del relato documental, confirmamos que en la mayoría de los casos se trataba de Maestrías de 2 años de duración, ofrecidas por México, Chile, Colombia o España.

- Maestría en *Cine Documental*. UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Duración 2 años
- Magister en *Cine Documental.* Universidad de Chile. Duración 2 años
- Maestría en *Cine Documental*. Universidad Pontifica Bolivariana. Medellín. Duración 2 años
- Master en *Documental de Creación*. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. Duración 2 años

- Master universitario en *Documental y reportaje periodístico transmedia*. Escuela de Postgrado en Humanidades, Comunicación y Ciencias Sociales. Madrid. Duración 1 año.
- Master en *Documental Creativo y Cine Experimental*. TAI (Transforming Arts Institute). Madrid. Duración 1 año.

En cuanto a nuestra propia Universidad, no aparecía ninguna oferta orientada a este tipo de estudios. Es decir, que la oferta de un programa de perfeccionamiento y actualización profesional, en el área metropolitana y que pudiera ser realizado en un período de tiempo de un año en un espacio universitario, no era una opción disponible en ese momento.

Además, se procedió a realizar un análisis relacionado a la inserción en el universo profesional, dicho análisis, realizado en ese momento sobre el mercado audiovisual en Argentina, tan sólo teniendo en cuenta el espacio cinematográfico, marcó un aumento sostenido de producciones nacionales hasta el año 2015. Los estrenos en 2012 fueron 136, en 2013: 142, en 2014: 175 y en 2015 bajó a 120, esta merma se debe en parte porque muchas películas no se llegaron a terminar en tiempo por un atraso en la entrega de la última cuota de subsidios ofrecidos por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Entre el 35 y el 50% (según el año) de esos estrenos fueron piezas documentales. Si a esto le sumamos las producciones realizadas para televisión y la web, pudimos observar que la proyección laboral era bastante favorable.

Por último, para completar esta etapa de exploración, se procedió a realizar una encuesta entre los estudiantes y graduados de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido respecto a sus áreas de interés de cara a una posible especialización una vez completados sus estudios de grado. Más del 30% de los encuestados manifestaron su interés hacia el campo de la teoría y la realización documental.

Por lo tanto, una vez que se analizó la conveniencia o no de crear este Programa, tanto desde un punto de vista académico como profesional, y habiendo arribado a la conclusión de que aparentaba ser una idea viable, se trabajó en la elección de los contenidos, la carga horaria, la metodología de trabajo y la totalidad del equipo docente a convocar.

Elección de los contenidos.

Llegada la hora de organizar la propuesta de los contenidos que ofrecería el Programa, en primer lugar, se estableció la posible carga horaria total en 136 horas. dictando clase una vez por semana durante 4 horas. Este es un formato estandarizado por la propia FADU-UBA.

Para lograr confeccionar una lista de posibles seminarios y contenidos, en primer lugar, se realizó un análisis de los contenidos dictados en la propia carrera de grado, de aquí surgieron muchas ideas ya que el abordaje del relato documental estaba principalmente enfocado en el segundo nivel de la carrera, pero sin contar con asignaturas específicas que reflexionaran o interpelaran el tema desde las diferentes disciplinas que lo atraviesan.

Por este motivo, los seminarios a proponer en el Programa de Actualización Profesional fueron pensados dividiéndolos en tres áreas de formación, la primera, un área de teoría e historia que colaborase con la formación de un pensamiento crítico sobre el relato y la narrativa documental; la segunda un área proyectual o de gestión de la idea y el proyecto, y la tercera, el área de realización y experimentación.

De la combinación de estos tres núcleos temáticos se propusieron los siguientes seminarios con su correspondiente carga horaria:

Teoría e historia:

- Teoría del documental (16hs).
- Cultura visual y documental (16hs).
- Historia del documental en Argentina (8hs).

Proyectual:

- Investigación editorial (8hs).
- Estructuras y formatos (8hs).
- Documental interactivo (8hs).
- Teoría y práctica de la producción documental (8hs).

Realización y experimentación:

- Dirección de documental I (16hs).
- Diseño del espacio acústico documental (16hs).

- Dirección de documental II (8hs).
- Montaje en el documental (16hs).
- Documental de creación (8hs).

Si bien, la propuesta de los contenidos del programa intentó e intenta abarcar un amplio espectro de los temas a abordar sobre el relato documental, aún quedaron áreas sin poder cubrir, sobre todo por un límite en la cantidad de horas que pueden ser dictadas. Como alternativa a esta cuestión se optó por incorporar, fuera del programa, dos *master classes,* en ellas se invita a importantes profesionales del medio que ofrecen una visión del tema según su propia experiencia.

El equipo docente y sus perfiles.

La elección del equipo docente se basó en una serie de motivos que consideramos de suma importancia, entre ellos la combinación de experiencia académica y de experiencia profesional en el campo específico. En carreras jóvenes en el ámbito universitario, como es el caso de la realización audiovisual en Argentina, encontrar estos perfiles profesionales y académicos resultó una tarea relativamente dificultosa, pero finalmente se logró convocar un equipo que reúne todos los atributos deseados para el programa.

Para el área de Teoría e Historia, los docentes convocados para estar al frente de los seminarios fueron el Dr. Lior Zylbereman, sociólogo, docente e investigador y al Lic. Nicolás Prividera, docente y realizador.

A cargo de los seminarios nucleados en el área Proyectual, se convocó al Dis. Agustín Muñiz, docente, productor y guionista, la Lic. Mathieu Orcel, guionista y director, y la Dis. Mayra Botero, docente, directora y productora.

Para el área de Realización y experimentación los convocados fueron la directora y productora Vanessa Ragone, una de las profesionales con mayor experiencia en nuestro país en este campo. El Dis. Diego Marcone, director y docente, y Fernando Domínguez, también realizador, productor y docente, a ellos se sumó la montajista Valeria Racioppi. Por último, el propio director del programa, el Dis. Alejandro Seba, diseñador y editor de bandas sonoras.

También han participado del Programa, dictando seminarios o master clases la montajista Andrea Kleinman, la productora Eva Lauría, la productora Gema Juárez Allen, el realizador Gustavo Fontán y el director Tomás Crowder[17].

A lo largo de los seminarios, cada docente desarrolla sus clases combinando material teórico y audiovisual que se analiza y debate. Además de proponer algunos trabajos de ejercitación que suponen la realización de piezas audiovisuales de duración breve o la redacción de trabajos de análisis.

Los estudiantes.

En abril de 2019 iniciamos el dictado, por tercer año consecutivo del programa, teniendo como media una inscripción de 12 estudiantes por año. En su mayoría se trata de egresados de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la propia FADU-UBA, pero afortunadamente además hemos logrado llegar a estudiantes de otras Carreras e Instituciones Académicas ligadas a la formación en comunicación y realización audiovisual del país y del exterior.

Los grupos de estudiantes comparten durante todo el año el espacio de formación que ofrece el Programa, a través de las prácticas organizadas por los profesores se establece una muy enriquecedora dinámica de debate de ideas y complementación en la realización de ejercitaciones específicas o avances en proyectos propios de creación.

Al día de hoy se han puesto en marcha algunos proyectos nacidos en el contexto del Programa y que posiblemente, en el corto plazo, estén saliendo a la luz, varios de ellos ligados a su historia personal y marcados por la historia reciente de nuestro país.

El próximo paso.

La experiencia que nos brindó el dictado del Programa hasta este momento nos ha llevado a pensar y trabajar hacia la creación de una Carrera de Especialización en Relato Documental, de esta manera, el Programa crece y toma una nueva dirección.

---

[17] Se adjunta como Anexo I breve CV de los docentes para ampliar sus áreas de conocimiento.

En términos cuantitativos, la carga horaria se duplica, en la cualitativo, cambia el tipo de titulación que se ofrece, pasando de ser certificación oficial otorgada por la Facultad a título de Carrera de Posgrado otorgado por la Universidad.

En el momento actual nos encontramos en la etapa final de presentación del programa para este nuevo proyecto. Si bien la esencia del programa actual se mantiene intacta, esta nueva instancia nos ofrece la oportunidad de incorporar más contenidos a través de nuevos seminarios como, por ejemplo, en el área de Teoría el abordaje una historia general del relato documental y de los géneros documentales, en el área Proyectual el trabajo sobre la difusión de las obras, y en el área de la Realización incorporar la dirección de fotografía, la dirección de arte, el proceso de la postproducción sumando los elementos gráficos, la animación, etc.

A modo de conclusión.

El trabajo sobre la enseñanza, la capacitación y la actualización en narrativa o relato documental requiere de una profunda reflexión sobre diversos factores para llegar a realizar una propuesta acorde a las necesidades de aquel que se asoma a este extraño mundo del reflejo de “lo real”.

En lo que hace a nuestra experiencia, hemos transitado un interesante trayecto, no sólo intentando crear, primero el Programa de Actualización Profesional y ahora la Carrera de Especialización, sino que esta travesía ha sido enriquecida por el trabajo con los docentes y profesionales de la industria que son las voces autorizadas y nos van indicando las direcciones y decisiones a tomar.

Por otro lado, nuestros estudiantes son una fuente inagotable de nuevas ideas, nuevas preguntas y nuevos desafíos.

Pensar en la formación académica y profesional desde las aulas de la Universidad es una tarea gratificante que sigue consolidando nuestra labor como docentes, realizadores y también como responsables de seguir analizando todo lo que implica el relato documental como narración y representación de lo real

Anexo II. Perfiles equipo docente.

Mayra Bottero. Es Diseñadora de Imagen y Sonido (UBA), Productora y Directora. Se desempeña como docente en "Escrituras Audiovisuales II" Cát. Ickowicz y participó en la materia "Teoría y Estética de los Medios" Cát. González. Completó su formación técnica en cine en espacios de especialización como el CFP SICA, Centro Cultural Rojas y el taller de guión dictado por Luisa Irene Ickowicz. Cursó la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Desde el 2007 trabaja en comerciales, películas, cortometrajes y contenidos audiovisuales de diversas estéticas y formatos en el área de producción y desarrollo de proyecto. En el 2009 se une a Gema Films, casa productora fundada por Gema Juárez Allen dedicada a la realización de cine de autor. Entre otros proyectos, ha participado en "El Espanto" (Martín Benchimol y Pablo Aparo, 2017), "Damiana / Kryghi" (Alejandro Mouján, 2015),"327 cuadernos" (Andrés Di Tella, 2015), "Vivan las Antípodas" (Victor Kossakovsky, 2011). En 2015 estrenó su primer largometraje como directora llamado "La lluvia es también no verte", documental acerca de la tragedia de Cromañón. En la actualidad se encuentra en preproducción de su ópera prima de ficción "La semana del limón amarillo".

Fernando Dominguez. Es Productor Audiovisual (ORT II, Bs. As.) y Director Cinematográfico (CECC, Barcelona). Se desempeña como profesor de Dirección V y VI en CIEVYC.

En 2010 fundó la productora La pata de Juana, dedicada al desarrollo y realización de películas documentales ("El vals de los inútiles" de Edison Cájas; "Reflejo Narcisa" de Silvina Szperling, etc.). También se desempeñó como productor ejecutivo de varios documentales, entre ellos "Monger" (Jeff Zorrila). Como director realizó varios films vinculados al documental de creación, investigando en estéticas experimentales y técnicas de animación, entre ellos el largometraje "75 habitantes, 20 casas, 300 vacas" (2011) que obtuvo, entre otros, el Premio FEISAL en el 27 Festival Internacional de Cine en Guadalajara y el Premio Mejor Documental Iberoamericano en el 3 FIC Puebla, lo que le valió el estreno comercial en México, además del estreno en Argentina y Francia; y el cortometraje "Salers" (2014), que participó de decenas de festivales, ganando la Mención del Jurado en el 37 Festival International du Curt Métrage de Clermont-Ferrand. Actualmente se dedica al desarrollo y producción de documentales, mientras trabaja en la producción y dirección de sus dos nuevas películas, también documentales: "Los nombres

propios" (premiado por Tribeca Film Institute) y "Los Tarakji" (WIP 31 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata).

Diego Marcone. Es Diseñador de Imagen y Sonido (UBA). Ha realizado varios cursos y seminarios de perfeccionamiento en el Centro de Formación Profesional del SICA y en el CeFoPro de la ENERC entre otras instituciones. Desde el 2011 es docente de Sonido 1 de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires.

Como realizador, termina en 2016 su primer largometraje documental "Raídos", estrenado en el 18º BAFICI, ganador de cuatro premios en la Competencia Argentina. Previamente realizó 3 cortometrajes como director: "END", realizado dentro de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, "La Huelga", ganador del "Concurso INCAA Cortometrajes Terminados en Digital 2010" y "Autoexsitencia" Co-creado junto al músico electrónico Leonardo Caruso. Además de varios videos musicales. Se desempeña profesionalmente en diversos roles de la industria audiovisual, mayormente en el área de sonido en tanto rodaje como postproducción.

Agustin Muñiz. Es Diseñador de Imagen y Sonido (UBA) y Jefe de Trabajos Prácticos de Guion I (Cátedra Schrott). Socio y Director de producción y contenidos en Kôn sud Producciones (I.C.K.S. S.R.L.), miembro de CAPPA (Cámara Argentina de Productoras Pymes Audiovisuales).

Desde 2010, tras trabajar en productoras y canales del exterior, se dedica de manera exclusiva a escribir y dirigir la producción de documentales con temáticas sociales en toda Latinoamérica, para el mercado local y extranjero, con mayor presencia en Estados Unidos y Francia. Entre otras producciones, fue co-autor y productor de la serie documental "Salida de emergencia", Canal Encuentro, TDA; Jefe de Producción del film documental "El último pasajero (la verdadera historia)", INCAA; Director de producción de la serie y film documental "Cuerpo a Cuerpo: la desaparición de Marita Verón", INCAA, Encuentro, Planète+ CI, CNC (Francia); Director de producción "El último viaje", INCAA.

Dra. Dis. Marcela A. Negro: Prof. titular regular de Escrituras Audiovisuales 1 a 4 y Prof. Adjunta en Proyecto Audiovisual, DIyS, FADU – UBA. Prof. titular de Estructura del Relato Audiovisual 1 a 3, Univ. Nac. Patagonia Austral. Miembro de la Comisión de Doctorado FADU – UBA. Co-autora del libro *Escribiendo series web* (2017) Editorial Manantial (Schrott-Negro) y

colaboradora en *Escribiendo series de televisión* 2da. edición (2019) Editorial Manantial (Schrott).

Dirige y participa de diversos proyectos de investigación ligados al relato y la escritura audiovisual.

Coordinadora del Programa de Actualización Profesional *El documental Audiovisual. Narrar y Representar lo Real* FADU – UBA.

Nicolás Prividera. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) y egresado de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), donde actualmente se desempeña como docente en el área documental.

Ha dirigido las películas: “M” (2007, premio a la mejor película latinoamericana en el festival internacional de Mar del Plata, y premio Runner-UP en el festival internacional de Yamagata, Japón) y “Tierra de los padres” (2012, presentada en el festival internacional de Toronto, y mención de FIPRESCI Argentina al mejor estreno nacional del año).

Además de un recorrido internacional por diversos festivales de cine (Viena, New York, México, La Habana, etc), ambos films tuvieron amplia repercusión crítica. En 2015 publicó el libro “El país del cine” para una Historia Política del Nuevo Cine Argentino, que va por su segunda edición.

Mathieu Orcel. Estudió Filosofía y Antropología en París antes de trasladarse a la Argentina, donde se dedicó por completo al cine documental.

Con su propia productora, Kôn sud Producciones, Mathieu Orcel desarrolla proyectos documentales con el apoyo del INCAA (Instituto Nacional de Cine Argentino), el CNC (Centre National du Cinéma) y con importantes cadenas de televisión, de ambos lados del Atlántico como Canal +, ARTE, France TV, Canal Encuentro, la TDA, Agence Capa, incluyendo canales de noticias internacionales, como AJ+ y Euronews. En 2016, dirigió la co-producción internacional "Cuerpo a Cuerpo: la desaparición de Marita Verón", producida por el INCAA y el CNC (Francia), emitida por Canal Encuentro y la TV Pública en Argentina y Planète+ CI (Canal+) en Francia. Su anterior film documental, “El último pasajero (la verdadera historia)” fue producido por el INCAA y formó parte del BAFICI 14, mientras que su último film, "El último viaje", también producido por el INCAA se estrenó en 2018.

Vanessa Ragone. Estudió en el CERC (actual ENERC). Es docente en Realización Documental y Coordinadora Docente de las cátedras de Cine Documental de la ENERC, así como docente invitada en la Escuela de San Antonio de los Baños, Cuba. Ha sido Directora de la señal televisiva INCAA TV, durante 2014 y 2015. Es productora y realizadora de filmes documentales y de ficción para cine y TV. En 1993 ganó el Primer Concurso Nacional de Cortometrajes, (Historias Breves - INCAA), para la realización del film "Vértigos o contemplación de algo que cae", sobre la obra de Alejandra Pizarnik. Fue realizadora del programa televisivo "Historias de la Argentina Secreta" y ha realizado más de 30 documentales para cine y TV, entre ellos la serie de documentales participativos en comunidades aborígenes: "Ayvu Porá, las bellas palabras", "Candabare, fiestas del verano tardío", "Pilcomayo, encuentros posibles" y "Ayllus, el pueblo".También dirigió el documental "Un tal Ragone", "Los 100 días que no conmovieron al mundo", "Ezeiza", entre otros.

Ha producido más de 20 largometrajes. Se destacan: "Hermanas" (Julia Solomonoff), "Los muertos" (Lisandro Alonso), "Ciudad en celo", (Hernán Gaffet), "Cara de queso" (Ariel Winograd), "Las viudas de los jueves" (Marcelo Piñeyro), "El corredor nocturno" (Gerardo Herrero), "Sin retorno" y "Betibú" (Miguel Cohan), "M" (Nicolás Prividera), "Todos tenemos un plan" (Ana Piterbarg), "El secreto de sus ojos" (Juan José Campanella, ganadora del Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2009) y "Eva no duerme" (Pablo Agüero), entre muchos.

Valeria Racioppi. Estudió Dirección de Montaje en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), y estructura dramática con Miguel Pérez. Se formó también en postproducción, narración oral, y en dramaturgia con Mauricio Kartún. Participó del programa Berlinale talents en el marco del 64 Festival Internacional de Berlin, tomando allí clases magistrales con Susan Korda. Y asistió al Rough Cut Lab dictado por el editor Neils Pagh Andersen en DocMontevideo. Profesionalmente trabaja como editora, mayoritariamente en proyectos documentales. Ha trabajado en producciones nacionales e internacionales, con directores como Alejandro Fernández Mouján en *Damiana*, Andrés Di Tella en *327 Cuadernos*, Bernie IJdis en *Hoy como ayer*, Christoph Khün en *Alfonsina*, Alejandra Grinschpun en *Años de calle*, Marcelo Burd en *Los sentidos*, Scarvaci-Gachassin en *Los cuerpos dóciles*, Emiliano Romero en *Topos* y en *Sarah*, Martín Weber en *Mapa de sueños latinoamericanos*, entre otros.

Alejandro Seba (ASA). Es Diseñador de Imagen y Sonido (UBA) y profesor titular en Sonido I y II, Lenguaje Sonoro, Lenguaje Audiovisual, Tecnología II y Evolución de los Estilos Musicales, en carreras de formación audiovisual en UBA, UNLP, ENERC, UNPA y CIC. Ha publicado diversos artículos e intervenido en más de 40 conferencias, seminarios, ponencias, congresos y en el dictado de capacitaciones abiertas en distintos puntos del país, a especialistas y/o estudiantes audiovisuales. Ha realizado más de 30 largometrajes en el área de sonido. Es investigador y, actualmente, doctorando en Diseño (FADU-UBA). Entre los documentales en que ha participado, se destacan: "Raídos" [2016] Diego Hernán Marcone, "Mechita, entre el cielo y la tierra" [2014] Mariano Gerbino, "El Vals de los Inútiles" [2013] Edison Cájas, "Rey Milo" [2012] Federico Bareiro, "Prepotencia de Trabajo" [2011] Adrián Szmukler, "Octubre Pilagá" [2010] Valeria Mapelman, "Pilcomayo. Encuentros posibles" [2002], "Un tal Ragone..." [2002] y "Candabare. Fiesta del verano tardío" [2002] dirigidos por Vanessa Ragone.

Lior Zylberman. Es Doctor en Ciencias Sociales, Investigador del CONICET, Investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). En esa casa de estudios también se desempeña como Director del Programa de Investigación en Diseño Audiovisual. En la UNTREF lleva adelante un proyecto de investigación en torno a la representación cinematográfica de los genocidios, focalizándose, en una primera etapa, en el cine documental. Integra los comités editoriales de las revistas "Genocide Studies and Prevention: An International Journal", Revista de Estudios sobre Genocidio y "Revista Cine Documental".

Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas nacionales e internacionales, y en capítulos de libros. Ha expuesto sus investigaciones en congresos y jornadas tanto a nivel nacional como internacional. Recientemente publicó, como co-editor y autor, el libro "Narrativas del terror y la desaparición en América Latina" (Eduntref, 2016). Además, el Programa de Actualización "El Documental Audiovisual: Narrar y Representar lo Real" cuenta con Masterclass a cargo profesores invitados de gran renombre. Desde 2018, participan la productora **Gema Juárez Allen** "Yo no me llamo Rubén Blades", "Teatro de Guerra", "Soldado", "El Espanto", "Camino a la Paz", "327 Cuadernos" y el director **Gustavo Fontán** "EL Árbol", "La Orilla que se Abisma", "Elegía de Abril", "La Casa", "El Limonero Real" entre otros.

Estudios de cine