



Facultad de Arquitectura

Carrera de Cine

## **LA NARRACION EN EL DOCU FICCION**

---

El rol de la enunciación en el film  
“Y las vacas vuelan” (2003) de Fernando Lavanderos

Tesis para optar al Título de  
**CINEASTA CON ESPECIALIDAD EN DIRECCION Y GUION**

**Estudiante**  
**Leandro Herrera Cubillos**

**Profesor Guía**  
**Edgar Doll Castillo**

<<El cine es la historia de la distancia entre el ser real y el ser ideal>>

---

**Abbas Kiarostami**

## INDICE

---

<b>I. Introducción</b> .....	6
<b>II. Marco Teórico</b> .....	10
<b>1. La veracidad en la Imagen Cinematográfica</b> .....	12
1.1. El Realismo Cinemático en la Imagen.....	12
1.2. La “Verdad” en la Imagen.....	13
1.3. La Veracidad en lo Ficticio.....	18
<b>2. Lo Ficticio de la Narración Cinematográfica</b> .....	23
2.1. La “Ficcionalización” de la Realidad.....	23
2.2. Las capas de Narratividad .....	28
<b>3. La Actitud de la Enunciación</b> .....	33
3.1. El Rol de la Enunciación en la Construcción Discursiva y Narrativa.....	34
3.2. La Retorica en la Enunciación Documental .....	39
3.3. La Obra y el Documento: El Valor Dual del Texto Fílmico.....	41
3.4. Actitud de la Enunciación: Opacidad o Transparencia.....	45
3.5. El Grado de Reflexividad en la Enunciación .....	50
<b>III.- Marco Metodológico</b> .....	57
1. “Y las vacas vuelan”.....	58
2. Que es mentira y que es verdad.....	60
2.1 La Imagen: La Mirada Documental como trinchera ficcional.....	60
2.2.1. La Narración: Mostrando una verdad, contando una mentira.....	66
2.2.2 Mostrando mentiras verdaderas.....	68
3. Las capas narrativas de lo ficcionado y lo documentado.....	71
3.1.1. El Relato .....	72
3.1.2. El Corelato.....	75
3.1.3. El Relato Documental.....	76
3.2.1. Lo Documentado.....	77
3.2.2. Lo Ficcionado.....	79
4. La Mentira en la Enunciación.....	83
4.1. El Metacine y la Doble Enunciación.....	84
4.2. La Enunciación Ficcional como Hilo Conductor Dramático.....	87

4.3. La Enunciación Documental Ficticia.....	90
4.4. El clímax Reflexivo: Ni documental ni ficción en la Opacidad.....	92
5. La Actitud del Docu-Ficción: Reflexividad <i>versus</i> ilusión.....	94
5.1. La Actitud en la Mostración y la Narración.....	94
5.2. Los Grados de Reflexividad.....	98
5.3. La Ilusión de la Ficción como Estrategia Reflexiva Documental.....	103
<b>IV.- Conclusiones</b> .....	<b>104</b>
1. El valor de la enunciación en la narración.....	105
2. El enunciado indexico en el docu-ficción.....	107
3. Argumentación y Representación.....	108
<b>V.- Bibliografía</b> .....	<b>110</b>
<b>VI.- Webgrafia</b> .....	<b>111</b>
<b>VII.- Filmografía</b> .....	<b>112</b>
<b>VIII. Glosario</b> .....	<b>113</b>

## AGRADECIMIENTOS

---

*A los tres ojos que conocí en mi periodo académico: Carlos  
Novoa, Patricia Maragaño y Elliott Olivares*

*A la fuerza y compañía que adquirí con Felipe Ramírez, Estibaliz  
Uzabeaga y Esteban Cruz*

*A los profesores Udo Jacobsen, Edgar Doll y Oscar Garaycochea  
por vislumbrarme con la teoría fílmica necesaria para esta tesis.*

*Por último, a mi madre quien siempre me acompañó, y a mi  
familia quien me ha inspirado.*

*A Abbas Kiarostami y Jean-Luc Godard*

*“No una imagen justa, sino justo una imagen”*

Jean Luc Godard

Los parámetros de realidad establecidos en el cine han modificado y, en ocasiones, confundido la percepción y concepción de lo que es la realidad, lo real, lo ficticio y la ficción. En el cine se establecieron dos vertientes que, como tal, tienden hacia intenciones diferentes y, en ocasiones, contrapuesta de lo que es la realidad – entendiendo que una lo “recrea” y otra lo muestra “tal como es” –, sin embargo, ambos comparten ciertas similitudes en el marco de la pantalla cinematográfica: estamos hablando de la ficción y el documental.

Durante cierto tiempo se consideró a ambos como dos géneros, apartados el uno del otro, hasta que ciertos planteamientos de la teoría fílmica indican que son similares en su calidad de lenguaje cinematográfico. Fue en tendencias cinematográficas como el neorrealismo, o documentales de creación como el *mockumentary* o falso documental, entre otras formas de documental y ficción, donde se ha generado tal cuestionamiento, de cuál es el límite entre la ficción y el documental. Para responder a ello:

“Veremos como toda película participa a la vez de los dos géneros. Ello explica que haya algo de cierto en estas dos grandes reclamaciones, aparentemente contradictorias, que dicen que <<toda película (debe ser) una película de ficción>> (Metz, 1975:31), y por otra parte, que <<toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental>> (Odin, 1984:263)”. *Jost y Gaudreault, 1995: pág. 39.*

En ese sentido, Jost y Gaudreault exponen de manera evidente que un film, sea cual sea, tiene un valor dual como texto fílmico: es una obra la cual contiene un discurso propio en el acto narrativo y es un documento de su propia realización; esto es: un film creado en Hollywood en los años 30`s (sea de Keaton, Chaplin, Murnau, Vidor, o cualquier otro realizador) se puede revisar tanto a la historia narrada en la obra audiovisual, como también el valor que tiene como texto fílmico por parte de un autor, esto es, desde una perspectiva analítica donde un film es un documento histórico del realizador cinematográfico o del registro fílmico que patenta él como se hace cine en una determinada época.

El cambio de paradigma en cuanto al cuestionamiento de la veracidad en la imagen cinematográfica influyó también en lo que es la narración cinematográfica: La imbricación generada al mezclar dichos formatos – documental y ficción – generó un amalgama de films donde se usaron recursos del otro género, por lo que la narración de un film ficcional como “*Zelig*” (1983) de Woody Allen pudiese percibirse con una narrativa documental, o “*Close-up*” (1990) de Abbas Kiarostami tuviese tintes ficcionales por el hecho de ser “actuados” por los mismos protagonistas del documental.

Esto conllevó a dejar de considerar al documental y la ficción como dos géneros apartados, pero tampoco se aúnan en un concepto único. Es más, a varias propuestas se les catalogó como “docu-ficción”, docu-drama, cine no narrativo o de no ficción, cine ensayo, experimental, etc., todos ellos teniendo como punto común alejarse de la fórmula mágica de la narración hollywoodense: son películas más libres en su creación, donde el factor del control en el set de filmación depende del proyecto, se usa constantemente espacios reales, por lo que su orgánica de realización es provista de aspectos documentales evidentes y de guiños ficcionales a veces forzados para la construcción de la narración fílmica. Esta libertad creadora permite una verosimilitud ficticia en una recreación documental, o incluso establecer un documental totalmente ficcionado. En ambos casos, al tratarse de films híbridos, no se puede catalogar como documental o ficción.

Considerando esto, se debe indicar que no es afán de esta tesis definir tácitamente lo que es el docu-ficción, menos el inmiscuirse entre la teoría cinematográfica y lograr responder o solucionar la problematización entre el o los límites existentes en la dualidad documental/ficción, discusión que se encuentra más allá de esta tesis. Está claro que, por un lado, la estética del realismo cinematográfico pueda tener códigos que posibilitan la imbricación documental/ficción, y que por otro lado, sea documental o ficción, todo film es un relato cinematográfico y debe basarse en el lenguaje cinematográfico para poder llevar a cabo su narración. Sin embargo, si la intención de un documental es “documentar”, y la ficción “ficcional” la realidad en la narración, ¿Cuál es la intención narrativa en el docu- ficción? ¿Generar un documento o una obra cinematográfica?

Existen varias investigaciones sobre la imbricación ficción y documental: desde André Bazin y Siegfried Kracauer sobre el neorrealismo, pasando por Christian Metz, Pascal Bonitzer, Robert Stam, hasta llegar a teóricos como Peter Wollen, Jean Louis Comolli e Ismail Xavier – solo al último consideraremos, dado a que se refiere específicamente al discurso y el grado de opacidad y transparencia de un film – actualmente. Sin embargo, no encontramos algún análisis de la narración considerando lo documental la ficción, exceptuando algunas menciones de Jost y Gaudreault (1990) y de Bill Nichols (1997), incluso de Ismail Xavier (2005), entre otros autores, con que se puede definir ciertos parámetros. La presente investigación se establece en determinar qué sucede con la narración cuando hablamos de un film Docu-Ficción. Debemos entender que es la narración cinematográfica y de qué manera se da el relato, y en qué medida lo consideramos más documental y/o ficción. Como objeto de estudio planteo analizar el film “Y las vacas vuelan” (2003) del realizador chileno Fernando Lavanderos debido a que el film presenta, tanto en su temática como su realización, evidentes discusión entre el límite del documental y la ficción, y de la veracidad de lo que se muestra y se cuenta.

El marco teórico servirá como guía para el análisis del film que se quiere hacer, el cual abordará el proceso específico de la narración cinematográfica en cuanto a relato se entiende. Aun que *grosso modo* podría fragmentar el docu-ficción en documental y ficción, estas terminologías son

muy amplias para un análisis como este, por lo tanto se desglosará lo documental y lo ficcional en cuanto a definiciones de imagen y narración que permiten el acercamiento entre uno al otro. Estableceré en primera instancia que implicancia tiene el acto narrativo cinematográfico “documentar” y “ficcional”, los cuales iré desarrollando durante el marco teórico. En segunda instancia, indicaré que elementos del realismo cinemático en la imagen, y del cual podemos revelar, develar o denotar si es más real o ficticio, revisando la labor que tiene el concepto de indicio o *index* (Metz), y la verosimilitud (Metz) en la imagen. Un tercer parámetro viene a ser los elementos narratológicos del documental y la ficción, desentramando lo que implica considerar a un film como texto fílmico, visto desde el film como documento y como relato, revisando la labor que tiene la enunciación, y desde donde se posiciona el realizador para establecer que su film es más o menos ficción y/o documental. Por último, revisaré algunas modalidades documentales (Bill Nichols) y modos históricos ficcionales (David Bordwell) donde la reflexividad se hace patente de mayor o menor medida en la imbricación documental/ficción, resaltando la figura de Jean Luc Godard, Abbas Kiarostami y Lars Von Trier.

Desde la perspectiva narrativa ficcional, la estructura del relato se basa principalmente en la línea principal de acción. Sin embargo, el cine de no ficción, al igual que el documental, las imágenes presentes en el discurso no necesariamente están vinculadas a una línea principal de acción y, en ocasiones, no existe. Complementando desde la teoría documental – puesto que autores de la teoría del relato como Bordwell por un lado, y Jost y Gaudreault por otro, se basan principalmente en el cine de ficción y en la literatura – revisaré el planteamiento que tiene Bill Nichols (1997) sobre los elementos que se presentan en el ámbito narratológico.

Una vez establecido en que teoría nos basamos para realizar el análisis, el marco metodológico establecerá una relación entre la teoría y el objeto fílmico, desglosando el film en los momentos de mayor o menor “ficcionalización”– o mejor dicho, intervención – y documentación durante su narración. De esta manera, el análisis se basará en pasajes específicos del film, verificando su modo de construcción narrativa y la veracidad que tiene la imagen en el film, sea ficcional o documental.

Durante su existencia, el cine se ha enmarcado entre ciertos parámetros de dos grandes géneros que son el documental y la ficción. Sin embargo, esto no es tan cierto puesto que algunos realizadores desde una época temprana – como Dziga Vertov y Jean Vigo – “imbricaban” ambas tendencias, documental y ficción. Varios movimientos cinematográficos posteriores - Neorrealismo Italiano, Nouvelle Vague, entre otros – volvieron a poner en tela de juicio esta distinción separatista, “borrando” de cierta forma la división documental/ficción. En las últimas décadas, propuestas estéticas - como el movimiento Dogma 95 – a incorporando nuevas formas de contener a su vez aspectos documentales y ficcionales. Estos distintos movimientos tienen en común el plantearse con una estética donde lo “documentado” y lo “ficcional” se aúna en la imagen, siendo imposible distinguir un género como tal. A algunos de esos films se le ha denominado “docu-ficción”, films como los de Abbas Kiarostami, Carlos Reygadas o Naomi Kawase, donde no solo la imbricación documental/ficción está presente, sino también una propuesta experimental en cuanto a su narrativa, aparentemente alejándose de ciertos parámetros del texto clásico realista, tomado por el cine hollywoodense.

En el año 2003, en Chile apareció “Y las vacas vuelan” de Fernando Lavanderos, un film que cuestiona su propia realización al debatirse entre el documental y la ficción. Este film plantea, con una narrativa experimental – y clásica a la vez -, una propuesta que bordea el documental y la ficción, siendo casi imposible definir a cual género pudiese representar. Del film podemos develar diferentes preguntas: En una película ¿Qué es documental y que es ficción? Considerando la imbricación entre ambos géneros, ¿Cómo podemos

distinguir si el realizador esta documentando o si se trata de una historia ficcionada? Podríamos establecer que la temática del film se contextualiza entre el debate teórico del límite documental/ficción, en la imagen y en la narración cinematográfica. No existe una definición tautológica de lo que es un film docu-ficción, pero si podemos establecer ciertos parámetros de que lo podríamos definir una imbricación entre esta dicotomía.

Lo interesante de esto es lo que resulta en su narrativa: En el caso del documental, la mayoría de sus propuestas revelan siempre la visión del documentalista: El espectador genera empatía con lo que el documentalista plantea, estando presente o ausente en la imagen, siendo este un relato desde una primera persona. Del texto fílmico se deduce siempre el acto "documentar": una persona, un lugar o una situación determinada en particular. Por otro lado, la ficción tiene un carácter mucho más omnisciente, parecido a la literatura: El espectador comparte y acompaña a (los) personaje(s): un relato desde una tercera persona. El texto fílmico está basado en una creación propia del autor. Pero, ¿A que nos referimos cuando hablamos de lo documentado y lo ficcionado? ¿Qué aspecto diferencia una imagen y una narrativa documental a una ficcionada?

Ciertamente no es menester separar el documental por un lado y la ficción por otro, principalmente al hablar de narración. Sin embargo, podemos ir revisando paulatinamente ciertas definiciones en cuanto a la imagen y a la narración cinematográfica a través de la teoría cinematográfica, revisando así como se fue desarrollando esta imbricación hasta encontrar lo que se podría plantear como docu-ficción.

## II.1 - La Veracidad en la Imagen Cinematográfica

### II.1.1 - El realismo cinematográfico en la imagen

El preámbulo documental/ficción está presente desde el inicio del cine. Desde la primera imagen cinematográfica existente, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) de los hermanos Louis y Auguste Lumiere, está presente lo documental como registro fílmico, y lo ficticio en la ilusión de lo real que asusto a los espectadores al pensar que venía un tren a través de la pantalla, dado a la <<impresión de realidad, desencadenado por, como lo define Albert Laffay: a) la analogía perspectiva de la imagen fotográfica; b) la persistencia de la visión; y c) el efecto-phi o “fenómeno del movimiento aparente” >> (Stam, 1992: 214). Pero ¿a que nos referimos con lo documental? El término se hace popular durante una primera etapa refiriéndose a las películas de viaje, siendo rebautizado por Robert Grierson como una nueva forma de hacer cine (Breschand; 1990: 7-8). Para teóricos como Jean Breschand y Bill Nichols, es difícil establecer una definición tautológica de lo que es o debería ser el documental. Breschand establece que “solo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, a *fortiori*, dentro de un relato; es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza” (Breschand; 1990: 4). Sin embargo, esta afirmación no es totalmente cierta al considerar films de notable calidad fílmica como la serie “Koyaanisqatsi” (1982), “Powaqqatsi” (1988) y “Naqoyqatsi” (2002) de Godfrey Reggio, o “Baraka” (1992) y “Samsara” (2012) de Ron Fricke, entre otros films documentales donde, si bien es un “cine no narrativo” con evidente intención documental, la elección del encuadre, la puesta en escena, tiene un control de la imagen digno a cualquier film de

ficción. Además, en la imbricación documental/ficción no es aplicable este concepto pues, aunque hace parte de la misma naturaleza, se evidencia los elementos de forma documental y ficcional. No obstante, finaliza la frase estipulando que no hay diferencia de “naturaleza”, refiriéndose al contenido de la imagen, lo que se muestra en el espacio fílmico.

Por otro lado, Bill Nichols plantea que se puede establecer tres definiciones del documental: según el punto de vista de la realización, del film documental como texto y desde la percepción del público (*Bill Nichols; 1997: 42-63*): Sobre la realización, Nichols plantea que el documental es una institución practicada por documentalistas y promocionan una forma particular de hacer y ver la realidad, distinta a la ficción; sobre el texto documental, reluce el valor que tiene el film documental y la forma en que se ejecuta la narración – las modalidades del documental, las cuales abarcaré posteriormente –, donde se plantea un problema y al final una solución a dicho problema, pero la trama siempre habla de personajes reales, viviendo situaciones reales en un espacio real; por último Nichols indaga sobre el público que ve el documental, sobre el porqué prefieren ver un documental. Considerando que el propósito de esta tesis está enfocado a la narración, haremos caso omiso de la última definición que está vinculada más a psicología del espectador, y a un estudio del mercado cinematográfico, pues ambos aspectos equidistan de nuestro objetivo de estudio.

## II.1.2 - La “verdad” en la imagen

Es prudente establecer que los planteamientos de Nichols se basan bajo ciertos parámetros de rechazo hacia la ficción, prejuicio iniciado en una etapa del cine donde las producciones hollywoodense hacían caso omiso de lo que sucedía en Europa – refiriéndose a la Segunda Guerra Mundial – y en el resto del mundo, lejano a lo que podríamos definir como “la realidad”, tal como lo plantea Jean Luc Godard en el Capítulo 1 A de la serie *Historie(s) du cinema: Toutes les histories (Historia(s) del cine: Todas las Historias) (1988)*,

donde cataloga como *enfant terrible* a la gran figura que fue el productor Irving Thalberg, uno de los personajes más trascendentes de la producción del cine norteamericano que ayuda a generar lo que hoy se conoce como la “fábrica de sueños” hollywoodense. Tanto Nichols como Godard plantean cierta diferencia que se percibe en la



Imágenes sobrepuestas: Presentación del productor Irving Thalberg en el capítulo 1A de *Historie(s) du cinema: Toutes les histories* (1988) de Jean Luc Godard

imagen y la narración, entre la ficción y documental, que es el límite de la verdad: en el film, Godard cita con el texto KINO PRAVDA (Cine-Verdad) a Dziga Vertov, realizador ruso de la primera gran etapa del cine mudo y principios del sonoro, quien con su manifiesto del Cine-Ojo pregonaba la realización de un cine sobre lo real, una poética de la verdad, anteponiéndolo a la ficción:

“Esta es la tarea que denominamos cine-ojo. Se trata de descifrar la vida como tal. Se trata de la influencia de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores. (...) En lugar de sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc.), introducimos en la conciencia de los trabajadores simples hechos (pequeños o grandes) cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, recogidos tanto de la vida de los trabajadores mismos como de sus enemigos de clase.” *Romaguera i Ramió y Alsina; 1993: 85*

Con ello, podemos entender que la separación documental/ficción durante el inicio del cine se fue catalogando y distanciando por este afán diferencial de la “verdad” en la imagen cinematográfica, una solicitud de veracidad que, en ese contexto, está cargado de cierto contenido político de izquierda – discusión que tuvo su auge en el mayo del 68-. Dziga Vertov fue uno de los teóricos tomados por las vanguardias de posguerra – destacando a Godard,

quien fundó el grupo Dziga Vertov, en honor al realizador - debido a este concepto de “verdad” en sus planteamientos:

“El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte la impresión producida por esta última”. (...) es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales. *Romaguera i Ramió y Alsina; 1993: 33*

Procuro establecer que, tanto en el ámbito documental como en la ficción, la “verdad” en la imagen no es aplicable en términos de si una película es más documental o ficción, o de mayor contenido social o una creación imaginaria lejana a lo que sucede en la sociedad: no pasa por un carácter modal o temático de un film, sino que existen otros aspectos de la imagen y de la narración que implican en denotar, develar y revelar, que es real y que es ficticio, pero no que es más verdadero.

Fue con la llegada del Neorrealismo que esta discusión sobre la veracidad de la imagen volvió a estar en el plano teórico: André Bazin – uno de los defensores del neorrealismo y jefe de Godard en *Cahiers du Cinema* –, distinguía el realismo presente en esta nueva estética, pues “no es el realismo en los temas o en la expresión, sino el realismo del espacio (...) registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ellos ocupan”, distinguiendo esta aproximación que tenía la ficción neorrealista hacia el plano documental. Bazin hacía énfasis a uno de los caracteres de la fotografía, la “esencial objetividad”, lo que posibilitaba el carácter realista en la imagen cinematográfica:

Entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto (...) una imagen se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según su determinismo riguroso (...). La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno natural”. *Bazin; 2002:27-28.*

Desde esta formulación, podemos entender a que hace referencia Breschard cuando habla sobre el concepto de “naturaleza” donde coincide ficción y documental: lo natural de las cosas. Bazin habla de esta esencial objetividad a propósito de la *liberación de la mirada* del conflicto pictórico, esa búsqueda del arte por ser el “reflejo de la realidad”, previo al surgimiento de la fotografía y el cine. Aquí debo destacar dos características propias de la fotografía; el valor de la fotogenia – “Siguiendo la fórmula de Jean Mitry: <<la magia esencial del cine se debe a que el ‘dato real’ – llámese objeto - se convierte en el elemento mismo de su propia fabulación”, desglosado en dos virtudes: por un lado, el objeto representado objetivamente por el *analagon* fotográfico, y por otro su enunciación>> (Metz; 1963, 200) –, y el nexo indéxico entre la imagen y el modelo (sujeto/objeto y el espacio. Eso es lo que da al cine, ficción o documental, ser testigo de “las cosas tal y como son”. El indicio en la imagen cinematográfica realista viene a otorgar un rol clave entre la frontera de lo ficcional y lo documental pues entendemos que el indicio es la huella, el *esto-ha-sido* barthesiano que evidencia “lo real” en la impresión de realidad de la imagen cinematográfica, la “sustancia pegajosa” que Bazin compara con el ámbar que conserva hallazgos antropológicos.

Índice remite al index, y por tanto al acto de apuntar con el dedo. Para Pierce, el índice es un signo “en conexión dinámica (inclusive espacial) con el objeto individual por un lado, y por el otro con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo. (...) El índice pone en situación elementos que, sin él, carecerían de una raigambre espacial o temporal. Aumont y Marie; 2006: 96

Según Nichols, el nexo indicativo no es el mismo entre la ficción y el documental, dado a que la ficción no usa la imagen como prueba de algo auténtico, sino que es el nexo indicativo genera autenticidad a una imagen ficticia: “La cualidad indicativa de la imagen proclama su autenticidad pero se trata también de una reivindicación de autojustificación semejante a la protesta del cretense de que está diciendo la verdad cuando nos asegura que los cretenses

siempre miente”  
(Nichols: 200). A  
pesar de ser un  
signo vital para el  
realismo cinematográfico,  
el indicio no revela  
si un film es más o  
menos documental  
o ficcional, pues el  
uso que se le pueda  
dar en la narrativa



Fotograma del film *Zelig* (1983) de Woody Allen. Usando material de archivo fotográfico y filmográfico, logra corromper el indicio, modificando el verosímil del nexa indexico.

puede contraponer el carácter mismo del indicio, incluso corromperlo, como en el caso del *Zelig* de Woody Allen.

Pascal Bonitzer establece un aspecto particular que aúna tanto ficción como documental: el espectador solo ve fragmentos de realidad pues ella está trucada e intervenida – ejemplo es Robert Flaherty al tener que re-filmar *Nanook of the North* o *Nanook, el esquimal* (1922) -, dado que en ocasiones el realizador, por la necesidad de componer la imagen, “falsea” la realidad desnuda ante la cámara para poder tener una buena puesta en cuadro y en escena, sea documental o ficción. “En efecto, toda la relación del cine con la realidad está envenenada. Lo está en dos sentidos: de la pantalla hacia el público (la realidad está truncada, deformada) y de la cámara hacia los “sujetos” (Bonitzer; 1982: 85). Además, cuestiona el análisis de Bazin sobre el documental “Why we fight” (1942-1945) de Frank Capra, indicando que “el público cree percibir, por intermedio del cine, la realidad, el mundo, cuando solo está viendo fragmentos de acontecimientos equívocos”, apelando a que se debe indagar en el film en su totalidad, cuestionando que el plano “real” que vemos, puede estar manipulado por el montaje, dando como ejemplo de tergiversación el concepto de montaje del “Efecto Kulechov”. Por lo tanto, los parámetros de lo que podemos percibir como verdad o realidad no están condicionados solamente por la imagen, lo que vemos, también pasa por la narración.

### II.1.3 - La veracidad en lo ficticio

*“La realidad está ahí ¿Por qué manipularla?”*

*Roberto Rossellini*

Bonitzer plantea que vemos fragmentos de la realidad, la cual esta tergiversada, incluso en el documental. ¿Por qué la realidad desnuda y natural que procuramos documentar también es intervenida, interpretada, representada igual, en mayor o menor medida, que la ficción? La respuesta está en la representación mimética.

Es que la concepción de *mimesis*, tal como la conocemos, no está vinculada solamente a lo actoral o lo teatral. La representación mimética influye en distintos tipos de representación, debido a que la imitación de lo real – tal como lo plantea Aristóteles en *La Poética* – es parte del afán de todas las artes. Tal como lo resume de buena manera David Bordwell, “la concepción aristotélica de *mimesis* se aplica en primer lugar a la representación teatral” (1985, 4), indicando que esto es debido, “según Gerald Else, a su significado primitivo donde <<la imitación se basa sobre seres animados, animales y humanos, por medio del cuerpo y la voz>>”. Pero la definición de lo mimético se fue traspasando a las otras artes finalmente:

En su *Poética*, Aristóteles distingue entre los medios de imitación (el medio, tal como la pintura o el lenguaje), el objeto de imitación (algún aspecto de la acción humana), y la forma o modo de imitación (como se imita algo). (...) La diferencia básica es la que hay entre contar y mostrar. La segunda diferencia reside en la forma de contar: ¿habla el poeta por sí mismo o a través de un personaje? *Bordwell, 1985: 3.*

Algunos aspectos a partir de esta definición, Bordwell lo enfoca en la narración, el cual ampliaré en el siguiente capítulo. Si bien el cine recibió como herencia varios aspectos de todas las artes – incluso ha sido

una discusión teórica del principio del siglo XX, sobre el cine como arte, el séptimo arte y el cine total, lo cual no es menester profundizar –, los campos más próximos son el teatro, la literatura y la pintura. De ahí el cine heredó varios aspectos en la construcción de significados. En un film de ficción, podemos distinguir varios aspectos heredados del teatro para construir lo actoral y espacial, pero también hay recursos de la arquitectura y la escultura en lo espacial, lo pictórico en el encuadre, y así sucesivamente. Muchas técnicas de las otras artes se adoptaron a lo cinematográfico, pero no son el material esencial del cine, el cual tiene su propio lenguaje y reglas propias, similares, paralelas y/o disímiles a las otras artes.

El hecho que en un documental se modifique y “ficcione” cierto aspecto natural de la puesta en escena, es en pro de su representación, en un sentido “*nicholsiano*”. Bazin, en su análisis de la ficción, recordando que la veracidad está dada por la naturaleza fotográfica, indica que no importa el aspecto ficticio del film pues “la existencia de lo maravilloso o de lo fantástico en el cine, lejos de venir a debilitar el realismo de la imagen, resulta ser la más conveniente de las contrapruebas. La ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra” (*Bazin; 1990: 185*). Profundizando más en el documental que en la ficción – donde los límites de lo ficticio es parte de su esencia y termina donde la imaginación del creador le permite, o sea, ilimitable –, ya hemos citado un film emblemático como lo es *Nanook of the North* de Robert Flaherty, el cual tuvo que filmarse por segunda vez después de un incendio del material fílmico, debiendo “recrear” lo que ya estaba filmado, pero no por ello es menoscabado en términos de “verdad”. Y lo fantástico no está solamente vinculado a la ficción, pues en un documental tan espectacular y pomposo como *Triumph des Willens* o *Triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, se puede pasar de una representación a la construcción de realidades (Quintana, 2003), donde la verdad documental para el autor es simplemente una fábula para el espectador, el cual no identifica algún nivel de verdad a partir del discurso nazi. Sin embargo, la veracidad generada en ese realismo es patente e innegable, a pesar de presentar un mundo comparable a *1984* (1984) de Michael Redford, basado en la novela homónima de George Orwell.

En ese sentido, un documental es una representación mimética no porque imita, sino porque muestra y cuenta una realidad. La necesidad de representar, como lo establece Nichols, a un mundo documental de tal y cual manera, pasa por la interpretación, positiva o negativa, que tenga el realizador, aspecto que desarrollaremos en la narración. Nichols establece – tal como titula su libro – que el documental es una representación de la realidad, representación no en el sentido artístico de mimesis o interpretación, sino que – y al contrario del modo de representación que establece Bazin – es una representación que “tienen más que ver con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción”:

El documental nos ofrece representación o similitudes fotográficas y auditivas del mundo (...) representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un estado pasando por la cadena CBS. (...) también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente. (*Nichols, 1997: 154*)

Podemos encontrar similitudes entre la definición de representación de Nichols y de Bordwell. Sin embargo, Nichols hace la distinción, a diferencia de Breschard, no de forma, sino que de actitud frente a la temática, pues el documental “aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir” (*ibid, 155*), refiriéndose al mundo histórico. Son conocidas las películas estilo *Biopic* o biográficas – basadas en hechos reales - donde, sin lugar a dudas, el realizador representa – en un sentido nicholsiano - a uno o varios personajes reales, pero la construcción narrativa es ficticia. La persona real puede, incluso, aparecer en el film, o aparecer en imágenes de material histórico que, contrapuesta con las imágenes ficcionadas, logra generar cierta veracidad en las imágenes. ¿Por qué creo en esa “verdad” de la imagen ficticia, incluso si está siendo representada por la misma persona en cuestión?

“Se trata de una impresión de autenticidad basada más en la realidad de la representación que en la representación de la realidad” (*Nichols; 1997: 240*).

Metz, tomando de la concepción mimética de Aristóteles, indica que todos los aspectos que vemos en un film están dentro del marco de *lo posible*, eso que expresamos como “verdadero” e, incluso, lo pone como lo opuesto a lo verdadero: la verosimilitud. Este aspecto en la imagen cinematográfica, es relativo según el film y mantiene constantemente una actitud persuasiva ante el público intentando que *parezca verdad*, pues “es el efecto de la naturaleza de las cosas y responde a las características del tema representado”.

...es lo verdadero dentro del discurso, en el momento de su surgimiento; lo verosímil es algo que no es lo verdadero pero que se le parece: es aquello que se asemeja a lo verdadero sin serlo. (...) en la vida cotidiana, se emplea <<verosímil>> para calificar un grado de posibilidad lógica que se sitúa entre lo <<posible>> y lo <<probable>>.  
*Christian Metz, 1963: 262.*

En ese sentido, cuando vemos films con características docu-ficción como *Close-up* (1990) de Abbas Kiarostami, o *Zelig* (1983) de Woody Allen, aceptamos las convenciones verosímiles que en ambos films proponen, aun que no sean ni documental ni ficción, propiamente tal. Es a través de la verosimilitud que aceptamos lo presencial del director del film, como actor en el papel de Leonard Zelig, a pesar de que está narrado como un documental: como primera forma de plantear la verosimilitud, Woody Allen, supuestamente, entrevista a personajes contemporáneos (la ensayista Susan Sontag y el escritor Saul Bellow, entre otros), los cuales son fuentes fiables por lo que su veracidad es ineludible. Sin embargo, estos entrevistados hablan sobre el fenómeno “Zelig” como un hecho real del principio del siglo XX. En una segunda instancia más concreta, Woody Allen truca fotografías y registros filmográficos antiguos en blanco y negro, donde él aparece junto a personajes históricos como Francis Scott Fitzgerald, Al Capone y Adolf Hitler, entre otros. Esta demás decir



Fotograma de *Close-Up* de Abbas Kiarostami. Hossain Sabzian es entrevistado por el director mientras está preso.

que tanto entrevistas como imágenes son ficciones. Por otro lado, ahondando en el film de Kiarostami, aceptamos la imbricación de imágenes documentales sobre el proceso judicial de Hossain Sabzian, un cinéfilo sin dinero y poca fortuna quien, desesperado, engaña a una familia al hacerse pasar por el cineasta iraní Mohsen Makhmalbaf, siendo preso y juzgado en un tribunal, donde también está la familia engañada. Esas imágenes propiamente documentales son intercaladas por recreaciones de lo sucedido antes de que Kiarostami interviniera con una cámara documental, haciendo una ficción protagonizada por todos los participantes del hecho documental, desde la familia engañada hasta los periodistas vinculados en el caso, teniendo como protagonista a Hossain. Todos interpretan sus mismos papeles al recrear los sucesos que dieron origen a la historia documental.

que tanto entrevistas como imágenes son ficciones. Por otro lado, ahondando en el film de Kiarostami, aceptamos la imbricación de imágenes documentales sobre el proceso judicial de Hossain Sabzian, un cinéfilo sin dinero y poca fortuna quien, desesperado, engaña a una familia al hacerse pasar por el

## II.2 - Lo ficticio de la narración cinematográfica

Hemos establecido ciertos parámetros dentro de la imagen cinematográfica con los cuales podemos definir o “medir” la veracidad de la imagen - la huella de lo real y la verosimilitud de lo ficticio –, identificados a través de indicios que nos permite visualizar los fragmentos de realidad. No obstante, tal como lo establece Bonitzer, debemos considerar que la veracidad también está sujeta a la narración, al montaje de imágenes. Tal como lo habíamos citado, Bordwell, a partir de Aristóteles, indica que la representación pasa por mostrar o contar, a través de un medio, desde una figura en primera o tercera persona. Después de identificar que veracidad nos muestra la imagen, revisaremos que “verdad” es contada.

Desde el aspecto narratológico, en un documental o ficción, la narración ocurre pues identificamos un relato, sea real o imaginario. ¿Qué implica el acto narrativo “documentar” que lo diferencia del “ficcional”, y cuál es el valor del film, si es documental o ficción? ¿Cómo la narratología ayuda al discurso fílmico? ¿Desde donde el realizador narra para construir su discurso documental o ficcional? Para ello, debemos recordar las dos reclamaciones base de esta tesis: “Todo film deber ser un film de ficción” y “toda película debe poder ser, en mayor o menor medida, un documental”

### II.2.1 - La “ficcionalización” de la realidad en la narración

Como lo hemos revisado, la imagen siempre va a estar intervenida por el solo hecho de que una cámara está presente, de mayor o

menor influencia, sobre el actante (actor o actriz). Pero el discurso que pueda tener el realizador, de documental o ficción, pueda ser tan “verdadero” que no tenemos argumento en contra de lo que nos está presentando en la pantalla: una “realidad” de mundo. En ese sentido, desde la narratología ¿Dónde empieza la ficción? Para ello, debemos distinguir dos aspectos relevantes que influyen en la narración: la *Realidad Afílmica* y la *Diégesis*.

La realidad Afílmica, es decir, la realidad <<que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación>> (Souriau, 1953:7) es más o menos verificable (según los conocimientos que el espectador posea sobre el universo espacio-temporal en el que vive), mientras que el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes. *Jost y Gaudreault, 1995: pág. 42.*

En el proceso de construcción fílmica, todo lo existente en la realidad afílmica está sujeto a los grados de verosimilitud que pueda tener el discurso fílmico, entendiendo lo verosímil como factor moldeable y dependiente de cada construcción fílmica. Recordemos que “el termino verosimilitud evoluciona y es variable, pues el verosímil para Aristóteles no es exactamente lo mismo para los clásicos franceses del siglo XVII, así como una melodrama no tiene los mismos códigos que una película fantástica, como las del expresionismo alemán” (*Metz, 1963: 254-265*). Este factor es fundamental para explicar el porqué un film docu-ficción es permisible, pues la realidad afílmica que quiere abordar no está en el plano de lo imaginario existente o posible de existir en la creación de la mente humana, sino que está mucho más cercano, presente incluso como elemento de su verosimilitud fílmica, a través del *index*, la huella o evidencia de lo real. Y aun que la imagen nos presente la misma realidad a fílmica (llámese documental, docu-ficción o neorrealismo), la verosimilitud construida nos ayuda a elaborar un universo propio, al cual denominamos *diégesis*.

Souriau ha propuesto el término diégesis, que define de la siguiente manera: <<Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la

historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción>> (Souriau, 1953:7). En este contexto, daremos al término *historia* un sentido más restringido que anteriormente: la serie cronológica de los acontecimientos relatados, por oposición al *relato*, que es la manera de relatarlos. *Jost y Gaudreault. 1990. 42-43.*

Tanto en documental como en ficción, al ver un film podemos entrar al mundo diegético a través de la *historia*. La historia tiene una línea de acción que ordena los acontecimientos, el cual tiene un principio (a través de un detonante), un desarrollo, clímax y desenlace. Pero esto no implica que el *relato* tenga el mismo *orden* (sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato), la misma *frecuencia* (número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis), y la misma *duración* (el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos) que la *historia* (*Jost y Gaudreault, 112*). Tomemos el ejemplo de *Zelig* de Woody Allen y *Close-Up* de Abbas Kiarostami: en ambos, el relato no empieza donde se inicia la historia (distinto orden) y tampoco la película es contada en el tiempo que transcurre (algunos meses en *Close-Up*, y varios años, incluso décadas, en el caso de *Zelig*). La frecuencia se refiere a las veces en que el relato narra un hecho: en ambos casos se repite el acto testimonial del personaje relatando un hecho, y posteriormente, se muestra el hecho relatado anteriormente.

Desde el lado de la teoría documental, existe una rotulación a la negación de lo narrativo. No fue solamente la crítica hacia el cine hollywoodense lo que generó un rechazo hacia la ficción, o lo ficticio e irreal, o como se quiera catalogar. Aparte de los documentales de exploración, los reportajes informativos o las *vistas* como se decía en su tiempo – estamos hablando del cine en su comienzo -, existía un tipo de cine que fue catalogado dentro de lo que conocemos como *no narrativo* o *no ficción*: Películas experimentales sin intriga y/o sin personajes como los de Norman McLaren y Len Lye, e incluso experimentaciones fílmicas como “*Un perro Andaluz*” (1929) de Salvador Dalí y Luis Buñuel, o “*Entreactos*” (1924) de René Clair entre otras obras.



Fotograma de *Begone dull care* (1949) de Norman McLaren. Notable transparencia poética no narrativa, pero discursiva.

Son películas que, finalmente y de una u otra manera, establecen un desarrollo lógico que conduce a una resolución. Sin embargo, oponer directamente el cine NRI (narrativo-representativo-industrial) al cine experimental no es factible: Por un lado, no todo el cine narrativo es tal, ya que en algunos

momentos escapan de la narración o lo representativo; por otra parte, el cine proclamado no-narrativo conserva ciertos rasgos de lo narrativo. Para que un filme sea plenamente no-narrativo, tendría que ser no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet; 1983: 93). Entendemos el sentido de la reclamación de que “todo film debe ser una ficción” considerando ese aspecto dual de la representación mimética, *mostrar o contar* algo sobre un objeto/sujeto, lo cual no se encierra solamente a la mimesis teatral.

El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos y de actores) (...) el interés del cine científico o documental reside a menudo en que presenta aspectos desconocidos de la realidad que tienen más de imaginario que de real (...) recurre muchas veces a procedimientos narrativos para <<sostener el interés>> (...) la *historia* sirve para dar a las informaciones heterogéneas recogidas por una

aparición de coherencia, casi siempre a través de un personaje que se encarga de contar la vida o las aventuras que pasan. *Ibid*; 101-102

Debemos considerar que en el cine no narrativo, específicamente el experimental – dado que el documental tiene varios factores narrativos que se acercan a la ficción – la narrativa evidencia su valor poético y musical de manera más evidente. En su análisis del discurso fílmico, Xavier establece que las vanguardias no son antirrealistas, pues esa denominación es dada porque son vistas “por ojos cuadrados en una perspectiva formada en el Renacimiento o porque, en el plano narrativo, es juzgada por los *criterios* de una narración lineal cronológica, dominada por la lógica del sentido común (Xavier, 2005: 132). Si bien buscan romper los esquemas establecidos del *decoupage* clásico, la vanguardia busca establecerse dentro de una naturaleza “sabia” de subjetividad, donde su lenguaje es poético, por lo que la sensibilidad del acto intuitivo tiene mayor valor que la lógica del realismo y la razón.

“Desde esa perspectiva, el cine es también el punto culminante de una liturgia – la verdad que revela es ‘indecible’ (...). No se trata del resultado de un trabajo discursivo de la articulación de elementos o de la construcción de un espacio que crea un lugar para las cosas. Es resultado de la presencia bruta de cada elemento, respetado en su desarrollo continuo, dentro de un ritmo que le es característico. Lo importante es cada imagen singular y su poder generador de una nueva experiencia del mundo visible”. *Ibid*: 137.

Si bien la diégesis en el experimental no presenta una *Realidad Afílmica* en que el nexo indécico lo hace reconocible, y su verosimilitud pasa por una interpretación analítica de una representación, el hecho de que tenga un orden poético de imágenes, con un sentido de verosimilitud propio a su creación, de carácter más pictórico, hace que se genere un relato.

## II.2.2 - Las capas de narratividad

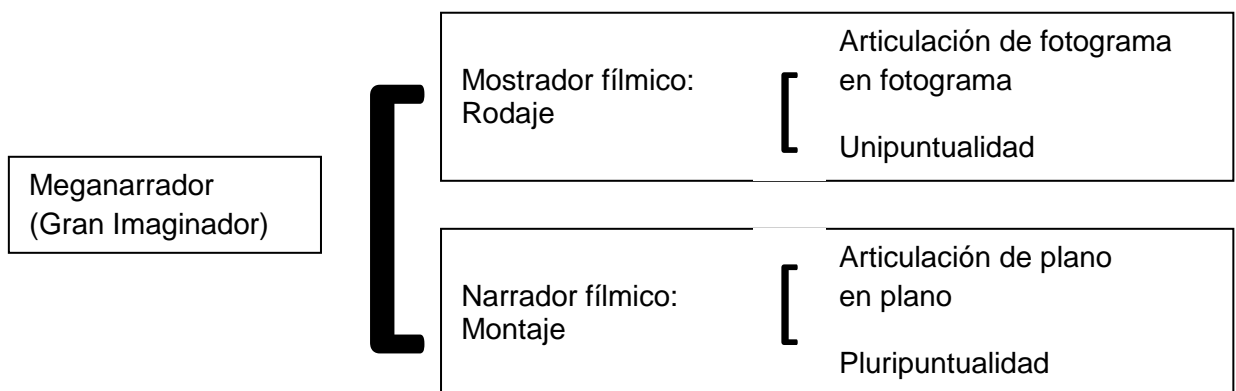
Una diferenciación interesante desde lo narratológico establece Gaudreault, al determinar que es la narración y la mostración en el relato cinematográfico. En el capítulo 1 y 2 del libro *El Relato Cinematográfico* (1994), se establece que:

a) La mostración es un acto representativo que presenta los hechos en el tiempo presente, el aquí y ahora, la mimesis en el sentido más primitivo, donde el teatro es su modo más puro debido a su unidad espacio temporal, y que en el cine la mostración vendría a ser lo que es captado durante el rodaje, el plano. Esta *unipuntualidad* – una sola unidad espacio-temporal – del mostrador o mostradores, está sujeto a la *inmediatez* de la representación en el *continuum* temporal, por lo que el mostrador (el actante) tiende a borrar las huellas del narrador.

b) La narración implica la necesidad de localizar, con mayor o menor facilidad, siempre a un narrador – el *gran imaginador* de Laffay – “que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos trasmite, más o menos, su punto de vista” (*Jost y Gaudreault, 1990: 33*). Esta *pluripuntualidad* – varias unidades espacio-temporales – vendría ser la ejecución del montaje en la narración.

Esta demás resaltar que, en un aspecto básico, este planteamiento narrativo es similar al *abc* de los kinoks, propuesta por Dziga Vertov: “El abc de los *kinoks* define el *cine-ojo* mediante la concisa formula: *cine-ojo* – cine-grabación de los hechos. *Cine-ojo* = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto). El método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible: a) basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película, y b) basado en una organización planificada de los cine-materiales

documentales fijados sobre la película” (*Romaguera i Ramió y Alsina; 1993: 85*). La *mostración* y la *narración* son dos factores que, como el Cine-Ojo, construyen la narración fílmica. La organización de estas dos capas de “narratividad”, está construida por la articulación entre fotograma y fotograma – lo que construye el plano – en la *mostración*, y la articulación entre plano y plano en la *narración*. De ellas, se extrae dos instancias relatoras diferentes que comprende a dos figuras representativas: el *mostrador* y el *narrador*. “En un nivel superior, la <<voz>> de estas dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esta instancia fundamental que sería entonces el <<meganarrador fílmico>>, responsable del <<megarelato>> que es la película. Esto daría lugar al esquema siguiente (tomado de Gaudreault, 1988:116)” *Jost y Gaudreault, 1997: 64*:



De acá podemos captar que la representación pasa por estas dos capas, productor de significantes que es, por un lado, el rodaje (la puesta en escena y la puesta en cuadro) y, por otro, el montaje (la puesta en serie). Si bien un film documental tenemos una verosimilitud ineludible por el valor documental del texto fílmico, eso está sujeto a *indicios* que son propios de la imagen, de la *mostración*, pero no de la *narración*. Desde esa perspectiva narratológica, la *mostración* no es relato como tal pues lo mostrado “es la <<retención visual de un [momento] espaciotemporal “real”>>, volviendo a los términos de Schaeffer. Hay evidentemente, *discurso*, en la medida en que el gran imaginador ha intervenido sobre la realidad a través de la cámara, el encuadre,



Fotograma de *Lumière et Compagnie* (1995) varios directores. El director francés Claude Lelouch logra resumir la historia del cine a través de un beso y el avance tecnológico de las cámaras.

etc., pero no hay propiamente *relato*. En ese sentido, podemos considerar las películas Lumière como el grado cero de la *documentalidad*" (ibid, 43).

Antes de continuar, debo indicar una salvedad en cuanto a las definiciones tácitas de la mostración y narración, entendiéndolo en la lógica mostración en 3ª persona y narración en 1ª persona. Para ello, expondré dos casos particulares. El primero, la loable proeza de los 40 realizadores del proyecto Lumière y Compañía (1995) donde cada uno debía hacer un cortometraje de 52 segundos, con la cámara y la emulsión que los hermanos Lumière utilizaron en 1895. Si bien, gran parte de los cortometrajes solamente "intencionan" un relato, algunos logran establecer un mensaje dentro de la experimentación narrativa, una idea, por lo que en una mostración, si bien en este caso no se establece un relato propiamente tal, es posible deducir un mundo diegético.

Otro caso particular es dado por el avance tecnológico, el cual permite almacenar la información elaborada en un largo plano sin realizar el corte: el film *Russkiy Kovcheg* o *el Arca Rusa* (2002) de Alexander Sokurov, donde en un plano secuencia de 90 minutos aproximadamente, logran contar la historia del actual Museo del Hermitage, antiguo Palacio

del Invierno de la dinastía de los Zares rusos. Este relato en un plano se transforma en múltiple al tener varias historias tomadas de los 200 años, de lo sucedido en el interior del edificio, incluyendo la presencia y visita de personajes

históricos ficcionales y documentales, en una particular entrevista como entremés introductorio en la primera parte del film. Todos estos relatos son narrados a través de un personaje, un fantasma europeo denominado el *visitante* – el cual recuerda la figura narrativa del “explicador” (*Jost y Gaudreault, 73*) en la época del cine mudo – el cual circula por los pasillos y los salones del palacio, encontrándose con la historia del edificio en distintas épocas. Es un film que ficcionaliza y documenta a la vez, a través de recreaciones ficcionales lo que es y fue la historia del edificio, del “Arca Rusa”.

¿Desde qué parámetro podemos considerar que, en efecto, si se puede percibir una forma de relato en una mostración? Gaudreault asocia mostración a un modo de narración que “consiste en privilegiar, eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo <<terreno>> (en una misma escena, para ser más concretos) de los diversos personajes del relato. Para ello, se recurre a actores cuya tarea será la de hacer revivir, en directo (aquí y ahora), ante los espectadores, las diversas peripecias que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican” (*ibid, 33*). En ese sentido, mostración se refiere a una narración en tercera persona, donde el mega-narrador es representado por los actantes.

Y es que el plano secuencia vino a establecer nuevas formas de plantear la narración en el cine moderno. Como lo analiza André Bazin en su texto *Evolución del Lenguaje Cinematográfico*, los primeros teóricos del cine asociaban los planos a una unidad, y la coherencia narrativa estaba dada por el montaje de esas unidades, sea cual sea la forma de generar sentidos, según los planteamientos de Pudovkin, Griffith, Kulechov y/o Eisenstein. Bazin hace una comparación del *Ciudadano Kane* (1933) de Orson Wells, con el uso que se tenía antes de la profundidad de campo, indicando que el film tiene la particularidad de obtener en un puro plano dos imágenes, por lo que este tipo de plano, tanto mostración como narración se presenta en el film de manera concomitante. “El plano secuencia del director moderno, realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje (...) sino que lo integra a su plástica” (Bazin, 1990: 94). Ismail Xavier lo detalla de mejor manera:

“... la preferencia del cine moderno por la cámara en movimiento y por la exploración de la profundidad de campo, de modo que se puedan sustituir los frecuentes cortes del cine clásico por el flujo continuo de la imagen. Bazin busca citar situaciones en las que la multiplicidad de planos y el montaje del método clásico son sustituidos por el uso de un único y largo plano. (...) plano-secuencia. Nombre inspirado por el hecho de que, dentro de la segmentación secuencia/escena/plano, o el alargamiento de este último, estaría produciendo modificaciones cualitativas en la organización del filme, de modo que un único plano pasa a cumplir la función dramática de la secuencia del esquema clásico.” *Xavier, 205: 107-108.*

Podemos entender que en el plano-secuencia, existe un montaje en cámara, un montaje dentro de la lógica del *decoupage* clásico. Esta forma de narración, si bien es propio de una subjetividad – tal como lo detalla Pasollini – su aparición, vinculada en un momento en que aparecen el texto de la cámara-stylo de Alexandre Astruc y la política de autores de *Cahiers du Cinema*, presenta un nuevo cuestionamiento teórico que establece una pregunta que nace casi como oposición a la transparencia del cine clásico hollywoodense: ¿Quién narra en la película?

## II.3 - La actitud de la enunciación

*“Para atrapar la verdad es preciso en parte traicionar la realidad”*

Abbas Kiarostami

En la teoría de la narración del cine de ficción, Bordwell, tomando de definiciones de Colin MacCabe, reconoce a dos teorías diegéticas las cuales distingue como narración fílmica como metalenguaje y narración fílmica como enunciación: “El metalenguaje novelístico tiene tres atributos. Primero, al delimitar los lenguajes objetos, crea una jerarquía de discursos. Segundo, el metalenguaje <<dice la verdad>>, verdad aquí concebida como una adecuación empírica a la realidad. Finalmente, el metalenguaje es <<transparente>>, puesto que parece provenir de un hablante no identificado” (*Bordwell, 1996: 18*).

Sin embargo, Bordwell hace un análisis de las propuestas vinculadas a la enunciación de manera escéptica, indicando que

“la teoría de la enunciación ha proporcionado un mayor ímpetu al estudio fílmico, y ha obligado a los cinéfilos a pensar en la narración de formas más sofisticadas. Pero debido a la falta de equivalentes fílmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal, sugiero que abandonemos el estudio de la enunciación. Necesitamos una teoría de la narración que no esté unida a analogías vagas o atomísticas entre sistemas representacionales, que no de primacía a ciertas técnicas y que sea lo suficientemente amplia como para cubrir muchos casos, y a la vez lo suficientemente flexible como para discriminar entre tipos, niveles y manifestaciones históricas de la narración” (*ibid, 26*).

Se debe resaltar que sus análisis lo hace considerando las películas de ficción, sin vislumbrar el cine documental donde la enunciación es clara, y sin saber el futuro de la imagen cinematográfica, en cuanto a los nuevos medios de comunicación existentes hoy, considerando que actualmente, además de que la televisión ha encontrado su lugar incluso en buses y aviones, la imagen en movimiento se encuentra en internet, celulares y “tablets”, como un nuevo medio de comunicación. Es más, la enunciación se hace más evidente al considerar las nuevas tecnologías viendo películas experimentales hechas con cámara de celulares, e incluso la pequeña cámara GoPro, con la cual se ha podido generar imágenes subjetivas de animales quienes apenas perciben la presencia de la cámara. Esta discusión da para un análisis aparte.

### II.3.1- El rol de la enunciación en la construcción discursiva y narrativa

Ergo, nos basaremos en lo que Jost y Gaudreault plantean sobre la enunciación. Como ellos mismos detallan, enunciación se refiere a múltiples significados, pero estamos de acuerdo en establecer que la enunciación en la “teoría fílmica indica los marcadores o huellas estilísticas en una película que señalan la presencia de un autor o narrador” (*Stam, Burgoyne, Flitterman-Lews, 1991: 118*), “estas marcas son los *deícticos*” (*Jost y Gaudreault, 1993: 50*), - concepto tomado de la lingüística que se refiere a la Deixis (indicadores de tiempo o de persona que solo puede ser identificados por la instancia del discurso que los contiene; no tiene ningún valor excepto en la instancia en la que son producidos [*Stam, Burgoyne, Flitterman-Lews, 1991: 115*]) – los cuales podemos percibir en mayor o en menor medida, según el film y su contexto.

Acá se debe detallar algo específico sobre la enunciación: existe una diferencia entre su grado de intención y su grado de percepción. Si bien Benveniste establece la cierta oposición <<historia>> y

<<discurso>>, definiendo “mientras que en la historia, <<los acontecimientos parecen contarse ellos mismos>>, el discurso es un modo de enunciación <<que supone un locutor y un auditor>> (Benveniste, 1966:241)” (*Jost y Gaudreault, 1993: 50*), debemos enfatizar que no son términos antitéticos, pues no hay historia sin una parte de discurso. Se trata de modos de enunciación, indicando la forma en que el meganarrador <<habla cine>> al espectador. “En un artículo que acompaña al ensayo de Metz en *Edinburgh 76 Maganize*, Geoffrey Nowell-Smith clarifica más la distinción:

Discurso e historia son ambas formas de enunciación, residiendo la diferencia en el hecho de que en la forma discursiva la fuente de enunciación está `presente, mientras que en la histórica está suprimida. La historia es siempre <<allí>> y <<entonces>>, y sus protagonistas son <<él>>, <<ella>> y <<ello>>. El discurso, sin embargo, siempre contiene como sus puntos de referencia, un <<aquí>> y un <<ahora>> y un <<yo>> y <<tú>> (Noweel-Smith, 1976, pag 27).” (*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 187*).

Sin embargo, el grado de intención del autor puede diferir a la forma de la enunciación, generando una percepción más pasiva del discurso. Todo relato, incluso el más transparente del cine clásico realista hollywoodense, tiene discurso.

“La película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el publico (...) el mismo principio de su eficacia como discurso (cine clásico realista), consiste en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza como historia”.  
*Metz, 1977: 94.*

Si tiene discurso, por ende, tiene un enunciado. Que la enunciación sea más o menos transparente es un factor deliberante y propio del mega-narrador, o sea, del realizador. A propósito de este esquema que

vino a ocupar gran parte de la discusión teórica, Ismail Xavier hace un análisis de lo que es el discurso cinematográfico y la denotación que repercute en la película, revisando el cine clásico, las vanguardias generadas desde el Neorrealismo y *Nouvelle Vague* hacia el Tercer Cine Latinoamericano, pasando por el cine ensayo y experimental, logrando definir qué:

Cuando el “dispositivo es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina *transparencia*. Cuando el “dispositivo” es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina *opacidad*. Xavier, 2008: 10.

Esa forma de narratividad denominada historia siempre estará presente, pues se trata del mundo diegético inminente en un film, sea documental, ficción o ensayo: una serie cronológica de acontecimientos. El discurso es propio del relato, vinculado al ‘modo de enunciarlos’. Jost y Gaudreault distinguen dos instancias relatoras en la enunciación, distintos en cuanto a forma de acercarse al discurso:

- a) La primera, *ascendente*, parte de lo que le es dado ver y entender al espectador que se adhiere al espectáculo, de lo que se le *aparece*. Contempla como la presencia de un gran imaginador puede convertirse en más o menos sensible y detectable, según los momentos, como responsable de la *enunciación fílmica* o como organizador de los diferentes relatos;
- b) La segunda, *descendente*, sitúa las instancias necesarias para el funcionamiento de la narración fílmica *a priori* y su cometido consiste en comprender el orden en sí de las cosas, dejando de lado la impresión del espectador. (Jost y Gaudreault; 1993: 48-49).

Ambas se distinguen por debido a que una sobresale la figura del meganarrador, y la otra se establece dentro de lo que



Fotograma del documental *Sympathy for the devil – One plus one* (1968) de Jean-Luc Godard. La tinta roja como sangre

Brecht y el teatro denomina la 4ª pared. En la primera instancia relatora, el relato en primera persona revela la presencia del meganarrador según dos procesos: a) desde la enunciación a la narración, donde los deícticos son evidentes. “He aquí, pues, lo que sería la enunciación

cinematográfica: ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviera la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de <<soy cine>> afirmado por los procedimientos al <<estoy en el cine>> (Sorlin, 1084: 306). Esta convicción no solo nace de los indicios que hemos reunido. Puede igualmente surgir de la observación de la luz (rara vez es noche en el cine), del maquillaje (la sangre como pintura roja en Godard), del montaje (cortes en el plano, el *jumpcut*), procesos de puntuación (iris, sobreimpresión, etc.) (*ibid*: 52-53); y b) el narrador explícito, el cual viene a ser cuando existe una doble imputación del enunciado. Son divergencias que se dan en dos formas: según lo que se ve y lo que se supone ha visto el personaje; y entre lo que se ve y lo que relata el personaje. En este caso, el personaje narrador (explícito, intradieгético y visualizado) toma el control de la narración en lo que se muestra y lo que se narra, labor del gran imaginador fílmico (implícito, extradieгético e invisible): “ello no significa que dos personas hablen *físicamente* en ese enunciado: el locutor no es el sujeto que habla (...) el narrador implícito, es el que <<habla cine>> mediante imágenes y sonidos; el narrador explícito solo relata con palabras” (*ibid*: 56). Da como ejemplo claro, el film documental, donde el documentalista es quien muestra y narra en primera persona, y es parte de la diégesis.

Además, Jost y Gaudreault detallan seis casos específicos donde se distingue la enunciación en la instancia relatora, una enunciación que tiende hacia la opacidad: el subrayado del primer plano, el

descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos, la representación de una parte del cuerpo en primer plano – que supone el anclaje de la cámara en una mirada –, la sombra del personaje, la materialización en la imagen de un visor que remita a la mirada, y el temblor, movimiento entrecortado o mecánico que sugiere infaliblemente un aparato que filma, sugiriendo además que se debe incorporar la mirada a cámara. Estos casos evidencian la presencia del meganarrador, pero no necesariamente tienen un discurso hacia la opacidad: en un plano cámara en mano, si en el montaje tiene antes y después imágenes claramente con un discurso transparente, evidencian una enunciación, pero no por ello es “opaco”. Por ende, hay que resaltar que la instancia relatora es variable, entre escenas, incluso entre planos. A la vez, la percepción de opacidad o transparencia “varía según el espectador, no solo en función de su conocimiento del lenguaje cinematográfico, sino también de su edad, de su origen social y, quizás, y sobre todo, del periodo histórico en el que vive” (*Jost y Gaudreault, 1993: 52-53*).

En la segunda instancia distinguimos el relato en tercera persona, donde la enunciación se hace transparente. “Efectivamente, en un primer nivel, el cine relata siempre-ya, aunque solo sea mostrando ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata” (*ibid; 57*). La enunciación pasa a segundo plano pues se prioriza a la historia y los personajes, no a los deícticos de la enunciación, distinguiendo distintas formas de generarse la instancia relatora, donde se pasa de la Narración en Subnarración, según tres casos: a) Segundos Narradores, dando como ejemplo la narración dada en *Las mil y unas noches*, donde establecen: “hay que señalar que una delegación narrativa de este tipo arrastra una invisibilidad casi completa del primer



Fotogramas de *Close-Up* de Abbas Kiarostami. En el primero, el relato documental en el juicio en contra de Hossain Sabzian. En el segundo, la “recreación” de lo que se relata en el juicio actuada por sus mismos protagonistas.

narrador: cuando es Scheherazade – protagonista de *Las mil y una noches* – quien <<habla>>, el lector olvida completamente incluso la misma existencia del primer *narrador*. En cierto modo, es como si este estuviese ahogado, literalmente, en el flujo de las palabras del segundo narrador” (*ibid*; 58); b) Relato Oral y Relato Audiovisual, diferenciando del anterior dado a que un personaje narra al protagonista una historia, donde “el doble relato se presenta como una concomitancia de la <<voz>> narrativa del meganarrador fílmico, responsable del relato audiovisual, y la del (sub)narrador verbal, responsable del (sub)relato oral (*ibid*; 58); y, por último, c) instancias en colusión, donde el subnarrador y la subnarración puede darse de distintas maneras, ya que “la multiplicidad de las materias expresivas provoca – o permite – una variedad de <<situaciones narrativas>>” (*ibid*: 62), siendo esta multiplicidad “esas cinco materias de la expresión que son las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música”( *ibid*, 57).

### II.3.2 - La retorica en la enunciación documental

Estas formas narrativas, Jost y Gaudrealt los establecen a partir de la ficción. En el ámbito documental, frecuentemente se tiene a subnarradores quienes relatan un aspecto del protagonista. El “meganarrador” documental usa las materias de expresión a partir de una hipótesis, la cual ira desarrollando durante el film, hasta llegar a una resolución. La enunciación que se usa en el documental es evidente, el documentalista <<habla cine>>, pero el enunciado es una prueba en la mostración de lo que él documentalista narra. Nichols indica que el documentalista debe basarse en la retorica para enunciar, de manera persuasiva, su punto de vista, pues “la retorica es el medio a través del que se consiguen efectos”.

La retorica aristotélica establece los modos en que cualquier argumento puede adquirir una base persuasiva. Un modo de

conseguirlo es a través de las pruebas: material factual recogido para apoyar la argumentación (testigos, confesiones, documentos, objetos: aquellas representaciones materiales extraídas del mundo para que las oigamos y veamos). Otra es la <<prueba artística>>, las estrategias persuasivas que el narrador o autor utiliza en beneficio propio. Las pruebas en el documental suele depender del nexo indicativo entre la imagen fílmica y aquello que representa. Las pruebas artísticas, sin embargo, dependen de la calidad de construcción del texto, de la persuasión de sus representaciones o reivindicaciones de autenticidad". *Ibid: 181-182.*

La retórica vendría a ser el grado de intención que tiene el meganarrador en la enunciación documental: A través de la persuasión cinematográfica, el autor documentalista consigue convencer al público con su narración, su discurso. Nichols reconoce las tres categorías de pruebas artísticas de Aristóteles: éticas (pruebas basadas en la proyección del carácter moral o éticamente intachable del narrador), emocionales (pruebas basadas en las apelaciones a la disposición emocional de un público), y demostrativas (pruebas basadas en la demostración o ejemplo, en las que es más importante convencer al público que demostrar los méritos objetivos, pudiendo ser reales o aparentes siempre cuando sean persuasivas). Y aclara que la "retórica no es sinónimo de comentario abierto; incluye los aspectos argumentativos de cualquier texto. Un texto puede ser convincente sin necesidad de serlo abiertamente a través del recurso de hablar desde una perspectiva tácita o implícita" (*ibid: 184*). Considerando estos aspectos, la enunciación en el documental se abre a la disponibilidad de que el punto de vista sea transmitido con más de una argumentación que lo documental, incluso que el nexo indicativo no necesariamente debe ser real.

En el ámbito documental, estas marcas, los deícticos, son más evidentes debido a que el uso de la enunciación en primera persona es recurrente, considerando que la cámara documental busca distintas formas de expresar lo que visiona, priorizando la puesta en cuadro, al contrario de la ficción que está supeditada primeramente a la puesta en escena. Encontramos

en las distintas modalidades de Nichols *expositiva* (la voz omnisciente o la del presentador de noticiero televisivo son ejemplos de la presencia del enunciador, donde “los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador, las imágenes sirven como ilustración o contrapunto” [Nichols, 1991: 68]), *interactiva* (el documentalista interactúa con los hechos presentados pues “hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración”, donde la autoridad textual la mantiene el actor social, generándose varias formas de monólogo y diálogo, dando “una sensación de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” [Nichols, 1991: 79]), y *performativa* (el documentalista se transforma en el protagonista de la historia, abordando su historia biográfica) para contar varios ejemplos donde el enunciado del documentalista es patente, incluso en ocasiones teniéndolo en la imagen frente a cámara. En la modalidad de observación, poética y reflexiva existe una predisposición a encubrir la figura del narrador quien, para abordar una temática específica, por un lado “la modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador“, por lo que desaparece su presencia. La modalidad *poética* está más vinculada con lo plástico de la imagen, donde el montaje de imágenes puede generar un discurso documental, pero la musicalidad que tiene el texto provoca que no se identifique el enunciador, dirigiendo “nuestra atención hacia los placeres de la forma” (Nichols, 1991: 93). Por último, la modalidad reflexiva tiene la particularidad de no basarse necesariamente en lo real, pues “mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico” (Nichols, 1991: 93).

### II.3.3 - La obra y el documento: el valor dual del texto fílmico

Sin lugar a duda, la enunciación establece cierta diferencia en el acto narrativo, evidenciando si se está “documentando” o

“ficcionalando” un plano, una escena o el film completo. Y aunque la enunciación revele el dispositivo, que tienda hacia la opacidad o la transparencia, no es un factor indicativo para distinguir el acto narrativo.

Christian Metz se refería al film como texto fílmico, parte del discurso significante del autor. Como lo hemos mencionado, Metz toma el concepto de *Histoire* (historia) y *Discours* (discurso) de Benveniste, indicando que

“historia, en el sentido de Émile Benveniste, siempre es una historia de ningún sitio, que nadie cuenta pero que, sin embargo, alguien recibe (...) será el receptor (el receptáculo, más bien) el que la cuente y, al mismo tiempo, no se contara en absoluto, puesto que la presencia del receptáculo solo se requerirá como lugar de ausencia, en donde habrá de resonar mejor la pureza del enunciado sin enunciador”. 1977: 98

Y establece que el principio del discurso del cine clásico es “suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, para que el espectador tenga la impresión de ser el mismo ese sujeto, pero en estado de sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ver” (*Ibid.*), logrando hacer transparente las huellas del autor, su enunciación. Aun así, por mayor evidencia de un discurso opaco con una mirada hacia lo social y/o político, acercándose a los parámetros de lo documental, la enunciación en una ficción sigue manteniendo su valor desde la creación, desde el plano de lo imaginario de un autor.

En el documental, el valor que se le da al discurso en la narración es prioritario, puesto que, al contrario del texto clásico realista – definición de Colin MacCabe (*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis; 1992: 216*) –, las marcas de la enunciación son notables en una mayor o menor medida por distintos factores que denota lo presencial, sea del documentalista como de los actores sociales en el documental: “Su presencia o ausencia en el encuadre sirve como índice de su propia relación (su respeto o desprecio, su humildad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios) con la gente y los problemas, las situaciones y los eventos que filma (*Nichols; 1997: 118*). En ese sentido, el documental presenta cierto carácter de autoridad por la

figura que presencia el realizador ante su documentación: Al texto fílmico documental se le otorga una propiedad representativa, una figura discursiva que no se acerca a la ficción, sino a lo que Nichols identifica como “discurso de sobriedad”:

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, (...). Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del «auténtico»). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. (*Bill Nichols; 1997: 40*).

Podemos establecer que el film documental tiene una validez irreprochable como texto fílmico. He ahí el sentido que tiene la palabra documento, como lo define Margarita Ledo, sacado del diccionario: “Escrito que sirve de prueba o de instrucción, pieza para hacer creer” (*Ledo; 2004: 25*). El texto fílmico documental, ineludiblemente es un documento. Entonces, ¿la narración cinematográfica pasa por el “documentar”? Según la Real Academia Española, documentar significa:

1. Probar, justificar la verdad de algo con documentos.
2. Instruir o informar a alguien acerca de las noticias y pruebas que atañen a un asunto

Tomando en cuenta el documentalista, la primera definición está vinculada por la figura representativa que puede tener un abogado o un político como lo dice Nichols, pero a la vez se desprende un aspecto científico, como lo establece Dziga Vertov en su cine-ojo, donde “el método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible” (*Romaguera i Ramió y Alsina; 1993: 33*). La segunda definición está más cercano

a lo pedagógico y lo informativo, como es un periodista o un historiador, incluso un arqueólogo, lo que tanto Nichols – quien recordaba de las pruebas artísticas de Aristóteles – como Ledo comparten.

No solo el documental tiene un valor como documento pues, recordando la base de esta tesis creada a partir de Jost y Gaudreault, “todo film debe ser un film de ficción, así como todo film debe considerarse un documental”. Considerando el film como texto y su valor como documento, entendemos cuando se plantea que todo film – incluso una ficción – debe considerarse como un documental, pues la película deja un registro no solo del mensaje de la “obra” construida por un autor, sino que es posible verificar el “texto” empleado, el modo de construir significantes a través del lenguaje cinematográfico:

Raymond Bellour, en un artículo de reflexión metodológica sobre el análisis de filmes (...) la obra se define como un fragmento de sustancia, un objeto que se toma con la mano (Roland Barthes piensa en la obra literaria) (...) es un objeto acabado, computable, que puede ocupar un espacio físico. Si la obra se sostiene con la mano, el <<texto>> se sostiene con el lenguaje, es un campo metodológico, una producción, una travesía. *Aumont, Bergala, Marie y Vernet; 1983: 208.*

Por ende, es posible tomar la reclamación de Jost y Gaudreault desde una perspectiva cuantificable. La individualidad del film, su mensaje y valor como obra de un autor en particular, y por otro lado por el texto en el sentido de la formulación de significados, considerando códigos cinematográficos usados posibles de identificar en el film-texto – movimientos de cámara, sonido, tipo de montaje, etc. – y nuevos códigos sustraídos de su realización – recordando que el cine está vinculado con lo tecnológico y técnicas como el uso de croma, el cine 3D, entre otros, son nuevos códigos de lo cinematográfico –, usadas en la construcción de la narración y el discurso fílmico. Por ende, hay que considerar la trascendencia del film de ficción como texto evidente la evolución del lenguaje cinematográfico a través de sus técnicas, sino también por el registro de la autoría y/o del estilo del realizador.

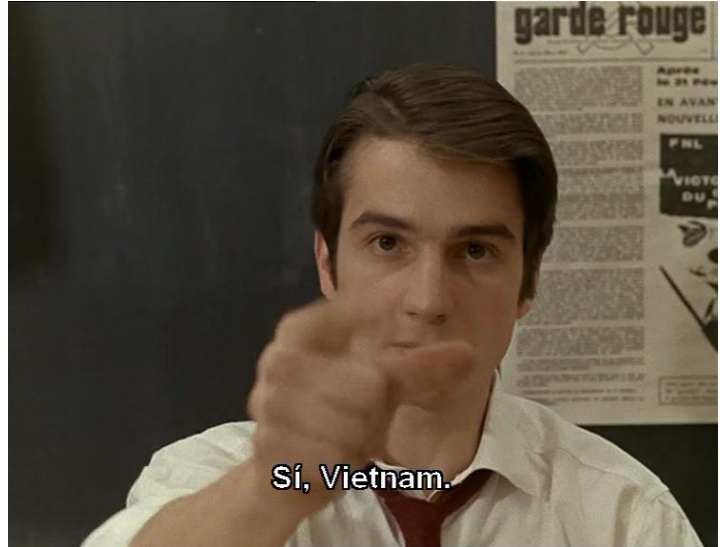
### II.3.4 - La actitud de la enunciación: opacidad o transparencia

Como indique, el grado de intención en la enunciación de parte del meganarrador no es equivalente al grado de percepción que pueda tener el espectador, pues lo perceptivo es variable, al igual que la verosimilitud. Que un film tienda hacia la opacidad o la transparencia pueda ser omitido por el espectador debido a su cultura o conocimiento de lo cinematográfico, pero si se puede percibir la actitud del autor a través de su mirada. “Tal y como Bellour establece en su análisis de la función de Hitchcock en *Marnie la ladrona*, cada realizador cinematográfico se apropia y luego designa <<la mirada>> de un modo específico, y esto es lo que caracteriza el sistema de enunciación de un determinado director” (*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 191*). La mirada va a implicar que el realizador realice la escritura o *Écriture* de una manera específica.

Barthes distinguió entre *LANGUE/ESTILO* y *écriture*, donde *langue* representa el <<horizonte>> de la misma posibilidad de escribir, estilo es la marca de la individualidad, y *écriture* representa el proceso de negociación expresiva entre la generalidad social del lenguaje y el estilo como una especie de repertorio personal de mecanismos (*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 217*)

Por lo tanto, la mirada que tenga el realizador va a ser un factor deliberante para identificar la opacidad y/o transparencia del discurso. Lo discursivo mueve a que la escritura del texto fílmico tiende hacia uno u otro lado. Desde el ilusionismo de la ficción podemos comprender que el discurso pasa por estas capas de narratividad en la instancia relatora, una mirada desde lo imaginario e interpretativo. Bordwell divide los modos históricos de narración según ese factor, sin considerar la enunciación como principio (como lo hemos detallado anteriormente). Según Bordwell, la mirada en la ficción puede ser omnisciente (Narración Clásica); una mirada expresiva de un realismo “objetivo” como el neorrealismo, una subjetividad expresiva de lo que es la realidad como en

la *Nouvelle Vague*, y/o ejercer un comentario narrativo de lo que se muestra sobre lo real (Narración de Arte y Ensayo); una mirada retórica con claro discurso de izquierda que apunta a plantear preguntas sobre la sociedad (Narración Histórico-Materialista); puede establecerse más como una mirada poética donde el estilo es percibido en el relato



Fotograma del film *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard. El actor Jean Pierre L aud apela directamente al espectador.

(Narración Paramétrica); y, aislándolo como un caso particular, Godard y la narración, donde detalla las dos primeras etapas de Godard, divididos por el mayo de 1968: una primera etapa más narrativa donde la intertextualidad prima junto a otros factores "distanciadores" (el *Vefremdung* brechtiano), pasando a una segunda etapa con un discurso más marxista maoísta donde crea el Grupo Dziga Vertov y el film *La Chinoise* (1967), teniendo una narración más rupturista aun.

Por otro lado, y según Nichols, la mirada documental se establece desde donde el realizador se sitúa, generando una axiograf a (neologismo proveniente de la axiología, Nichols lo define cómo la cuestión de llegar a conocer y experimentar los valores -  tica, estética, religión, etc. -, en particular una  tica de la representación, en relación con el espacio) en la imagen. "La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos constituyen una  tica, y una política, de importancia considerable para el espectador" (Nichols, 1993: 116-117). Se cuestiona no que tipo de mundo imaginario ha creado el realizador, sino como se ha portado este con respecto a los segmentos del mundo histórico que se han convertido en escenario de la película. Esta mirada implica una  tica, una actitud que es explícitamente documental (pues la muerte se aborda de otra manera en el mundo histórico, no como en la ficción, donde es recreado y el comportamiento ético y moral no es influyente), diferenciándolos entre:

- Mirada Accidental (“los indicios de ‘accidentalidad’ son los mismos indicios que significan contingencia y vulnerabilidad en el documental en general: encuadre caótico, enfoque borroso, escasa calidad de sonido, uso repentino de un zoom, movimientos espasmódicos de la cámara, incapacidad para predecir o seguir los sucesos más importantes y una distancia entre sujeto y cámara que puede ser excesivamente larga o corta según unos criterios estéticos o informativos” [*ibid*: 122]).

- Mirada Impotente (“los indicios de ‘indefensión’ pueden incluir el énfasis en el contexto espacial y la situación restringida de la cámara dentro del mismo, en particular si hay barreras físicas entre la cámara y el suceso. Los repetidos planos con zoom que parecen atravesar esas barreras solo para volver a retroceder fijan al realizador en una posición pasiva/activa desde la que puede ver y registrar pero no actuar ni intervenir [*ibid*: 123]).

- Mirada en Peligro (“la exposición al peligro se revela en los significantes de peligrosidad que pueden entrar en el encuadre: ramas, agujeros y zanjas, muros, coches, umbrales o alfeizares que ofrecen escasa protección; y en el nexo indicativo que hay entre la evidencia de riesgos fatales que vemos y la propia cámara; vibraciones sincronizadas con explosiones, inestabilidad que se corresponde con una carrera para buscar refugio, movimientos repentinos que se emparejan con el sonido del fuego artillero del enemigo [*ibid*: 124]).

- Mirada de Intervención (“la cámara se convierte en la encarnación física del ser humano que hay detrás de ella” (...)) “en su creación de un espacio axiográfico compartido por actores sociales que establecen un dialogo a través del eje de la línea de la visión de la cámara [*ibid*: 125]).

- Mirada Compasiva (“entre los indicios se incluyen la ausencia de significantes de indefensión o intervención activa junto con la presencia de significantes de respuesta afectiva, como un énfasis en la prolongación de la proximidad entre la cámara y el sujeto a pesar de la intrusión de la muerte y el reconocimiento directo de una relación humana entre realizador y sujeto a través del dialogo y comentario [*ibid*: 127]).

- Mirada Clínica o Profesional (“atestigua una forma especial de autorización cuyos códigos de conducta, profesionales y considerablemente elaborados, son

sintomáticos de su posicionamiento en los límites de lo ético. Esta supuestamente al servicio de un fin superior y tiene la aprobación de la garantía constitucional de la libertad de prensa. (...) Sobchack describe el indicio de esta mirada como 'competencia técnica y mecánica frente a un suceso que parece requerir un grado de respuesta mayor y más humano' [*ibid*: 128]).

La actitud que se deviene del documental es un aspecto de inevitable percepción debido al afrontamiento de un equipo realizador ante la realidad, ese enigma de tamaña monstruosidad que Breschand destaca, en oposición a la ficción hollywoodense:

“Algo monstruoso anida en lo real, empezando por su carácter incontrolable” (*Breschand, 1990: 18*).

En consecuencia, la actitud de la mirada del realizador es, de mayor o menor manera, deducible. En las películas docu-ficcionales, donde el uso del espacio y de actores tiene una gran preponderancia, podemos encontrar algo inevitable e innegable debido al nexo indécico. Cuando vemos el arrepentimiento de Hossain Sabzian en la secuencia final de *Close-Up* de Kiarostami, estamos presente de un arrepentimiento tan desgarrador dado a la humillación que ha vivido la persona/personaje, arrepentimiento que no es actuado.

Volvamos a considerar la imbricación documental/ficción y sus diferentes casos o situaciones: Si bien la opacidad y/o transparencia está vinculada al discurso, más representacional (Bordwell) o argumentativo (Nichols), el espectador puede identificar la actitud narrativa, una actitud-



Fotograma de *Close-Up* de Abbas Kiarostami. El protagonista Hossain Sabzian se arrepiente de engañar a una familia

documentalizante o una actitud-ficcionalizante. Jost y Gaudreault, complementando la cita que “todo film debe ser una película de ficción y toda película de ficción debe poder considerarse, desde cierto punto de vista, un documental”, indican que “de hecho, lo que permite que un género le tome la delantera al otro es la lectura del espectador. En el caso de lo que podríamos llamar la actitud <<documentalizante>> (el término es de Roger Odin [Odin, 1984: 264] y la expresión es, en su conjunto, herencia de Jean-Pierre Meunier [1969], que se refiere más bien a la <<actitud-documental>> y a la <<actitud-de-ficción>>), la imagen hace las veces de indicio” (*Jost y Gaudreault, 1995: 39*).

La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un <<haber-estado-ahí>>, recogiendo así la expresión de Roland Barthes a propósito de la fotografía (Barthes, 1964:47). En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante, y esta es justamente la ficción primera la que nos invita el cine, nos anima a considerar como <<estando-ahí>> esos <<haber-estado-ahí>> que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara. *Ibid, 40*.

Esto es lo que lleva al enunciado tener un valor de ilusión o de reflexividad, dado a que se revela el dispositivo, lo cual no es exclusivo del objeto-filme. Xavier especifica lo dicho por Odin, indicando que “es necesario incluir consideraciones sobre el tipo de inversión hecha por el espectador en su relación con el filme. Ésta puede movilizar una lectura ‘documentalizante’, al presuponer que la imagen en la pantalla tiene un donante-narrador real, o sea, alguien que pertenece a ‘nuestro’ mundo y que podemos cuestionar sobre su identidad, verdad, hechura; o una lectura ‘ficcionalizante’, al presuponer un donador-narrador ficticio, que pertenece a un modo que no es el nuestro, figura cuestionable” (*Xavier, 2005: 297*). En dicha actitud, el meganarrador revela con que mirada plantea su discurso, con tendencia hacia una opacidad o transparencia. Si bien la mirada reflexiva en su principio estuvo vinculada a un rechazo al cine clásico, en pro de un cine moderno – tomando en cuenta a Jean Luc Godard o Glauber Rocha, quienes incorporaban la reflexividad

brechtiana a su discurso cinematográfico – la reflexividad, proveniente de una teoría de izquierda brechtiana – sus principios son revolucionarios en cuanto a su rechazo al texto clásico realista – y de Althusser, en el plano filosófico, no es un factor deliberante a definir un film documental o ficción. El falso documental o *mockumentary* se encuentra en ese plano, donde la transparencia es evidente, a pesar de la actitud-documentalizante de la enunciación, como la historia de *Zelig* de Woody Allen. Sin embargo, los films de Mel Brooks tienden a tener un discurso opaco, pero predomina una actitud-ficcionalizante, aun que se revela el dispositivo, pues prima la historia y no el enunciador. En ambos casos, la reflexividad se hace patente.

Más que una definición de documental o ficción, el revelar el dispositivo indica si la enunciación se está haciendo desde una representación o argumentación. *Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 230*).

Podemos encontrar algunos documentales representativos con cierta tendencia a la transparencia, como la serie de Ron Fricke, así como ficciones con un carácter argumentativo pero transparente, como las películas de Mel Brooks. Incluso el experimental y el cine ensayo puede ir más hacia la opacidad o transparencia. Esta actitud ficcionalizante y documentalizante va a develar el enunciador, pero el dejar aparte la ilusión conlleva al espectador a los parámetros que se denomina la reflexividad.

### II.3.5- El grado de reflexividad en la enunciación

La reflexividad viene a ser un factor clave para poder “imbricar” tanto procedimientos documentales y ficcionales, así como con un discurso transparente y opaco. Para ello, debemos indicar que

“La reflexividad artística se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción”  
(*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 228*)

Encontramos en la figura de Jean-Luc Godard uno de los realizadores más recurrentes en la forma de develar el dispositivo, hacia una opacidad de la enunciación. Su discurso cinematográfico (el cual puede ser segmentado en distintas etapas durante su larga y prolija filmografía) siempre ha presentado ese aspecto rupturista, anticlásico, llevándolo a incursionar en el cine-ensayo, o ficciones con una narrativa experimental particular. Incluso, Bordwell aborda un capítulo completo de sus modos históricos de narración para abordar la problemática narratológica que ha implementado Godard en sus propuestas cinematográficas. Este tipo de cine se ha tomado de manera pre juiciosa, debido a cierta falta de realismo cinematográfico. Sin embargo, no se debe confundir o relacionar “clásico” con “realismo”. Bertold Brecht, uno de los teóricos al cual se debe el factor de la reflexividad, se oponía a lo clásico sin dejar el realismo, pues como el indicaba, la reflexividad nada más se trataba de una estrategia hacia un fin, y el realismo era su aspiración.

“Las teorías de Brecht señalaban el camino más allá de la falsa dicotomía de realismo y reflexividad, dado que la reflexividad brechtiana pretende claramente alinear los procedimientos narrativos autorreferenciales al servicio de propósitos revolucionarios. (...) Brecht distinguió entre realismo <<que simplemente deja al descubierto la red causal de la sociedad>>, un objetivo realizable dentro de una estética modernista reflexiva, y realismo como un conjunto de convenciones determinadas históricamente. Su crítica del realismo se centro en las convenciones osificadas de la novela del siglo XIX y del teatro naturalista, pero no en tanto que objetivo de la verdadera representación”. *Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 230*

Brecht, junto a Louis Althusser, son los referentes más citados en cuanto a reflexividad se trata. Sus planteamientos generaron un giro a la izquierda en la teoría cinematográfica de los 60's y 70's. Debido a que las propuestas de Althusser están enfocadas hacia denominaciones del cine de Hollywood como "estructura dominante", hay que hacer hincapié al entender la reflexividad no como sinónimo de "revolucionario" o "marxista", pues la reflexividad puede ser transparente, como los musicales, las películas de Mel Brooks o en *Zelig* de Woody Allen. Por otro lado, los postulados marxistas de Bertold Brecht estaban dedicados a contar historias y generar entretenimiento – recordando el afán que tenía Brecht por el fútbol – pero la teoría cinematográfica de tendencia brechtiana, al igual que Althusser, desplegaron "un catálogo de negaciones del cine dominante" (*Stam, 2000: 179*), donde primaba el "displacer" y negaban la narración. En ese sentido, debemos ser enfáticos: A pesar de que la reflexividad durante cierto tiempo se le denominaba "antiilusionismo", no todas las películas hollywoodense – como las citadas anteriormente – presentan un ilusión transparente. Incluso podemos reconocer una reflexividad conservadora ("Jane Feur habla, en relación con el musical [...] pone en primer plano el cine como institución, que enfatiza espectáculo y artificio, pero en definitiva dentro de una estética ilusionista que tiene poco que ver con procedimientos o propósitos desmistificadores o revolucionarios") y una reflexividad posmoderna (la televisión comercial, que es con frecuencia reflexiva y autorreferencial, pero cuya reflexividad es, a lo más, ambigua [...] más que desencadenar <<efectos alienantes>>, la televisión es con frecuencia alienante en un sentido distinto [*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 231*]).

"El coeficiente de reflexividad varía de un género a otro, de era a era, incluso de secuencia a secuencia dentro de la misma película. (...) Pocas películas clásicas se ajustan perfectamente a la categoría abstracta de transparencia, con frecuencia consideradas como la norma en el cine de tendencia dominante. Tampoco puede uno simplemente asignar un valor positivo o negativo al realismo, o a la reflexividad, como tales". (*ibid: 230*).

Por lo cual, la enunciación reflexiva viene a tener una actitud tanto documentalizante como ficcionalizante, dependiendo del caso. Se trata más bien de una representación discursiva, donde se invita al espectador a “llegar a ser” más que solo “ser”, “esto es, la transformación del deseo espectral y no su satisfacción” (Stam, 2000: 176). Brecht define ciertas técnicas que han sido usadas en el cine, las cuales Robert Stam las detalla de la siguiente manera (ibid, 177):

1. La fractura del *mythos*, esto es, un <<teatro de interrupciones>> antiorgánico y antiaristotélico basado en *sketches*, como el *music hall* o el vodevil.
2. El rechazo de héroes / estrellas y de la dramaturgia que construye héroes mediante la iluminación, la puesta en escena y el montaje (por ejemplo, la manera en que Hitler fue construido como héroe en *Triumph des Willes*, de Leni Riefenstahl).
3. La des-psicologización de un arte más interesado en esquemas colectivos de comportamiento que en los matices de la conciencia individual.
4. El *gestus*, la expresión mimética y gestual de las relaciones sociales entre los habitantes de un periodo determinado.
5. Interpelación directa al espectador: en el teatro hay que dirigirse directamente al público, y en el cine, personajes, narradores e incluso cámaras se han de dirigir directamente al público (como en el célebre inicio de *El desprecio* [Le mépris, 1963], de Godard, donde la cámara, o como mínimo una cámara, está enfocada en dirección al espectador).
6. Efectos de *tableau*, fácilmente trasladables al cine en forma de imágenes congeladas.
7. Interpretación distanciada: distanciamiento entre el actor y su papel, entre el actor y el espectador.
8. La interpretación como cita: un estilo de interpretación distanciado, como si el actor estuviese hablando en tercera persona o en pasado.
9. Separación radical de elementos, es decir, una técnica estructurante que enfrente las escenas entre si y las pistas (música, dialogo, letras de canciones) también entre sí, de modo que se desacrediten mutuamente en vez de reforzarse recíprocamente.

10. Multimedia, la mutua alineación de las <<artes hermanas>> y los medios de expresión.



Fotograma de *Idioterne* (1998) de Lars Von Trier. Los actores llevan se alejan de la actuación llegando al *performance*.

Además de Godard y Kiarostami, el realizador danés Lars Von Trier es otro gran referente que se ha acercado a conceptos brechtianos. Siguiendo los parámetros y reglas establecidos por el grupo Dogma 95, Von Trier realizó *Idioterne* o *Los Idiotas* (1998), donde el hecho de

que el equipo apareciese en cámara o el cruce de lo actoral a la vivencia y experimentación, alejando al actor de su actuación (donde incluso los actores aparecen fornicando), mostro claros conceptos brechtianos de una manera más rupturista aun. Luego, presentó *Dogville* (2003) donde quiebra el concepto de lo verosímil falseando los espacios a través de la actuación como lo hacen en el teatro. Los actores están obligados a sobreactuar al “imaginar” que sus personajes están en una villa estadounidense.

Si bien Brecht plantea dichas técnicas para el teatro, al pasarlo al cine no solamente ha adquirido un factor influyente en la ficción, pues también se considera la reflexividad en el documental. La reflexividad pasa por un representación discursiva



Fotograma de *Dogville* (2003) de Lars Von Trier. La escenografía es inexistente, estando presentes artículos de utilería.

de la realidad, por lo cual no es lejana a lo que denominamos realismo, es más, “reflexividad y realismo no son necesariamente términos antitéticos (...) el realismo y la reflexividad son tendencias interpretativas capaces de coexistir dentro del mismo texto. Sería exacto hablar de un <<coeficiente>> de reflexividad o realismo, y reconocer al mismo tiempo que no es un cuestión de una proporción determinada”. (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992: 230).

Nichols denomina a una de las 6 modalidades, “modalidad de representación reflexiva”, diferenciándola debido a que “mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico” (Nichols, 1995: 93). Además, indica modos diferentes de concretar la reflexividad:

- a) *Reflexividad Política*, vinculada a la forma de concienciación del público, un efecto político hacia una conciencia situada en un contexto social;
- b) *Reflexividad Formal*, donde prioriza la identificación del dispositivo formal que el efecto político, divididos en una *reflexividad estilística* (“fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal y colocan las obsesiones del ilusionismo entre paréntesis” [Nichols, 1995: 108]), *reflexividad deconstructiva* (“el efecto principal consiste en una intensificación de la conciencia de lo que previamente había parecido natural o se había dado por supuesto” [ibid: 110-111]), *interactividad* (“la excentricidad de filmar sucesos en los que el realizador no aparece por ninguna parte e incitándonos a reconocer la naturaleza de la representación documental” [ibid: 111]), *ironía* (“como tono o actitud, la ironía aparece después del romance, la tragedia y la comedia; las lleva al límite; mina su solidez y sobriedad (...) plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema [ibid: 112]); y, por último, *parodia y sátira* (“la parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. Estas formas están en cierto modo infradesarrolladas en el documental, donde el predominio de los

discursos de sobriedad y un sentido calvinista del deber han atenuado su estatus” [*ibid*: 113]).

La reflexividad en si incita una nueva forma de ver, pues como indicaba Brecht, lo nuevo (hombre nuevo, sociedad nueva, moral nueva) “no puede venir sino del desmembramiento de lo viejo, de su total destrucción” (*Ludo, 2004: 147*). Es una enunciación representativa del mundo pero no en un sentido nicholsiano, y a la vez se trata de una enunciación argumentativa en la narración, pues “el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo” (*Nichols, 1995: 99*).

De modo que también como espectador el individuo pierde su vigencia y deja de ser centro de atención. Ha dejado de ser persona privada que “asiste” a una representación realizada por gente de teatro, que “se hace” representar algo, que disfruta del trabajo del teatro; ha dejado de ser solamente consumidor, ahora debe producir. *Brecht (selec. Hacker) 1970: 57*.

### III - MARCO METODOLOGICO

---

Luego de detallar en específico el proceso de Narración, tomando como ancla el concepto de la enunciación, la cual nos conlleva a considerar, de manera opaca o transparente, un meganarrador, podemos proceder al análisis. El enunciado que decodificamos como espectador nos lleva a dos caminos: la reflexividad y/o la ilusión.

No es parte de nuestro interés revelar si la representación planteada por el director tiene cierta tendencia izquierdista (marxista-leninista-maoísta), ni tampoco considerar que el ilusionismo revele que es una ficción. Como lo indicamos en un principio de esta tesis, lo interesante es lo que resulta en la narrativa. ¿Estamos hablando de una documentación o una simple obra ficción? Si este es una obra, ¿Qué factor es real, realista, verdadero, verídico, verosímil, ficticio, mentira y/o el engaño en el fim? Y si es un documento, ¿Cómo podemos considerar el film como un discurso de sobriedad o que agente de autenticidad se establece como una autoridad discursiva que argumente con pruebas lo documental?

El factor clave es la enunciación en la narración y el grado de reflexividad generado en su enunciado. También es menester descifrar cuales son las partes del film donde la transparencia se hace presente, y el porqué y para qué. Segmentaremos el film en 3 partes, según su tipo de enunciación y su función narrativa y reflexiva, logrando así poder detallar analizar el interés del meganarrador al utilizar un film docu-ficción como forma narrativa y discursiva: lograr una ficción o un documental.

### III.1 – “Y las vacas vuelan”

#### Sobre la diégesis

El año 2003 aparece en la competencia el Festival de Cine de Valdivia – logrando el Premio Especial del Jurado – “Y las Vacas Vuelan”, un film que mezcla elementos documentales en una historia ficcionada. El mismo film se disputa en una búsqueda de la mentira y la verdad, mostrando un documental que finalmente se convierte en una ficción.

Ernesto Ayala en el libro “El Novísimo Cine Chileno” (2010) detalla de manera específica el relato. El film cuenta la historia de Kai (Magnus Erboe), “un danés que está en Santiago sin razón aparente más que escapar de un amor contrariado y filmar un cortometraje algo abstracto y no muy inteligible. Además de las imágenes que recoge al azar por Santiago, necesita de una protagonista y para ello realiza un *casting* en algunas universidades y algunas calles. A modo de conversación, a cada mujer que entrevista le pregunta si le ha mentado a su pareja y cuanto lo ha hecho. Lo complejo es que ellas, hasta donde se puede observar, creen de verdad que están participando de un *casting* para un cortometraje y contestan con naturalidad y, como cualquiera lo haría en una situación semejante, recurriendo a experiencias personales. La cinta de Lavanderos, a través del montaje, anuda estas respuestas a modo de introducción moral o de marco mental y anímico para abrir el relato. Este realmente comienza cuando Kai se topa con María Paz (María Paz Ojeda) y se da cuenta de que es la protagonista que busca. María Paz es coqueta, tiene buena disposición y parece no preocuparse del nerviosismo que Kai muestra en su presencia ni de que su castellano sea algo básico ni, tampoco, de que es el cortometraje que intenta filmar se entienda un poco y nada. Muy lejos de ser la clásica mina sexy, María Paz es segura de sí, relajada, adorable, y sospechamos que Kai comienza a

enamorarse. Es verano y sobre un Santiago amable va naciendo una trama de miradas, conversaciones y pequeños gestos que terminan por cristalizarse en un beso, por raro y tímido que sea. Hacia el final, la cinta revela sus propios engranajes. Kai – o Magnus a esa altura – le confiesa a María Paz que no es un director de cine, sino un actor de teatro de mascaradas, y que siente mucho remordimiento de estar mintiéndole sobre el cortometraje y toda la faramalla. María Paz le confiesa que lo sabe y que también lo ha estado engañando al hacerse la que no sabía. Lavanderos, autor de todo el tinglado, detrás de cámara, no puede evitar reírse un poco al presenciar y filmar esta confesión cruzada. Es una risa leve, corta, que se le escapa, pero que en el montaje final el director tiene la astucia de dejar” (Cavallo y Maza [editores], 2010; 31-32).

El film tiene buena aceptación en el público y en la crítica, a pesar de su estética accidental, bordeando lo amateur (intencionalmente) como lo detalla Vera-Meiggs: “El argumento parece bastante banal y la película en ningún momento pretende disimularlo, porque es en ese registro anodino y casual donde se esconde la trampa creativa de la película. Registrada en aparente tono informal, con manifiestos errores de composición y de montaje, como si se tratara efectivamente de un documental juvenil sobre un danés en Chile, la película alterna lo que el protagonista graba con lo que el efectivo realizador está obteniendo, hilvanando dos niveles de ficción que se demostraran íntimamente ligados con el tema más profundo de la operación narrativa” (Vera-Meiggs, cinechile.cl).

De la diégesis podemos encontrar una referencia directa al Dogma 95, casi de manera de cita, al ser un danés quien relata la historia (eso sumando el tratamiento audiovisual donde, en ocasiones se divisa parte de los realizadores). Y, de cierta forma, al principio se nos presenta un tratamiento algo documental, tanto por las imágenes documentales donde Kai “filosofa” sobre su existencia, y el registro del *casting* de la protagonista del cortometraje. Lo interesante de plantear lo documental desde un principio, es que presenta de inmediato una verosimilitud conectada con la realidad afílmica. Este juego se transforma en una trampa dramática que provoca el cuestionarse que es ficción y que es realidad.

## III.2 - Qué es mentira y que es verdad

Tal vez el término más correcto es decir lo ficticio y lo real, incluso ficción y documental, pero considerando el contexto del film, tanto su temática como su tratamiento, la forma de ambos conceptos en ocasiones son borradas. El cruce de la realidad y la ficción en el film es constante, lo que provoca que, durante el desarrollo, llegue a ser imperceptible el momento en que ambas metodologías y estéticas se imbrican.

La “mentira y la verdad” del film pasa por dos niveles, cada uno con sus profundidades: La imagen y la Narración. La imagen es verificable en cuanto a su estética. En cuanto a la Narración, y para modo de insertarlo en un aspecto netamente narratológico, debemos tomar en cuenta la mostración (rodaje) y la narración (montaje), como lo subdivide Jost y Gaudreault.

### III.2.1 - La imagen

¿Qué tipo de imagen se construye? Es cierto que el docu ficción entrega una estética que bordea entre lo documental y lo ficticio, pero cada film tiene un aspecto particular, brilla con colores propios. La herencia neorrealista es clave, pues, como lo decía Bazin “la veracidad de los espacios” está presente e inevitable. Es más, prácticamente ninguna locación es interior. Al comienzo del film, Kai está en su departamento





Espacios Interiores.

revisando el video. Algunas locaciones del *casting* son en el interior de alguna institución, pero prácticamente pasan a segundo plano. La Galería que está cerca del Goethe, la iglesia de los sacramentinos y el departamento de María Paz. Los exteriores se limitan al centro de Santiago por el sector del Parque Forestal y el Parque a la salida del Cerro Santa Lucia, a algunos patios de Universidades (como la Universidad de Chile), a un patio de una casa donde hay una tocata Hard Core, entre otras locaciones transitorias. Sin lugar a duda, el efecto locación exterior es preponderante para lo audible y lo visible, el aspecto documental. Es mucho mas descontrolado que el Dogma 95, pareciéndose a la estética del Cinema Marginal Brasileiro, tendencia de vanguardia rupturista que apareció después del Cinema Novo, en plena dictadura militar brasilera de la década de los sesenta..

Como lo habíamos estipulado, la enunciación depende de la mirada y desde donde se mira. El marco estético en que se enfrasca Lavanderos es de una tendencia realista clara, logrando cruzar tanto el mundo documental como ficcional, considerando y aprovechando el “humo” que generó el Dogma 95 en su momento. La verosímil de “Y las vacas vuelan” se mantiene fresca y logra generar un mundo diegético dentro de la realidad afílmica.



Mientras Kai y María Paz conversan, dos gitanas se acercan. Kai se muestra risueño y María Paz las esquiva. Algo fortuito que se incorpora a la narración con otra escena posteriormente

Es más, el verosímil depende netamente del nexo indéxico, ya que lo ficticio no pasa por algo construido por el equipo de arte, como una escenografía. El mundo histórico y su cualidad, como lo define Breschand, abominable e incontrolable, es parte del verosímil, por lo cual la verdad en la imagen pasa porque es incuestionable. El hecho de que se juegue a la ficción como estrategia pasa más por lo actoral y por el montaje, más que por la puesta en escena. El espacio y lo incontrolable es el factor “discurso de sobriedad” que anida en el documental el que funciona como un ente creíble y que genera veracidad en la imagen y en relato, consecuentemente.

### III.2.1.1 - La Mirada Documental como trinchera ficcional

La veracidad en esas imágenes está dada por cierta improvisación de la cámara, algo que las cámaras de video no logran controlar como las actuales, que es la sobre exposición y la sub exposición. En algunas imágenes tomadas por Kai – principalmente en el *casting* – la imagen esta “reventada”, con una sobre exposición perceptible debido a que el cielo no se ve ya que está demasiado iluminado. La propuesta es de una iluminación naturalista, y si existe algún foco lumínico es imperceptible, pues prevalece el naturalismo. En ese aspecto, este tipo de puesta en cuadro encaja con tres tipos de mirada que Nichols estipula al hablar de la actitud en el documental: la mirada accidental, la mirada impotente y la mirada interactiva:



Usando la ficción como trinchera, Lavanderos logra a llegar situaciones documentales

- En la mirada accidental, es presente los indicios de contingencia y vulnerabilidad debido al encuadre caótico, enfoque borroso, escasa calidad de sonido, *zoom* repentino, movimientos espasmódicos de la cámara, incapacidad para predecir o seguir los sucesos, y una distancia entre sujeto y cámara larga o corta según criterios estéticos o informativos. En todo momento encontramos lo contingente presente, al exponer lo ficcional y, en consecuencia, a los actores, en el mundo histórico documental. Esto conlleva a otro aspecto fundamental que es lo fortuito, ligándolo así a la improvisación.

El encuadre, en ocasiones, es pulcro y anticipado a las situaciones, pero en ocasiones el movimiento y la búsqueda del encuadre se divisa endeble y accidentado, como lo dice Nichols, espasmódico. El hecho de que en el montaje se deje ese tipo de movimiento es parte de la propuesta, más que un error amateur de cámara o montaje. Incluso planos donde el sujeto y/o objeto no es nítido y está desenfocado, es causal y no casual. El sonido en varias oportunidades es subtítulado, debido a la ininteligibilidad del audio. En algunas partes, el *zoom* se utiliza, pero escasamente. La distancia es fundamental, pues pasa por capas ficcionales para poder realizar un primer plano o acercarse. Un buen ejemplo es la secuencia del *casting*, el cual usa primeros planos a partir de un actor que hace de director y está manejando una cámara. Incluso, Lavanderos utiliza un dispositivo de cámara de vigilancia, insertado en un bolso, como un espía, el cual es evidenciado por María Paz, pero sin que ella se percate que se trata de una cámara. La mirada es lejana y pasa por capas de mentiras para lograr visualizar verdades ocasionales.



Imagen captada por una cámara insertada en el bolso de Kai.



Las gitanas se van. Mientras ellos siguen conversando, la cámara muestra las gitanas y vuelve a Kai

- La mirada impotente incluye indicios del énfasis en el contexto espacial y la situación restringida de la cámara dentro del mismo, por si hay barreras físicas entre la cámara y el suceso. El uso del *zoom* permite atravesar esas barreras, por lo que fijan al realizador a una posición pasiva/activa desde la que puede ver y registrar pero no actuar ni intervenir.

Lavanderos no usa el *zoom* repetidamente, pero si usa dispositivos que permiten ver a través de los obstáculos que se les presenta, entendiendo como obstáculos las personas y las situaciones en los exteriores de una ciudad como Santiago. Debemos indicar que Kai es su trinchera, el cual permite que Lavanderos se adapte y deambule por la ciudad, por las situaciones, sin necesidad de solicitar permiso. Desde Kai, Lavanderos logra “ver” la verdad de las cosas, tal como son. Hay una postura activa/pasiva de la cámara desde donde Lavanderos ve y registra. Pero, al tener a Kai como trinchera, el actuar y la intervención sucede pero en un nivel ficcional, no documentalista. El mantiene la mirada documental al registrar los sucesos que le otorga la ficción, pero no interviene la realidad ni actúa ante los acontecimientos documentales fortuitos que se van dando.



- La mirada interactiva pasa por un abandono de la distancia, transportando al cuerpo realizador en el mismo plano de la contingencia histórica que sus sujetos. La interacción genera una afinidad, compromiso y solidaridad con las personas filmadas, una responsabilidad ética durante el proceso de intervención. Este tipo de mirada está estrictamente vinculado a la ética, debido a

la exposición del realizador más allá de la contingencia, incluso a la muerte, tanto del realizador como del sujeto. Es más, esta interactividad conlleva a considerarlo irresponsable éticamente al ignorar al sujeto expuesto en su exposición ante los sucesos.

Pero “Y las vacas vuelan” no existe tal peligro. La cercanía con el sujeto se da ante la ficción, por la ética en que debe manejarse Magnus ante el engaño que está elaborando junto a Lavanderos al hacerse pasar por Kai. No es Magnus ni Lavanderos el que interactúa con los actores sociales, principalmente con María Paz quien entra al juego y, de pronto, usa la misma estrategia para llegar a una afinidad con Magnus, no con Kai. En un momento (el cual es impreciso) ella se transforma en la actriz María Paz Ercilla que hace el papel de María Paz, y es ahí donde empieza a tener un compromiso ético con el actor Magnus.

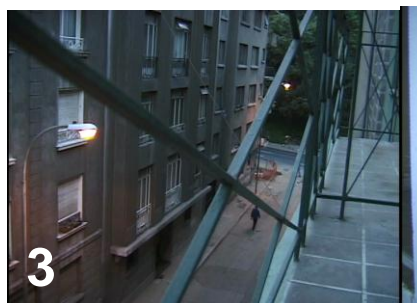


Sin lugar a dudas, este factor es clave para entender la lógica híbrida del docu-ficción. Si bien este sitúa una ficción dentro de un contexto documental o de la realidad afílmica que es el mundo histórico, es el modo de mirar que tiene el documental lo que genera un aire incontrollable, lo indomable de la realidad. Si bien, *Close-Up* no tiene ninguna peligrosidad que puede generar la exposición de una cámara documental en el Oriente (consecuencia del fundamentalismo o de guerras religiosas, por ejemplo), si tiene un valor único ante lo indomable que es la conducta de Hossaim, su protagonista, y lo que pueda decir o no decir. El acto que él cometió ya no está registrado, ni tampoco la detención, que posiblemente en la dramaturgia es la acción más violenta que puede tener la película. La tensión se mantiene ante lo desconocido, lo impredecible. En “Y las vacas vuelan” sucede algo similar, al no poder controlar ciertos factores que le dan frescura al drama, cambian el ritmo, hacen un giro a la construcción dramática, y son todos factores externos a la planificación dramática. Tanto Lavanderos como Kai no tienen otra que seguir

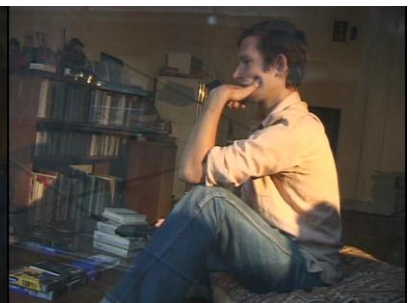
la regla de juego que ellos mismos plantearon. Esto conlleva a tener una actitud ante la realización.

### III.2.2.1 - La Narración

Mostrando una verdad, contando una mentira



“Y las vacas vuelan” es la historia de un danés que quiere hacer un cortometraje sin saber mucho lo que quiere obtener con el cortometraje. Lo que nos queda claro, insertados con una voz en off es su obsesión por la identidad chilena, al cuestionar como engaña una persona, como se engaña entre parejas. Y al ir reflexionando sobre la relación de pareja entendemos que Kai oculta un pasado, una relación con alguien que no funcionó. Sin embargo, aun que las imágenes tengan esta estética documentalista del estilo Dogma 95, la historia es



una mentira, una ficción que quiere lograr otro objetivo, más que contar una historia.

El primer plano de la película ya nos indica la cita al movimiento danés. Pero, la escena siguiente presenta cortes promoviendo la ilusión por *raccords* espaciales por posición, por mirada, por vestuario, que logran dar continuidad y generar ambiente, dando las primeras señales de ficción.



La primera secuencia, como manera de introducción, Lavanderos apela a un cuestionamiento: Kai revisa un video en un televisor en su “aparente” departamento. En el video, él entrevista a una muchacha (María Paz) quien habla sobre las relaciones de pareja, finalizando el video con el texto “siempre estas actuando un poco”, el cual repite al rebobinar la cinta para escuchar de nuevo la frase. Lo curioso es que la escena está dividido en distintas mostraciones, las cuales están conectadas por el sonido de la entrevista escuchada desde el televisor de Kai. En su totalidad, la escena son 9 planos, los cuales son la presentación de la película. Después de los dos primeros planos que contextualizan la escena, pasamos a un tercer plano que efectúa un paneo hacia el interior del departamento donde esta Kai viendo el televisor. Luego de ello, con corte directo entramos al interior del departamento sin que la voz en off se detenga. Incluso, Lavanderos inserta un plano picado, saliéndose del eje de la mirada. Los planos 6 y 7 siguen la misma forma ficcional, donde la entrevista como voz

over sigue narrando, sin tener variaciones de volumen. El plano 9, sirve como conector entre esta escena y la siguiente, donde Kai reflexiona sobre quienes somos los chilenos.

El énfasis que Lavanderos le da a la voz over de María Paz es vital, y tiene un sentido dramático, pues introduce la temática del film:

#### DIALOGO EN OVER

María Paz

Es una cuestión social, una cuestión de pertenecer a una cultura.

Kai

¿Ah, sí? ¿Y qué es?

María Paz

Mira, de repente hay diferencias, hay cosas que omitir porque o sino, la otra persona no puede llegar a entenderte.

Kai

¿Y que puede ser? ¿Más concreto?

María Paz

¿Concretamente hablando? Dice que no puedes mostrar todo lo que tú haces y todo lo que tú eres realmente. La otra persona tiene una imagen idealizada de ti. Tú tienes que cuidar esa imagen. Porque, o si no, se derrumba todo. Siempre estas actuando un poco.

En ningún momento hay mentira. El corte del montaje ficciona la realidad, pero lo que prima en el film es el mensaje que se quiere generar en el film. Lavanderos logra introducir el film, introducir a los personajes principales, y plantear la discusión sobre la mentira y la verdad. Todo ello en una escena.

### III.2.3 - Mostrado mentiras verdaderas



Kai circula por la ciudad. Los transeúntes no cuestionan quien es pues el mundo histórico ignora su presencia..

La ficción insertada no es una ficción cualquiera. Al tener un personaje que divaga por Santiago, Lavanderos no puede falsear todo y todos. Al plantear esta metodología, donde lo documental se impregna de lo ficcional, “Y las vacas vuelan” va mucho más allá que los films hechos por el neorrealismo, quienes usaban espacios reales pero la puesta en escena

estaba controlada. Incluso más allá del Dogma 95, viendo que la improvisación es mayor en el Dogma 95, pero usualmente son pies forzados para generar algún efecto rupturista (como en *Los Idiots* de Lars Von Trier, cuando una de las actrices tiene el torso desnudo en un camping, frente a una familia). En el film de análisis, las cosas acontecen, a veces sin previo aviso, simplemente pasan. Esto es debido al planteamiento ficcional, pues solo Kai es un personaje, y es él quien se enfrenta y se presenta al mundo como Kai. Esa “fricción” de Kai contra el mundo es el motor de todo el film. Por un lado, tenemos el choque de Magnus como danés ante las personas y los sucesos en el mundo histórico, lo cual genera un comportamiento ante un extranjero, intentando engañarlo.

En las distintas escenas - exceptuando por la secuencia en que Kai va a buscar a María Paz en su departamento -, en el ambiente de la mostración no predomina la ficción. En todo momento los factores documentales legitiman la mentira que se está contando: La historia de un extranjero que visita Santiago. Sin embargo, ni Kai ni Magnus tienen intención de reflexionar sobre la relación de pareja o el cómo miente los chilenos, ese es Fernando Lavanderos. Él es quien controla tanto la mostración, a pesar de estar este factor abominable del



Kai mira afuera de la micro y reflexiona sobre su presencia en Chile y de cómo somos los chilenos.

descontrol en lo documental. Y a la vez es quien controla la narración generada en el montaje. El es el meganarrador. Kai, en ocasiones, es un narrador relegado, pero un actor que nos hace creer en la ficción. Entre los dos van construyendo el que y el cómo se narra.

Lo que resulta de instalar un danés en el film, y así lograr direccionar hacia dónde va la historia y el discurso, es el relato en over de Kai quien, en conjunto con imágenes documentales, tomas de imágenes varias de la ciudad de Santiago y sus ciudadanos, va reflexionando sobre lo que Kai, el danés, está haciendo en Chile. En ningún momento lo dice claramente, solo divaga sobre sus pensamientos y percepciones de la chilenidad y la relación de pareja. Al apelar directamente a un aspecto específico del ser chileno, visto por un extranjero (considerando que en el contexto que se presenta el film, la opinión de un extranjero no era menor a considerarse ante la opinión pública), y, cuestionar el porqué mentimos, Lavanderos logra la identificación con el personaje: Kai logra ser una figura de autoridad, al estar “documentando” Chile, sus espacios, sus personas y sus comportamiento. Esta es la gran mentira verídica del film, pues no es Kai quien reflexiona sobre la mentira, sino Lavanderos. Es el valor de la reflexividad, del metacine. Lavanderos logra instalar un discurso claro al insertarse una máscara para engañar: la del extranjero. Es complejo cuestionarse nuestros propios errores, pero una figura de autoridad como la de un extranjero puede generar mayor aceptación a su reflexión. Una mentira para hablar sobre una verdad.



Kai registra lo que va encontrando en el camino. A la vez, Lavanderos va registrando lo que el registra.

### III.3 - Las capas narrativas de lo ficcionado y lo documentado

Debemos detallar que el film tiene 3 capas de narratividad, todas ellas siendo una enunciación donde se establece una instancia relatora que delega, directa o indirectamente, el relato al protagonista, Kai, el cual lo podemos detallar como: Relato, Correlato y Relato Documental.

- a) Relato: Es la historia central, desde una perspectiva aristotélica donde existe un detonante que genera el desarrollo de la historia. Kai conoce a María Paz cuando hace el casting para la protagonista de su cortometraje. Ella lo acompaña en un deambular por la ciudad mientras graban el cortometraje, teniendo ambos conversaciones de las mentiras y la verdad en las relaciones de pareja, conociendo el pasado amoroso de ambos, y una atracción entre ambos que se desarrolla en un romance que finalmente se disuelve al develar que ambos se engañan mutuamente, solo actúan para la película.
- b) Correlato: Es la instancia inicial del film, que contextualiza la presencia de Kai en Chile: El turista extranjero y su predisposición aventurera en la ciudad. Kai es un danés que viaja por el mundo debido a un quiebre amoroso, el cual lo ha motivado por hacer una película cortometraje mientras está en Santiago. Para ello, recorre la ciudad solo, encontrándose con situaciones propias de un turista en una ciudad latinoamericana, lo que lleva a reflexionarse sobre cómo somos y porque mentimos.

- c) Relato Documental: la cámara que registra Kai no retiene ningún aspecto ficticio. Es una cámara “sincera”. Durante el film, vemos lo que Kai va registrando con su cámara, una especie de anotaciones documentales que se aúnan con una voz en off donde se devela el pensamiento y sentimiento del protagonista.

Estas tres instancias relatoras son designadas a un relator: Kai, el protagonista, ocupando una forma narrativa que recuerda lo documental, donde el realizador interactúa con los actores sociales. Kai se muestra como el director de la película, como una película donde el metacine prevalece, pero no se presenta el aparataje ficcional que se vislumbra en el que hacer cinematográfico, como en *El Desprecio* (1963) de Jean-Luc Godard, sino que es un metacine más documental, como el que muestra Abbas Kiarostami en *Zendegi o Digar Hich* o *Y la vida continua* (1991). Kiarostami hace un viaje por el Irán después de un terremoto, donde el protagonista es un director de cine (quien personifica a un director de cine como lo es Kiarostami) quien viaja junto a su hijo por el país a encontrarse con los protagonistas de sus dos películas anteriores. En ningún caso es un documental, a pesar de tener varios elementos, sino más bien un docudrama. La ficción prima en pro de documentar la situación del Irán después de un terremoto.

Como ya lo hemos dejado claro, el montaje es el factor que indica que el film siempre es una ficción. Los tres tipos de relato se entremezclan durante la narración, generando un trazado que resulta en la película. Pero la mostración en los tres es diferente, dado a la forma de representación que se va dando. La mostración, al ser dos formas de representación, por la instancia actoral por un lado, y por la subjetividad de la puesta en cuadro y puesta en escena, tiene un rol distintas en los tres relatos.

### III.3.1.1 - El Relato

- En el primero, encontramos un relato netamente neorrealista, donde un personaje realiza la historia en espacios reales. Aquí la representación actoral tiene



Fotograma de la película. Kai entrevista a María Paz en un casting que hace en varias partes de Santiago

relevancia, pues son las interpretaciones de ambos personajes, quienes se engañan mutuamente, lo que genera la historia. En cuanto a la interpretación actoral de Kai – o Magnus, si se quiere decir – el desafío en que lo pone Lavanderos, el de engañar a alguien que no sabe que está actuando (María Paz), pone en aprieto

al actor por un carácter ético, pues se está engañando a alguien que no sabe para quién está actuando. Podemos segmentar este relato en tres Actos:

### **Acto I: El Cortometraje de Kai, el danés.**

Kai, un danés, quiere hacer un cortometraje sobre el engaño y la mentira en una relación de pareja, para lo cual hace un casting para elegir la protagonista, escogiendo a María Paz.

### **Acto II: Hacer un cortometraje con actores sociales y sin experiencia.**

Kai, al ser un director debutante, improvisa muchas cosas, aparentemente experimentales. La reunión con María Paz resulta ser en la calle, no le detalla mucho de que se tratara el cortometraje, indicándole que son imágenes documentales y ficcionales, pero no le cuenta la trama. Coloca a María Paz a “actuar” en medio de una tocata Hard Rock, debiendo ella disimular que no hay ruido aparente, pero ella no se muestra molesta ante la inexperiencia de Kai, averiguando que él está en Chile



Kai se reúne con María Paz para explicarle lo que debe hacer en el cortometraje

para olvidar una relación del pasado. Kai cita a María Paz para grabar de noche, por lo que ella le reclama lo tarde que es, yéndose del set y dejando a Kai solo, humillado ante los colegas del film.

### **Acto III: La Verdad como Catarsis.**

Preocupado por la desaparición de su actriz, Kai intenta buscarla en su departamento, pero ella se muestra indiferente, por lo que él le da un beso, sin tener una reacción de María Paz. Al encontrarse en el cerro Santa Lucia, Kai le revela que él no es el director del film y que en verdad es un actor de máscara de Comedia dell' Arte, que se llama Magnus y actúa en la película de Lavanderos, quien es el verdadero director. Ella le indica algo parecido, por lo que ambos actores estuvieron engañándose durante la realización del film.



Kai le revela a María Paz que no es el director, sino un actor que ha estado haciendo la película de Fernando Lavanderos, el verdadero director del film.

Es complejo definir qué parte es ficción y/o documental en términos actorales, ya que en un principio, Magnus actúa su papel y María Paz es ella misma. En la segunda parte, Kai se muestra inseguro ante las preguntas de María Paz, aspectos que como falso director del film, no sabe que responder a la actriz. Puede ser aspectos éticos, puede ser una trampa del idioma (a pesar de que Magnus habla un español fluido), como también puede ser que no estaba preparado actoralmente para dichas preguntas, tan espontáneas. En un momento (en la película no se revela), María Paz empieza a “actuar” para la película más que para Magnus y su cortometraje, realizándose un momento en que ambos “actúan”, sin saber que están actuando. En la tercera parte, el clímax

revela que la ficción es una mentira, y que ellos son solos actores realizando un film. Su relación nunca fue real.

### III.3.1.2 - El Correlato



Kai se acerca a una muchacha para realizar un casting

- En cierta medida, es la conexión entre el relato y la reflexión que tiene el personaje Kai sobre su presencia en Chile y su existencia en el mundo después del fin de una relación y el comienzo de otra. Con una estética neorrealista, al disponer al actor a enfrentarse con situaciones reales, el extranjero aflora en el papel, generando un conflicto directo con el

idioma y con ciertas malas costumbres del ser chileno, tal vez de los gitanos. En todo momento, desde el comienzo del film – cuando está revisando las cintas del casting – es la parte más y menos controlada del film, es lo que logra que la enunciación pueda ser controlada o situarla dentro de un campo documental, pues al ser el protagonista el que guía la dramática, se puede controlar cierto aspecto del film. Sin embargo, al disponer al actor danés y el estigma que se tiene al ser extranjero, Lavanderos lo expone a una serie de situaciones donde la integridad del actor es afectada, en mayor o menor medida, resultando en un descontrol según el suceso dado:



El sonidista y el camarógrafo le preguntan a Kai por el hecho de que María Paz se fue, sin grabar el cortometraje de Kai.

1) En un comienzo, el casting se da a partir de esa atracción por el ser

europeo, donde las entrevistadas, que no están actuando, hablan sinceramente sobre la mentira en la relación de pareja, estando algunas más dispuestas a contestarles las preguntas al danés.

2) Luego, a pesar de la advertencia de Maria Paz, Kai se acerca a las gitanas, quienes se aprovechan de la buena voluntad del extranjero, exigiéndole que le compren agua y no el agua aromatizada que tiene el.

3) La tercera parte, Kai está junto a un equipo de filmación, y acá sucede algo particular pues tanto su actriz, María Paz, como el equipo de grabación, no demuestran respeto hacia la figura del director que está representando Kai.

4) La ultima parte, llega a fusionarse con los otras dos mostraciones, al ser él quien aparece en cámara, sobre la voz en off del relato documental, y el encuentro con María Paz, donde le revela que no es el director ni tampoco Kai, sino que es un actor, su nombre es Magnus, y Fernando Lavanderos es el director de la película.

En esta parte, el mundo que encontramos en el relato, lo diegético, se conecta con el relato documental, la realidad afílmica. Gracias a este deambular es que podemos conectar uno y otro relato.

### III.3.1.3 - El Relato Documental

- En esta mostración no se muestra los actores, sino que son registros de los ciudadanos de Santiago, en sus tareas comunes y en reales circunstancias cotidianas. En ocasiones, están conscientes que están siendo grabados, y en ocasiones, no lo sabe. En esta mostración se presenta en el montaje una voz en off de Kai,



Imagen captada desde un vehículo en movimiento

reflexionando sobre la vida, su presencia en Chile y su existencia después de haber terminado una relación. En su reflexión, Kai medita sobre el comportamiento de los chilenos, sobre el porqué engañan y porque son mentirosos.

El relato de Kai es la única relación de esta mostración documental con la historia de Kai. Lo que vemos, para la ficción, son las imágenes registradas por Kai durante el correlato, en el deambular del turista danés por la ciudad de Santiago. Pero esas imágenes, sin la voz en off, no tienen ninguna conexión entre una y otra secuencia, la cual podemos dividir según las acciones tanto del cámara como de los actores sociales que aparecen captados por la cámara del danés. El sentido lo va dando el texto hablado. Podemos captar cierto sentido de las imágenes yuxtapuestas, pero sin el texto de Kai, no tiene el mismo sentido discursivo.

### III.3.2.1 - Lo Documentado

Se nos presenta la siguiente pregunta: ¿Qué es lo documentado en “Y las vacas vuelan”? Como lo habíamos citado, el documental está enfocado hacia el mundo histórico, por lo que su representación parte directamente de la mirada hacia lo documental. Sin embargo, se nos presenta una historia entre Kai y María Paz, la cual se va tornando en una ficción romántica. Las reflexiones sobre las relaciones de amor que Kai dice con su voz en off, da para entender sobre que el realizador quiere decir, pero no es el tema de la diégesis.

Recordemos lo que plantea Bill Nichols: Un documental se distingue por su punto de vista, por su valor como texto fílmico y por su percepción del público. En ese sentido, encontramos un punto de vista documental, sobre un problema específico de la sociedad chilena, de la idiosincrasia del ser chileno: somos mentirosos. Es la temática de la película, desde el *casting* donde se habla de la mentira en la relación de pareja, como el engaño que realiza Magnus al personificar a Kai, un danés que quiere realizar un

cortometraje, y para ello selecciona a María Paz, quien a la vez engaña a Magnus haciéndose pasar por su actriz. El engaño se transforma más en una *performance* que en una actuación propiamente tal, pues la ilusión de la representación se expone constantemente. Lo documentado es el punto de vista del film, el discurso sobre la temática que es plasmado a través de una representación

La modalidad reflexiva del documental entra en este caso, al representar el mundo histórico priorizando el “como mostramos” mas el “que mostramos”. Sin lugar a duda un documental presenta una argumentación con pruebas de lo que el punto de vista documental indica: en este caso, la naturaleza de la mentira chilena. El cómo se representa dicho mundo es planteado de una manera muy inteligible por Lavanderos, al colocar en la temática la “mentira” generada por la ficción, lo falso de lo ficticio. La representación generada hace que ficción y documental se enfrenten constantemente, por lo que el dispositivo se enfrenta a su dilema de representatividad. Lo que prioriza es la argumentación documental, y la ficción es la representación de dicha argumentación.

Debemos considerar que el factor historia y discurso es variable, incluso entre secuencias y escenas. En el relato, es donde más aflora la historia, pero no se separa del discurso. La historia de Kai y



La representación como argumentación



Las imágenes del relato documental no presentan ninguna relación entre ellas, no representan un relato.

Maria Paz es una consecuencia del discurso, nace a partir de ello. En esta parte, lo documentado tiene valor como obra, pues el documento tiene un valor argumentativo en su representación, en la ficción creada. El Correlato presenta un valor dual como obra, al ser parte de la propuesta ficcional, de la historia propiamente tal, pero a la vez tiene un gran valor como documento pues lo “incontrolable” del documental se hace presente, generándose así situaciones fortuitas que tiene más una planificación documental que ficticia. Sin embargo, el relato documental no tiene un valor documental por las imágenes. Si consideramos las distintas secuencias, todas presentan “cero grado de documentalidad” al tratarse de imágenes con discurso propio, pero no con relatos. El relato se lo da el montaje, al insertarse la voz en off y, en ocasiones, intercalaciones con el correlato. Solo así tiene un sentido y un valor como documento.

### III.3.2.2 - Lo Ficcionado

El valor del texto fílmico de “Y las vacas vuelan” no puede ser considerado netamente documental, pues la ilusión que genera la historia oculta la propiedad del documentalista de mostrar su enunciado. Tampoco es una ficción, considerando los parámetros argumentales que presenta y que se transforma en un discurso clave y verídico, además de la mirada con que lleva la cámara, entre accidental, impotente y de intervención. Vemos una “*Histoire*” propiamente tal, donde se plantea un film con cita al estilo Dogma 95, usando una

cámara en mano que evidencia constantemente la presencia de la cámara pero se mantiene la ficción constantemente. A la vez, el enunciado es oculto tras esta ilusión que se va generando en la historia, con una cámara que revela el dispositivo, incluso mostrando a su equipo de realización constantemente, lo que se denomina metacine. La historia se trata de hacer una película de un danés.

La obra es el valor principal del texto fílmico. Podemos encontrar varios aspectos documentales que hacen parte del discurso fílmico, pero en ningún momento “Y las vacas vuelan” tiene un discurso de sobriedad, pues las partes documentadas y ficcionadas no son verídicas, a pesar de su verosimilitud. El dispositivo reflexivo que utiliza Lavanderos hace que el valor como documento no sea verídico, a pesar de su discurso documental.

Encontramos el relato totalmente ficcionado, engaño tras engaño hasta que se revela la verdad de ambos actores, una especie de neorrealismo en las calles de Santiago. Constantemente el film explora un sello de Cinema Marginal Brasileiro, o casi como manera de cita, el mismo Dogma 95, donde lo fortuito y lo accidental se introduce en la cámara. En consecuencia, la realidad aílmica está presente en la imagen, como indicio. El metacine tiene trascendencia en el relato, como ámbito desde donde se instala la ficción. El correlato es una discusión entre lo ficcional y lo documental pues, a pesar de tener pautas planteadas, lo ficcional es fortuito y con pocos efectos dramaturgicos. Si dejamos solo el correlato, prácticamente son situaciones donde se narra pero de manera vertical, donde el deambulo prioriza, como al principio del *casting* o el dialogo con el rockero mentiroso en la tocata *hard core*. En el relato documental se genera una ficción generada por la voz en off. Las imágenes documentales no presentan un relato con mucha coherencia sin la voz en off.

Un factor de doble ficción se da con el metacine, al mostrar imágenes que son generadas por Kai para su cortometraje, pero no alcanza a transformarse en un relato o narración. Lo que Kai construye dramáticamente no tiene sentido, aparentemente. Como el mismo dice a María Paz:

“Es un cortometraje, donde todo el texto estará en danés. Es un trabajo más con imágenes. Debes hablar por teléfono en castellano, tal vez con subtítulos en danés. Yo voy a hablar en danés”.



Minuto 17:08 – Kai le explica sobre la película

Ciertamente, el cortometraje de Kai se transforma en un fracaso de dirección, lo cual hace que el intento terminar el proceso con María Paz. El metacine se presenta como un dispositivo para ampliar lo planteado en la temática, sobre la verdad y la mentira. Aun que veamos a Kai como director de un cortometraje, no es el director del film. Sin embargo, algunas imágenes en la película son hechas por él y su cámara, o por la cámara escondida que pone en su bolso. Dicho acto interpretativo, el de la representación de un director en cámara y, que en ocasiones se da esa instancia relatora donde vemos lo que él está grabando, da para suponer que es el director. María Paz entra en ese juego, al pasar por el *casting*. Como espectador entramos al mismo juego de María Paz, a la ficción que Kai nos ha planteado, de que él quiere hacer un cortometraje.

Por último, debemos recordar que “todo film debe poder ser una ficción”, siendo dos veces una ficción: por la mostración en el rodaje y por la narración en el montaje. Magnus, quien personifica a Kai en la representación ficcional durante la mostración, revela al final que es un actor y que Fernando Lavanderos es el director. Al unir los tres relatos, Lavanderos logra establecer una narración con cierta estética documental, pero es una ficción. Salvo por el casting inicial, en ningún momento se guía la temática con una forma argumentativa, sino que la argumentación se transforma en una representación. Es el modo reflexivo. Tal como lo indica Nichols “la representación del mundo histórico se convierte, en si misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva. (...) también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en si (...) los textos reflexivos son conscientes de sí mismos

no solo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos. (*Nichols, 1993, 93*). La historia de Kai es un efecto, una estrategia para hablar de algo que, si fuera documentado y para el contexto político-social del momento (año 2002) sería un aburrimiento que fácilmente caería a ser un documental sobre la política y el conflicto izquierda-derecha. Son suposiciones, pero son los estigmas de documentales nacientes en esa época. Lavanderos como otros realizadores documentalistas (Perut y Osvonikoff, Agüero, entre otros) buscaban sacarse ese estigma de la denuncia, de un documental sobre el golpe. Si seguimos la lógica de la estrategia que Fernando Lavanderos empleo junto a Gonzalo Vergara en “Esta año no hay cosecha” (2000), es de esperar que Lavanderos use una representación con el fin de llegar a un argumentación.

### III.4 - La Mentira en la Enunciación

Tenemos el constante argumento de un danés que llega a Chile, sin objetivo claro pero con un motor que aparece en varias partes: la mentira en la relación de pareja. Es lo que conlleva a realizar un cortometraje y buscar una actriz. El constante coqueteo entre esta actriz, María Paz, y Kai resulta en un beso. En esta secuencia, Lavanderos ya no logra mantener la verdad de la historia, y es cuando el discurso se hace más evidente: cuando la mentira se transforma en verdad. La *Histoire* ya está evidenciada de una manera opaca, por lo que el *Discours*, ya impregnado en la película, no tiene otra que dejar de mentir. El cine es una mentira, y para lograr dar a entender ello, se debe revelar todo los dispositivos.



El beso entre Kai y María Paz.

Para lograr este mensaje, Lavanderos toma lo que ya está planteado en el film: Por un lado tenemos el metacine como recurso en al diégesis, donde se realiza un cortometraje. Otro aspecto, algo conectado con lo anterior, es lo documental, el registro de los hechos, más que elemento como historia es la forma del discurso. Por otro lado, la relación de pareja que se va generando durante el film. Detallaremos las 4 últimas secuencias, donde es posible distinguir la enunciación a través de la mentira que se ha efectuado, usando la historia y el discurso, la transparencia y la opacidad.



### III.4.1 -El Metacine y la Doble Enunciación

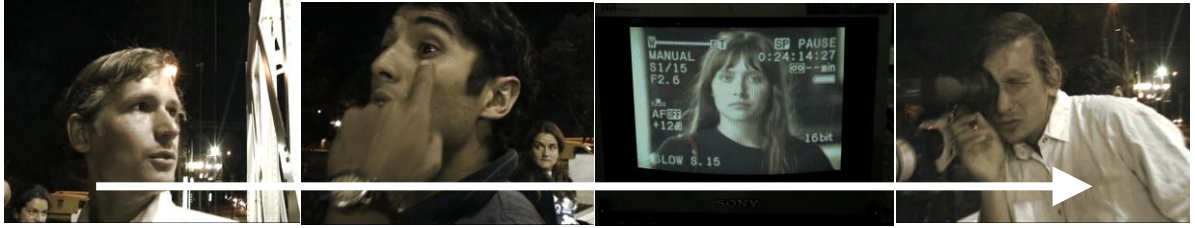
La primera secuencia a detallar es el momento en que se inicia el clímax. En estructura narrativa – considerando el viaje del héroe como estructura dramática – se conoce como “el abismo”, y es la etapa más compleja del conflicto, lo que conlleva al enfrentamiento de ambas fuerzas que están en colisión: En este caso, la realidad y la ficción, la mentira y la verdad.

Al realizar un film de carácter ficción, esta actividad implica una serie de repeticiones o tomas de los distintos planos, sin considerar los ensayos previos. Además, la ficción limita a las personas a comportarse de una manera dada, específica, actoral. Y acá se plasma una diferencia del documental y la ficción: un aspecto es ser y otro es actuar.

La escena inicia cuando Kai está junto a su nuevo equipo de filmación, un equipo que se muestra profesional. Kai detalla al equipo lo que quiere grabar, sin contar la historia, sino que detallando acciones. Complicado con el idioma, y mostrando cierta inseguridad como director, Kai revisa el plano que quiere realizar. El equipo detalla aspectos que realizarán mientras esperan a María Paz está atrasada. El sonidista se muestra sugerente a Kai, indicando los planos que puede tomar, o del sonido que puede captar para la post producción. La espera se hace larga, por lo que los



Kai y el equipo esperan a María Paz.



detalles empiezan a ser cada vez más específicos. Cuando se predisponen a anticipar planos sin la actriz, María Paz llega, recibiendo reprimendas por parte del equipo. Kai le indica lo que debe hacer, indicando solo acciones, sin hablar sobre las motivaciones del personaje. Son acciones sin sentido aparentemente. Empiezan a grabar y un detalle de la coordinación entre cámara y actriz, conlleva a repetir el plano, el cual no se logra realiza porque María Paz no se movió. A un principio parece ser por factores externos propios de una grabación, hasta que María Paz se acerca e indica que se quiere ir. El sonidista se acerca a ella para ayudar a Kai en el intento de convencerla. Kai la sigue y ella le indica que es tarde, hace frio y son muchas repeticiones. Después de que María Paz se va, el equipo se queda conversando con Kai sobre las verdaderas motivaciones de María Paz para irse. Sin poder hacer nada sin la protagonista, el equipo deja de filmar.

En esta secuencia, el discurso se hace cada vez más evidente e, incluso, Lavanderos usa la historia para hacer aflorar el discurso. El primer factor es el uso del metacine: al hablar del cine y como se hace en lo diegético, se va manifestando el cómo se construye un film, como se miente en el cine. Sin embargo, el que no se logre realizar el rodaje debido a la actriz, refleja lo que Breschand hablaba de lo indomable del documental, un aspecto que no se puede controlar. La realidad (representada por María Paz) no puede ser controlada por la ficción (representado por Kai). Una actriz que no es actriz y que no quiere actuar, no la puedes obligar.





Hay un aspecto ético en que está envuelto Kai, pues el modo de trabajar con María Paz es bien *amateur*, sin ningún contrato previo, ni tampoco una claridad de su personaje, y de lo que quiere obtener.

La enunciación se presenta como doble en esta secuencia, tanto ascendente como descendente: lo que está mostrando Kai y lo que está mostrando Lavanderos. Vemos lo que quiere construir Kai, pero en ningún momento se transforma en narración. En un sentido estricto, no se da el relato dentro del relato, pues Kai no construye una historia. La historia que él está construyendo se entremezcla con la que Lavanderos realmente está realizando, creando una paradigma narrativo. La enunciación descendente es funcional con para el discurso: esto no pasa de ser una mentira. Y se fusiona con la ascendente en pro del discurso. Un ejemplo claro es cuando el metacine es más evidente: la cámara graba el monitor de video asist. Incluso, la imagen que construye Kai con María Paz en el puente es el de mejor calidad en todo el relato, equidistando lo que se había realizado en todo el film. Estos indicios ayudan a construir el discurso, de que la ficción es una ilusión, al igual que la *performance* de María Paz. Kai intenta retenerla, a pesar de que ella quiere irse, exponiendo a Kai como director al ridículo ante sus pares. Esto lleva a plantarse la siguiente pregunta: ¿Quién está mintiendo? Kai cayó en la trampa de su mismo juego, pues María Paz ya no es su actriz, sino que paso a actuar para Lavanderos.



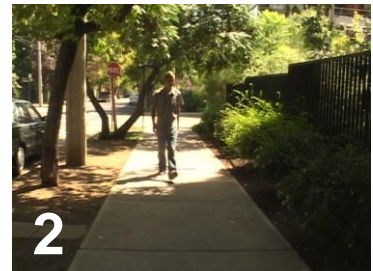
### III.4.2 -La Enunciación Ficcional como Hilo Conductor Dramático

La necesidad de buscar la verdad de Kai empezó desde antes de empezar el film, cuando estaba en Dinamarca. ¿Qué verdad?

¿Cuál verdad? El de la mentira en las relaciones de pareja.

María Paz abandono el accidentado proyecto de Kai, un cortometraje confuso que no tiene un relato claro. Como sea, Kai queda con la necesidad de saber el porqué se fue. Esto es lo que lleva a la siguiente secuencia.

La segunda secuencia a analizar es la más ficcional de todas pues, a diferencia de las otras, hay control total del espacio y de los actores. Kai llama por teléfono a María Paz, pero contesta su madre quien le indica que no está. Intrigado, Kai llega al departamento de María Paz, pero nuevamente su madre por el citofono le indica que no está. Desconfiado, Kai espera a María Paz en la entrada del edificio, cuando llega una amiga de María Paz preguntando por ella, quien contesta el citofono y le pide esperar abajo, por lo que le abre la puerta. Kai aprovecha e ingresa al edificio hasta el piso del departamento de María Paz. Ella sale y se encuentra con Kai, entrando juntos al ascensor. En su interior, Kai la toma del brazo y le da un beso, sin obtener una reacción de María Paz quien se va dejando solo a Kai.

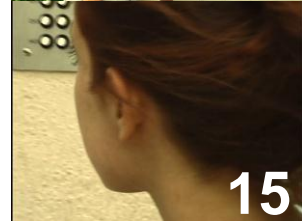
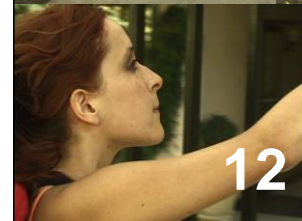


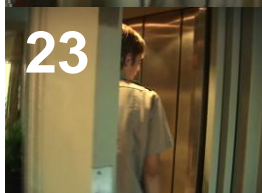
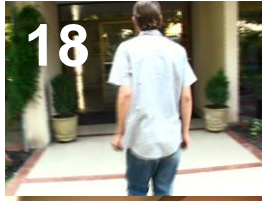


Esta secuencia es totalmente ficcional. El primer plano donde Kai habla por teléfono no aparece nada ficcional, pero es el pie inicial de lo que sucede en el resto de la secuencia.

La siguiente escena comienza con Kai caminando, luego hay un corte por elipsis al plano 3 donde Kai llega al edificio. Luego otro corte de elipsis donde Kai toca el citofono del edificio. El siguiente plano es el rostro de Kai, el cual en el montaje se va intercalando con el mismo valor del plano anterior. Esta intercalación de planos denota la presencia de dos cámaras en el set. Una cámara queda fija en un primerísimo primer plano del rostro de Kai, y la otra cámara está más abierta en plano de valor tamaño plano medio, tomando las acciones de Kai desde su espalda. Esta intercalación de planos se da mientras Kai habla por citofono. Luego, Lavanderos usa el mismo recurso de corte por elipsis, al tener a Kai alejándose del citofono pero sin irse de la entrada del edificio. La otra cámara capta a "Cintia", una amiga de María Paz que llega andando en bicicleta. El montaje vuelve a ser intercalado, pero esta vez tiene a dos personajes en cada cámara: Kai y Cintia. Cuando María Paz abre la puerta a Cintia para que ella espere abajo, Kai se adelanta e ingresa.

Debemos resaltar dos aspectos que hace deducir que esta secuencia es la más ficcional de todas: En primer lugar es un factor actoral, pues la amiga no se extraña por la presencia de dos cámaras y continúa sus acciones con la



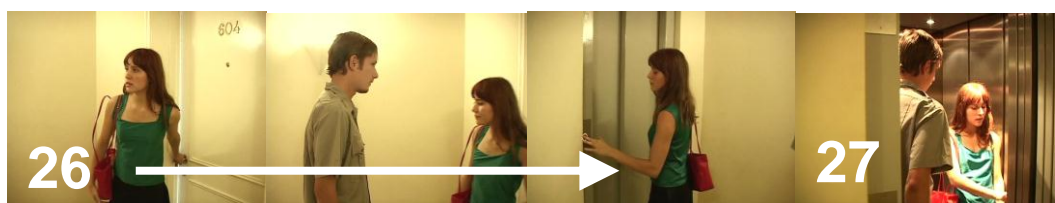


mayor naturalidad. En todas las otras secuencias donde había un tercer personaje, la cámara siempre permanecía distante. En este caso no, pues esta se aproxima a tal extremo de hacer un primerísimo primer plano de Cintia. La proxemia de Cintia fue invadida. La imagen que se genera en esta secuencia tiene una cercanía más al Dogma 95, debido a la actuación frente a la cámara y la omisión de parte de los actores de la presencia del equipo, tal como se hace en una ficción. El hecho de que se utilice una cámara en mano, hace que la predisposición actoral se evidencie, mezclando los géneros documental y ficción al revelar el dispositivo.

El corte de un plano en distintos planos, haciendo salto por elipsis también es un recurso proveniente de la ficción. La siguiente escena es un plano que Lavanderos segmenta en varios para apurar el ritmo del film, eliminando el tiempo presente del documental pero manteniendo el tiempo presente en la apreciación espectral.

Kai sube por el ascensor. Al llegar al piso donde vive María Paz, Kai la ve salir justo cuando él llega al piso y el obturador de la cámara se modifica, pasando de tener luminosidad al interior del ascensor a la iluminación necesaria para el pasillo. Y luego, para concluir que esta escena es una ficción, Lavanderos inserta un plano con la misma acción final, una repetición que notoriamente se trata de otra toma del mismo plano.

Este corte es el preciso momento en que Lavanderos tiene el control de la historia, de parte de los actores que la protagonizan. Además, esta secuencia deja en claro lo que





Lavanderos ha ido construyendo durante todo el film: El cine es una mentira, una ficción.

La última escena de la secuencia es la más ficcional de todas. En la escena anterior, la cámara se queda afuera del ascensor, por lo que se rompe el esquema de la cámara presencial, que en ocasiones parece más una cámara de *making of*. Para solucionar, Lavanderos disfraza la imagen a una cámara de seguridad del ascensor. Sin embargo, esta cámara se mueve demasiado para asumir y crear la enunciación: es el momento de decir la verdad. Todo es un engaño. Esto no es un documental, pero tampoco no es solo ficción.

En esta secuencia, la enunciación ficcional descendiente es funcional, y esta simplemente para iniciar el clímax del film.

Pues la historia no se trata de Kai y su amor por María Paz, sino que prima el discurso: porque nos mentimos.

### III.4.3 - La Enunciación Documental Ficticia

Con el fin de terminar la narración, tanto el relato documental como el correlato que ha transcurrido durante el film, Lavanderos los une para tener una reflexión final, antes del clímax. Kai, quien ha deambulado por Santiago, se encuentra en una encrucijada pues no ha terminado lo que quería hacer: un cortometraje. Acaba de ver a María Paz quien también lo ha engañado,





y la voz over refleja su conclusión sobre la mentira:

### VOZ OVER DE KAI

*Tal vez tengan razón. Quizás lo mejor es disfrazar la soledad y todo lo demás. Al final entre la verdad y la mentira, la única que ha existido por siempre es la mentira. De eso es lo único que podemos asegurarnos. Entonces dediquémonos a engañarnos. A actuar toda la vida. Cada día una nueva película nuevos personajes, nuevos vestuarios. Que importa si es creíble o no. Total todos sabemos que es mentira. Y eso lo hace ser verdad.*

La enunciación que se da en la imagen de esta secuencia durante todo el film siempre ha sido doble, debido a lo que se muestra y lo que se cuenta. Sin embargo, en esta secuencia en particular, la enunciación es doblemente ficcional, debido a que Lavanderos repite reiteradamente el mismo plano, pero solo con un actor, obteniendo distintos resultados de cada toma, e incluso son distintos valores de planos. La distancia es parecida, pero con esta secuencia podemos detectar que el film es una mentira, una ficción que se ha inventado a partir de lo documental y su estética.

Tal como lo dice su protagonista, lo único que prevalece que sea verdad es la mentira, la ficción. La realidad no podemos asegurar que es creíble, pues la verdad es subjetiva. Pero la mentira, lo ficticio, cuando nos es revelada, sabemos que es verdaderamente algo ficticio.

### III.4.4 - El clímax: Ni documental ni ficción en la Opacidad



La mentira ya no puede sostenerse cuando es revelada. En la parte final una narración, el clímax se presenta cuando dos fuerzas, dos ideas o dos posturas, se enfrentan para llegar a una resolución. Kai intento llegar a María Paz pero ella lo rechaza. Para que ellos no se encuentren, también para evadirlo y no participar más en su cortometraje, ella miente o hace que su madre mienta. En la historia que se está contando ya no queda nada que enfrentar pues ella lo rechazó, por lo que queda insistir.

Sin embargo, este film no es una ficción propiamente tal. Usa algunos elementos que ayudan a la ficción a construirse y mantenerse, pero la puesta en escena va mas allá de un neorrealismo, cruzando algunos limites hacia el documental. Y he ahí su gracia, pues en el documental se establece la axiografía, un compromiso ético de los realizadores con sus actores sociales. El planteamiento documental que ha desarrollado Lavanderos en el film se establece cuando Kai entrevista a distintas participantes en el *casting* para un supuesto cortometraje que el dirigirá. Al ser seleccionada, Lavanderos nos muestra el proceso de creación del cortometraje, un *making of* del film donde conocemos la relación del director y al actriz desde la primera reunión hasta el desinterés de la aspirante a actriz. ¿Dónde está el compromiso de un director con para su actriz, principalmente cuando ella nunca ha actuado y es una actor social? Esta pregunta se hace considerando a Kai como director, pero él no lo es. ¿Qué compromiso tiene un director documental con sus actantes? Esta respuesta, a pesar de que el film es una ficción – pues, a pesar de

tener una reflexión documental, el film no cuenta una historia del mundo histórico – Fernando Lavanderos la plantea como un hecho en la narración, en al diégesis. La trampa de la imbricación documental/ficción lo mueve a realizar un clímax donde lo documental se enfrenta a la ficción. Kai ha mentido al actuar como director de un cortometraje, pues es el actor de un largometraje dirigido por Lavanderos.

La ficción se transforma en documental. El film no deja de ser una ficción, pero es una ficción rupturista donde lo documental no pasa solamente por los espacios como en el neorrealismo, tampoco es por la actuación brechtiana como sucede en el Dogma 95 y otras propuestas de vanguardias. La ruptura es brechtiana pero se asemeja a las formas en que Abbas Kiarostami y Jean-Luc Godard han usado en algunas de sus películas. En *Ta'm e guilass* o *El sabor de los cerezos* (1997), después de la muerte del protagonista, Kiarostami devela el dispositivo mostrando parte de la realización del film, indicando que la muerte es solo ficcional. Por otro lado, Godard implementa desde un principio en *2 ou 3 choses que je sais d'elle* o *Dos o tres cosas que se de ella* (1967) el hecho de que la actriz es una actriz y que interpretara a un personaje. Dicho personaje finalmente continua en su misma rutina como madre, esposa y prostituta, logrando generar un documental dramatizado sobre el Paris de los 60's. En ambos films, al igual que en "Y las vacas vuelan" la verosimilitud de su construcción se establece desde un principio, logrando que el clímax y el tono del film sean diferente a una ficción o un documental por el simple hecho de que su verosimilitud logra convencer desde un inicio al espectador. En los tres films, actúa la reflexividad.



### III.5 - La Actitud del Docu-Ficción: Reflexividad *versus* Ilusión

Según lo detallado en el análisis, encontramos en el film “Y las vacas vuelan” una narrativa que tiene un gran valor como obra, usando imágenes verdaderas y una puesta en escena falsa, logrando engañar tanto al público como, incluso, sus actantes (Magnus no se percata del engaño que Maria Paz y Fernando Lavanderos le han hecho, hasta el final). La enunciación que se da impregna la mentira, engañando quien está contando, a quien está narrando y los que participan en la historia sin saber que están engañando y están siendo engañando. Sin duda, la mentira se impregna del tratamiento debido a que su punto de vista está asociado a ello. El tratamiento de puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie son acordes con lo que la historia narra.

De la enunciación podemos encontrar la actitud que se tiene ante la temática, y la estrategia que se busca para expresar el punto de vista. Es así como encontramos a través de la mirada, la actitud con que actúa el realizador. Estas distintas formas de llegar al punto de vista que se quiere dar, al mensaje, se capta la reflexividad impregnada en la estrategia narrativa, con ciertos grados de mayor reflexividad y con partes donde la ilusión del a ficción es fundamental para llegar a la reflexión.

#### III.5.1 - La Actitud en la Mostración y la Narración

En la enunciación del film podemos encontrar distintas instancias relatoras, como lo hemos detallado, en tres formas de relato: El

Relato, el correlato y el relato documental. Estos tres tienen una actitud que van pasando entre la opacidad y la transparencia constantemente. No necesariamente el relato documental es de cierta opacidad, así como el relato principal tampoco es detallado como una narración transparente. Detallaremos la actitud que se impregna en la mirada. Detallaremos las tres instancias narrativas, según la actitud que tiene el meganarrador en el montaje y en la mostración.

- En el Relato es donde se enfoca mayoritariamente la actitud ficcionalizante, esto debido a que la historia es una ficción que se introduce en el mundo histórico. Sin embargo, debido a esta mirada documental y el espacio donde se establece la ficción, la narración es más propia hacia una opacidad.

1) Al momento de conocerse, Kai graba a María Paz, por lo que encontramos la mostración generada por Kai y por Lavanderos. Al ver lo que Kai graba, se revela el dispositivo. Esto es el factor de la Opacidad que se genera en la narración. 2) En la siguiente escena, Kai conversa con María Paz por teléfono. La mostración de Lavanderos se da con una cámara en mano que se mueve constantemente y realiza *zoom*, revelando el dispositivo. 3) Luego, Kai se reúne con María Paz para hablar sobre el cortometraje. Para que no sea tan monótono y extenso, Lavanderos realiza corte en el montaje, salto de tiempo por elipsis, lo cual acorta el registro y ficciona la narración. Además, usa una cámara escondida en un bolso, la cual ayuda a tener una imagen adicional para el montaje. 4) María Paz y Kai se reúnen para grabar el cortometraje. El uso del corte por elipsis es constante, además del movimiento de la cámara. Vuelve a presentar la doble mostración, pero en este caso está solo una cámara. La mostración de Kai y Lavanderos se da en la misma imagen, una doble mostración en una misma enunciación. De pronto, cambian de





locación por montaje, pero Kai continúa grabando su cortometraje con María Paz. Al hablar tanto con María Paz sobre lo que ella debe hacer, Kai deja de grabar el cortometraje para explicarle su motivación por hacer el cortometraje: una historia de amor que arrastra de Dinamarca. La secuencia finaliza con una escena particular, donde prima la música en un bar donde Kai y María Paz comparten. 5) Kai espera a María Paz junto a un equipo de grabación. Nuevamente se genera el corte por elipsis en el montaje, rescatando algunas cosas del registro documental. También vuelve a suceder la mostración en la mostración, pero diferenciando la cámara con que narra Lavanderos y la cámara que tiene Kai para construir su cortometraje. 6) Esta secuencia es la más ficcional de todas, tal como la hemos detallado en el capítulo anterior. La Transparencia se plasma por varios dispositivos que revelan los hechos preparados y planificados. La cámara corta por elipsis pero ya no es un registro documental, sino que esta secuencia sirve para concluir la historia que se ha desarrollado entre Kai y María Paz. 7) Kai deja de ser el director de un cortometraje para mostrarse como el actor de Lavanderos. Esta escena es un solo plano, sin corte. Es el momento de verdad entre ficción y realidad.

- En el correlato, Kai deambula por Santiago como un turista, exponiendo su presencia como danés ante los chilenos. Estas secuencias sirven para conectar las reflexiones que se presentan de un extranjero sobre el comportamiento mentiroso de los chilenos y la mentira en la relación de pareja, con el relato principal y el porqué quiere hacer un cortometraje.

1) La primera escena del film presenta al personaje quien analiza un *casting*. Esta escena, como la hemos detallado anteriormente, es ficcional y transparente. Los planos son mayoritariamente fijos, con una voz en over que une la escena. 2) Kai deambula por la ciudad buscando una actriz para su cortometraje. Dicha instancia

hace que las mujeres entrevistadas hablen sinceramente, aparentemente. Esta secuencia es netamente documental, pero con una actitud ficcionalizante. Lo que consigue del registro documental es una argumentación generada por las mismas entrevistadas, lo que permite generar una mayor ilusión de la representación, pero desde una mirada documental. 3) Kai deambula por la ciudad durante las festividades navideñas. Esta escena tiene una actitud ficcional, y tiene un fin dramático simple para el montaje, logrando generar una pausa en el ritmo narrativo. Los movimientos de cámara son prácticamente fijos, pero con un montaje ficcional. 4) Mientras Kai espera María Paz, un grupo de gitanas le hablan y le exigen comprar una botella de agua, sin motivo alguno. LA actitud que tiene esta escena es documentalizante, pues registra un momento que esta fuera de la ficción. Kai prácticamente se presenta como Magnus, sin decir que es un actor. Para las gitanas es un extranjero, no un actor. 5) Cuando están rodando el cortometraje en una tocata Hard Core, Kai conoce a un muchacho quien le miente sobre datos duros específicos de la geografía chilena. Esta escena es netamente documentalizante y prioriza la argumentación, pues la representación no funciona, ni tampoco el montaje intenta ocultar el dispositivo. 6) Kai se encuentra dirigiendo a su equipo mientras esperando María Paz y luego, se queda con el equipo cuando ella se fue. La actitud documentalizante prevalece sobre la ficcional, pues los técnicos, aun que no dicen el nombre, asumen a



Kai como director. Sin embargo, Kai está actuando su papel, por lo que la narración da pie a la representación. 7) Esta escena se fusiona con la narración del relato documental. Es cuando Kai camina reflexionando sobre la mentira y la verdad. 8) Kai se muestra tal como es realmente: un actor de mascaradas de la Comedia dell'Arte. La narración de esta secuencia es transparente, pero con una actitud documentalizante.

- En el relato documental, las reflexiones que va teniendo Kai es plasmado en conjunto a imágenes documentales que refuerzan lo que Lavanderos reflexiona. Las imágenes tienen una actitud documentalizante, pero la narración es transparente. La mayoría de las secuencias tienen esta tónica, donde son imágenes con una mirada documental, una actitud documentalizante, una narración transparente donde la ficción se hace presente a través de la voz over del protagonista, lo que genera una enunciación ilusoria. Todas las secuencias son parecidas, con excepción de la antepenúltima, donde Kai aparece. Kai realiza la reflexión en la voz over, pero evidencia la mentira a través de una enunciación documental y un montaje transparente. La *performance* que realiza Kai se divide en dos escenas: 1) en el puente, con 4 planos, Lavanderos narra de manera ficcional el cruce de un puente; 2) en la Plaza de Armas, Lavanderos inserta en el montaje las distintas tomas del mismo plano, haciendo evidente las repeticiones ficcionales al no tener continuidad los factores documentales que están alrededor de Kai.



### III.5.2 - Los Grados de Reflexividad

La presencia de la teoría brechtiana es evidente en el film. Son varios los factores que se presentan en la dramaturgia que plantean

una oposición al modelo clásico aristotélico. El *Verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento se presenta de distintas formas:

- Interrupción Fractal: El quiebre del *mythos* en “Y las vacas vuelan” se da tanto entre escenas como algunos planos insertos que suceden durante el transcurso de la historia, haciendo manifiesto el discurso. La historia sucede cuando Kai, un danés que deambula por Santiago (1° sub línea de acción) conoce a María Paz con quien quiere hacer un cortometraje (línea principal de acción), teniendo una relación director-actriz, que se va transformando en un romance. La historia tiene inserta una sub línea de acción que rompe lo construido al plantear imágenes documentales y una reflexión del protagonista Kai sobre la mentira, la cual interrumpe la fluidez dramática para distanciar al espectador.

Dentro de algunas secuencias, se da algunas escenas que también ayudan a distanciar la línea principal de acción y apoyar el discurso: en la tocata *Hard Core*, Kai conoce a un rockero quien le miente sobre algunos datos específicos de Chile, siendo esta escena totalmente inconexa con la línea principal de acción.



- Personajes/Actores Distanciados: Tanto Kai como María Paz, pasan por un distanciamiento de su personaje. Kai, el personaje, se muestra como un director danés que quiere hacer un cortometraje en Chile, conociendo a la actriz social María Paz Ercilla, quien actuara en su film. Ella empieza a realizar su papel y entender lo que él quiere filmar cuando, sin manifestarlo en la narración, deja de actuar para Kai y empieza a actuar para Lavanderos, asumiendo el personaje de María Paz. Afectado con ello, Kai le revela a María Paz que él es Magnus Errboe, un actor.





- *Gestus*: Normalmente en el teatro brechtiano el *gestus* se refiere a una acción propia de la sociedad, algún movimiento común que el espectador se identifica. En “Y las vacas vuelan” se presencia como un aspecto documental: Las gitanas. Es algo característico de Chile, y de la zona donde la presenta Lavanderos (Parque Forestal y Cerro Santa Lucia). Ellas refuerzan un aspecto del *gestus* chilensis, que es la mentira, el engaño. Ellas son la manifestación clara de ello, pero es propio notar la desconfianza de María Paz sobre Kai cuando la esta entrevistando, el desplante de engaño del Rockero con Kai en la tocata *Hard Core*, o en la secuencia del *casting*, donde aparece una muchacha que aparenta decir la verdad. Es algo propio del ser chileno, de la idiosincrasia. No es un *gestus* notable, pero es parte de la temática del film.

- Interpelación directa: Este elemento reflexivo se presenta en distintas ocasiones. A un principio, cuando Kai está haciendo el *casting*, las entrevistadas hablan casi o directamente a la cámara de Kai. Esto se vuelve a repetir en una secuencia documental, donde los transeúntes que circulan por Paseo Ahumada miran



directamente a la cámara que los está grabando; también durante la tocata *Hard Core*, dos muchachos que toman cerveza miran a cámara, incluso el Rockero que habla con Kai mira a cámara cuando dice “en los locos no hay que confiar”; Kai también mira a cámara constantemente en distintas partes del film.

Debemos hacer un paréntesis con la secuencia final, cuando Kai le revela a Maria Paz que no es actor: el dispositivo ahí recién se revela, y causa un crisis en el género del film con esa escena. ¿Es un documental con partes ficción, o una ficción neorrealista? Este es el punto que ejemplifica la doble reclamación “todo film debe poder ser un documental” y “todo film es una ficción”.

- Interpelación como cita: La secuencia documental se distancia de la línea principal de acción. No vemos a Kai (con excepción del comienzo y del final del film) pero el si se mantiene como personaje en esa narración al insertarse una voz over. Sin embargo, la reflexión que Kai genera cuestiona tanto a los personajes que encuentra Kai como la realización del film, pues no es Kai quien reflexiona.



- Alineación con Artes hermanas: En dos secuencias Lavanderos se asocia a otras artes. Cuando Kai se junta con Maria Paz en una primera entrevista, ambos van a una galería que está cerca del *Goethe Institut*, para ver una instalación multimedia. Incluso, en esa escena usa lo que Brecht planteaba como *Efectos de tableau*, las cuales Godard las usaba “congelando” la imagen. La capacidad de la cámara se revela al ser insuficiente, pero genera un efecto de movimiento barrido, y retiene la imagen momentáneamente. Además, Lavanderos repite algunos planos en algunos pasajes, dando énfasis a una imagen específica, la cual es la intención de este efecto de *tableau*.

La otra Arte que aparece es la música: la tocata *Hard Core* se presenta con un fin dramático, al colocar a María Paz a actuar mientras el ruido provocado por la música se manifiesta en el sonido directo.

También podríamos considerar la Arquitectura de Santiago, a pesar de que no juega un rol

clave en la reflexividad, pero el caso más específico es el mismo cine: El metacine generado provoca un distanciamiento de su realización, al exponer tanto la forma de su realización como presentar el modo en que se genera la forma.



La reflexividad que se genera logra distanciar al espectador de manera tajante, principalmente al final. “Y las vacas vuelan” difícilmente es una película para emocionarse e identificarse. El público al cual está enfocado es el chileno, por lo que se genera una identificación distante, desde como un extranjero ve el Santiago del nuevo milenio.

Además, el carácter de la reflexividad no es pasiva como el de Mel Brooks quien priorizaba la historia al discurso, pero tampoco es rupturista como la propuesta que genera Godard en sus films, incluso el más ilusionista de sus films. Esta estética vinculada más al documental se asemeja al discurso que logra Abbas Kiarostami en sus films, un distanciamiento desde el mundo histórico, donde se hace manifiesto la presencia de realizador. La figura de Godard se ha realizado en sus últimas apuestas (principalmente en *Historie(s) du Cinema*), llegando a tener un valor de estrella, lo que Kiarostami mantiene distante, a pesar de aparecer en sus films, en ocasiones. Esto se explica por lo que Kiarostami consideraba un parámetro a considerar en el discurso filmico, como lo dice el mismo Kiarostami en “*10 of Ten*” (2004): “Cuando escuchamos del cine, pensamos en Hollywood, queramos o no. (...) Yo sugiero que nunca olviden el efecto de la fórmula del Cine Americano”.

### III.5.3 - La Ilusión de la Ficción como Estrategia Reflexiva Documental

Durante el film, logramos seguir atentos la relación ficcional que se va generando entre Kai y María Paz, pero en un momento dado, frente a varios factores externos del mundo histórico, se nos plantea si el film es un documental. Y este cuestionamiento viene a resaltar al final cuando Kai se saca la máscara del personaje y descubrimos, con el movimiento de la cámara, la presencia del realizador Fernando Lavanderos.

Sin embargo, es complejo definir el film en una u otra denominación. Tanto en el cine de ficción se han usado elementos documentales, como en el documental se usa estrategias narrativas ficcionales de mayor o menor relevancia en la dramaturgia. “Y las vacas vuelan” incorpora una reflexividad deconstructiva, donde se incorpora elementos conocidos, como la mirada de un extranjero sobre Chile y la ficción, para llegar a una reflexión, cuestionando la figura pública quien realiza cuestionamiento sobre la idiosincrasia chilena. Poco a poco se va incorporando aspectos documentales disfrazados de ficción. La escena del *casting* es un buen ejemplo, pues, aun que vemos a supuestas aspirantes a actrices, Lavanderos logra colocar un autentico discurso de sobriedad – como lo establece Nichols – al incorporar las personas del mundo histórico para opinar sobre la mentira en la pareja, logrando distintas opiniones que resultan en una especie de encuesta, un dato duro que se acerca a un documento, más que un valor del film como obra. Lavanderos usa el montaje para resumir esta encuesta hecha en el *casting*, logrando establecer una temática en discusión: la mentira en una relación.

A partir de la mentira, Lavanderos establece la ficción de Kai quien genera varias reflexiones en torno de la mentira. Y a través de este dispositivo ficcional es que logra llegar a una reflexión que es más propio de una perspectiva documental: la mentira en la sociedad, la mentira de la ficción, la mentira del realizador y del actor. ¿Quién está contando la historia? Esta claro que es Lavanderos, pero la verosimilitud de la ficción nos hace enfrenar la verdad documental. La ilusión es funcional, y al ser colocada en evidencia, no determina que sea documental, solo potencia el carácter reflexivo del film.

## IV - CONCLUSIONES

El mundo que nos presenta la narración del docu-ficción es un espacio donde no se puede establecer parámetros fijos. En ningún caso, tal como nos establece Robert Stam, la opacidad y la transparencia son elementos concretos, sino que son moldeables según el tipo de film, secuencia, escena y plano. Es posible establecer cuantitativamente algunos elementos, encontrar el objetivo de la narración y su propósito y establecer el valor que tiene el film. Sin embargo, cada narración difiere según su mundo diegético y su meganarrador.

El propósito de la presente investigación procuró establecer la mirada y la actitud que tiene el film “Y las vacas vuelan”, cual es el fin de la enunciación, si propone una argumentación o una representación en la narración, si el film tiende más a una opacidad o transparencia, y si el film tiene un valor como obra o como documento. Como base argumentativa, citamos las dos reclamaciones estipuladas por François Jost y André Gaudreault, quienes establecen que “toda película participa a la vez de los dos géneros”, donde <<toda película (debe ser) una película de ficción>> (Metz, 1975:31), y por otra parte, que <<toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental>> (Oudin, 1984:263)”. (Jost y Gaudreault, 1995: pág. 39). A partir de ello, dejamos de lado el considerar documental y ficción como géneros, sino que encontramos que la narración puede ser argumentativa y/o representativa. El dejar de lado lo clásico, nos permitió dimensionar que la narración proviene de un narrador, de un meganarrador, quien narra a través de dos capas de narratividad que son la mostración (rodaje) y la narración (montaje). Y, por último, dentro de los factores que encontramos en el interior de la imagen docu-ficción, podemos identificar la enunciación a través del indicio.

## IV.1 - El Enunciado Indexico en el Docu-Ficción

Desde la primera imagen cinematográfica existe una enunciación que se basa en el descontrol, en los sucesos que acontecen, en las cosas tal y como son. El acto enunciativo implica el hecho de la mirada de la cámara a un determinado sujeto/objeto en un espacio circunscrito por el encuadre. Que dicha mostración sea ficcional o documental no tiene mayor relevancia cuando existen factores de la Realidad Afílmica que participan en conjunto a la enunciación.

Si revisamos tanto el film analizado, como los otros films incluidos en la presente investigación, encontramos que existen elementos que no son parte de la historia, del mundo diegético que se está construyendo, pero que accidentalmente –o por fortuna, como se quiera ver – se incluyen a lo profílmico al presentarse la puesta en escena ficcional en el mundo histórico. Podemos encontrar objetos que son parte del mundo histórico y que el cámara capto y el montajista tuvo la perspicacia y astucia de dejarlo en la narración, pero lo más notable son los hechos que ocurren a través de la fricción “actores del mundo diegético” con los “actores sociales del mundo histórico”. En “Y las vacas vuelan”, encontramos dos momentos claves donde la estrategia narrativa no incluía tal hecho, pero que se añadieron debido a la frescura que aportaban dramáticamente:

1) Las gitanas del Parque Forestal: En la secuencia donde Kai se reúne con María Paz para hablar sobre el cortometraje que él quiere realizar, ellos se sientan en un banco de una plaza para hablar del film. De pronto, dos gitanas se acercan a ambos para proponerles leer el destino, propuesta la cual es inmediatamente rechazada por María Paz quien les indican que están ocupados. Ante esto, una de las gitanas hace dos preguntas que generan un aporte notable a la dramaturgia, una acción de catálisis que



indica un rasgo de la personalidad de María Paz: le pregunta sobre el color de su pelo, distinguiendo que ella tiene dos colores en su pelo. La descripción de personaje de María Paz se detalla con este pequeño acontecimiento accidental, otorgándole mayor profundidad. Ante dicho suceso, María Paz le pregunta a Kai por las gitanas, quien el no conoce del todo. Le replica que no debe confiar en ellas, pues “engañan”. Nuevamente vuelve a aportar a la dramaturgia pues la temática que aborda es sobre la mentira y la verdad, sobre quien engaña a quien. No se puede confiar.

Finalmente, en otra secuencia, Kai no hace caso y se acerca a las gitanas quienes le exigen que compre una botella de agua para ellas, contradiciendo lo que María Paz le sugirió.



2) Otro hecho puntual es la conversación que tiene Kai en la locación donde van a filmar el cortometraje y hay una banda Hard Core tocando en una piscina. La conversa entre ambos se inicia hablando sobre la música, pasando luego a una charla del rockero sobre la geografía de Chile y Latinoamérica, dando datos erróneos sobre algunos lugares. Finalmente, el rockero le declara a Kai sobre las personas que rodean su círculo social, indicando que “en los locos no hay que confiar”, y mira directamente a cámara, revelando la presencia del camarógrafo. Esta escena vuelve a abordar el tema de la confianza, sin ser un factor enunciador por parte del meganarrador, sino que nació de la propia idiosincrasia chilensis otorgo en un circunstancia dada. En ese sentido, no solo la imagen se presenta como indicio, sino que la narración, acoplándose así el discurso que se está dando en la estrategia reflexiva.



Estas enunciaciones de carácter indexico nacen del aspecto documental que tiene la película. No estaba premeditado que sucediera, aparentemente. No se revela que Lavanderos haya planteado al rockero hablar sobre un tema específico, sino que nació del momento y del lugar donde estaban Kai y María Paz.

En la historia del cine han ocurrido varios hechos concretos donde el mundo histórico supera la ficción. El Neorrealismo y varias tendencias vanguardistas que la siguieron, como el Dogma 95, sucedían en uno que otro film este hecho al plantear el rodaje en exteriores. Kiarostami usualmente inserta tanto su presencia como la de los integrantes de la producción a la ficción, o los personajes del mundo histórico ingresan al mundo diegético sin previo aviso. En los documentales, lo fortuito pasa innumerable veces, y es parte de su discurso. Y en la ficción más clásica también hay hechos puntuales. En *Midnight Cowboys*, Dustin Hoffman y Jon Voight caminan por las calles de New York mientras conversan cuando, al cruzar la calle, un taxi se arremete sobre ellos a lo que Dustin Hoffman reacciona diciéndole “Estamos caminando acá”, y el rodaje continúa. No tenían planificado que un taxi cruzara, pero al filmar en la calle se dio dicha situación. El actor siempre ha indicado que el subtexto que usó para improvisar en esa parte era “Estamos filmando acá”.

## IV.2 - El Valor de la Enunciación en la Narración

A diferencia de lo que plantea David Bordwell, en cuanto al metalenguaje, la teoría de la enunciación permite visualizar las intenciones que tiene el narrador con respecto a su público. Si tomáramos el film “Y las vacas vuelan” desde el metalenguaje, la forma narrativa estaría concentrada más en la historia que en el discurso, lo cual no sucede. Y este hecho tan simple como que una película revela tan abiertamente su dispositivo, que use la narración ficcional mas como una estrategia para llegar a un mensaje, es que descarta

completamente el metalenguaje como planteamiento. La enunciación es variable, se acomoda según el sentido y el fin de cada película, cada secuencia, cada escena y cada plano, pudiendo tender hacia una transparencia o una opacidad.

La actitud con que se actúa en la enunciación tiene mayor libertad de expresión, por lo que el meganarrador no está obligado a usar los mismos recursos siempre para lograr la narración, sea documental o ficción. En este caso, la reflexividad y la ilusión de la ficción tienen una notable presencia en el discurso, en la estrategia que se usa para la construcción dramática.

En el caso de “Y las vacas vuelan”, la definición de ficción, documental, realidad, ilusión, no importaba pues era parte de su estrategia dramática. La discusión de realidad y ficción estaba en su tratamiento, en cada enunciación. Algunos pasajes más ficcionales, o hechos documentales que se daban, o el grado reflexividad o de ilusión con que se actuaba en la puesta en cuadro, puesta en escena o puesta en serie, iba en pro de o discursivo, en función de generar un mensaje: ¿Realidad? ¿Ficción? ¿Mentira? ¿Verdad? Al final, lo verídico es lo que importa. Lavaderos finaliza el film mostrando la verdadera actuación de Magnus, la cual él ha estado haciendo durante todo el film: un hombre detrás de una máscara, un hombre detrás de una cámara, un meganarrador detrás de su protagonista.

### IV.3 - Argumentación y Representación

Continuando con lo que planteaba Bordwell, la adaptabilidad que tiene la enunciación es favorable para revisar cualquier film. Además, aun que la enunciación presente en la mostración tenga un discurso opaco, donde el hecho documental posea una reflexividad tal que apela directamente al espectador, la narración generada en el montaje siempre va a pasar por una ficcionalidad. Ninguna narración puede ser netamente objetiva pues

siempre hay alguien contando, por muy oculto, ilusorio, ficcional que sea dicha narración, siempre hay una subjetividad. Este hecho Bordwell no lo puede negar, pues detrás de un film está el realizador y el equipo que ayudo a construir la película.

Lo que si debemos hacer énfasis es el carácter argumentativo y representacional de la enunciación. Pues, como lo establece Bill Nichols, bien tenemos en el documental una narración con base mas en la argumentación, encontramos por otro lado en la ficción la narración a través de la representación. Sin embargo, en “Y las vacas vuelan”, por muy ficcional que sea la historia y que, finalmente, se reflexiona mas sobre el mundo histórico que mostrar el mundo histórico, la representación se presenta más como una estrategia reflexiva para justificar una argumentación. Si muy bien Kai es quien cuenta y protagoniza la historia, la enunciación que se usa es de manera descendente en este caso: Kai cuenta una historia, el espectador cree que las imágenes documentales y la reflexión que hace en la voz over es del protagonista, pero siempre va a ser el meganarrador quien cuenta la historia. En este caso, Kai “representa” la “argumentación” que Lavanderos tiene sobre la mentira y la verdad. En ningún momento Lavanderos argumenta el film, sino que usa la ilusión de la ficción para plantear una mentira, la cual se hace verdad.

Lo que si surge de esta disyuntiva es el carácter propio de la argumentación y la representación. Durante la *performance* de Kai, se encuentra con situaciones donde intentan engañarlo, donde le miente, y el constantemente está mintiendo. El valor del texto fílmico como documento deja de tener mayor validez, pues la argumentación no tiene pruebas concretas, sino que es parte de una apuesta, de una estrategia reflexiva, para llegar al mensaje.

## BIBLIOGRAFIA

- Alsina Thevenet , Homero y Joaquim Romaguera i Ramió, (comps). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra. 1993.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michael Marie y Marc Vernet. *Estética del cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Ibérica, Paidos. 1983.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. La Marca. 2006.
- Bazin, André. *¿Qué es el Cine?* Rialp. 2002
- Bonitzer, Pascal. *El Campo Ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*. Santiago Arcos. 1982.
- Bordwell, David. *La Narración en el Cine de Ficción*. Ibérica, Paidos. 1996.
- Brecht, Bertold (selección de Jorge Hacker). *Escritos sobre Teatro*. Ed. Nueva Visión. 1970.
- Breschand, Jean. *El Documental: la otra cara del cine*. Ibérica, Paidos. 1990.
- Donoso Pinto, Catalina. *Películas que escuchan: Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Corregidor. 2007.
- Jost, François y André Gaudreault. *El Relato Cinematográfico*. Ibérica, Paidos. 1990.
- Ledo, Margarita. *Del cine-ojo al Dogma 95: Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Ibérica, Paidos. 2004.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine I. (1964-1968) (Vol. I)* Ibérica, Paidos. 1963
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) (Vol. II)* Ibérica, Paidos. 1968.
- Metz, Christian. *El significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Ibérica, Paidos. 1977.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el documental*. Ibérica, Paidos. 1997.
- Ortega, Maria Luisa (coord.). *Nada es lo que parece: Falsos Documentales, Hibridaciones y Mestizajes del Documental en España*. Madrid. 2005.

Quintana, Ángel. *Fabula de lo Visible*. Acantilado. 2003.

Stam, Robert. *Teorías del Cine: Una Introducción*. Ibérica, Paidós. 2001.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del Cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Ibérica, Paidós. 1992.

Xavier, Ismail. *El discurso Cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Ed. Manantial. 2005.

## **WEBGRAFIA**

Vera-Meiggs, David. Y las vacas vuelan, de Fernando Lavanderos. *Critica & Estudios*. <http://www.cinechile.cl/crit&estud-10>

## FILMOGRAFIA

*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* o *La llegada del tren a la estación La Ciotat*. Hermanos Louis y Auguste Lumiere. 1985

*Nanook of the North* o *Nanook, el esquimal*. Robert Flaherty. 1922

*Citizen Kane* o *Ciudadano Kane*. Orson Wells. 1933

*Triumph des Willens* o *Triunfo de la voluntad*. Leni Riefenstahl. 1935

Begone dull Care. Norman McLaren. 1949

*Le Mépris* o *el Desprecio*. Jean-Luc Godard. 1963.

*Marnie, la ladrona*. Alfred Hitchcock. 1964.

*La Chinoise*. Jean-Luc Godard. 1967.

*Sympathy for the Devil (One plus One)*. Jean-Luc Godard. 1968.

*Koyaanisqatsi*. Godfrey Reggio. 1982

*MidNight Cowboys* o *Vaqueros de Media Noche*. John Schlesinger. 1969

*Zelig*. Woddy Allen. 1983

*Powaqqatsi*. Godfrey Reggio. 1988.

*Historie(s) du Cinema: Toutes les histories* o *Historia(s) del cine: Todas las Historias*. Jean Luc Godard. 1988.

*Close-Up..* Abbas Kiarostami. 1990.

*Zendegi* o *Digar Hich* o *Y la vida continua*. Abbas Kiarostami. 1991.

*Baraka*. Ron Fricke. 1992.

*Ta'm e guilass* o *El sabor de los cerezos*. Abbas Kiarowstami. 1997.

*Idioterne* o *Los Idiotas*. Lars Von Trier. 1998.

*Naqoyqatsi*. Godfrey Reggio. 2002.

*Dogville*. Lars Von Trier. 2003.

*"10 of Ten"*. Abbas Kiarostami. 2004

*Y las vacas vuelan*. Fernando Lavanderos. 2004.

*Samsara*. Ron Fricke. 2012.

Fuente *Diccionario Teórico y Crítico del Cine*

Jacques Aumont – Michel Marie

Pg. 67. Documental: La oposición “documental/ficción” es una de las grandes divisiones que estructura la institución cinematográfica desde sus orígenes. Gobierna la clasificación de las series en los primeros catálogos de las firmas de distribución que distinguen los panoramas aereism la actualidad, los temas cómicos y dramáticos. Llamamos entonces documental a un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales. El film documental presenta casi siempre un carácter didáctico o informativo que intenta principalmente restituir las apariencias de la realidad, mostrar las cosas y el mundo como son.

Pero hacer de la realidad – por definición afílmica – un criterio de distinción entre textos plantea evidentemente múltiples problemas. Se presupone que el film documental tiene como mundo de referencia al mundo real. Lo que postula que el mundo representado existe más allá del film mismo y que esto es verificable por otras vías. La cuestión es saber si estas pruebas de autenticidad son internas a la obra o si existen componentes discursivos específicos y suficientemente discriminatorios con relación al film de ficción. Pero esots rasgos distintivos pueden también ser externos a la obra e implicar obligaciones institucionales. En términos de pragmática, la situación de recepción determina especialmente consignas de lectura (Odin) que llevan al espectador a adoptar una actitud “documentalizante” más que “ficcionalizante”.

El documental solo plantea el problema del universo de referencia. Concierno también a las modalidades discursivas, ya que puede adoptar las técnicas más diversas: film de montaje, cine directo, reportaje, actualidad, film didáctico, hasta film familiar. La evolución de la historia de las formas en el cine está presente para demostrar que las fronteras entre el documental y ficción nunca son herméticas y que varían considerablemente de una época a otra, y de una producción nacional a otra.

Pg 96 FICCION: La ficción es una forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. De manera más general, es ficción (del latín *finco*, que también dio la palabra figura) todo lo que se inventa como simulacro.

El discurso de ficción plantea un problema pragmático, es decir, de relación entre el productor y el receptor de discurso. En efecto, en principio este discurso no debe tomarse en serio; no compromete a quien lo profiere en un juicio o una proposición del lenguaje de la vida real. Implica un proceso de conversión en algo ficticio (Odin, 2000), modalidad que se aplica a la estructura enunciativa del film según la cual el enunciador no interviene como "yo-origen real", sino como origen ficticio. El acto de enunciar no asume entonces los compromisos requeridos normalmente por este acto (Searle, 1982), sin por ello intentar engañar al interlocutor (la ficción no es una mentira, es un simulacro de la realidad que el espectador percibe como tal).

La ficción es un modo de comunicación dominante en las sociedades contemporáneas, casi hegemónico en las artes del espectáculo. Algunas hipótesis teóricas que surgen a partir del psicoanálisis freudiano relacionan el deseo de la ficción con la estructura misma del psiquismo, y particularmente con la configuración fundada en la diferencia sexual y la reiteración narcisista entre el hombre y la mujer.

125. INDICE, INDICIO: Una de las categorías de signos propuesta por el semiótico Charles Peirce. Índice remite al index, y por tanto al acto de apuntar con el dedo. Para Peirce, el índice es un signo "en conexión dinámica (inclusive espacial) con el objeto individual por un lado, y por el otro con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo. El ejemplo clásico es el del humo como indicio del fuego, o de la fiebre como indicio de una enfermedad. El índice pone en situación elementos que, sin el, carecerían de una raigambre espacial o temporal. Esta categoría semiótica es fundamental en el cine, porque las imágenes y los sonidos tienen a la vez una condición icónica (fundada en la analogía) y más todavía indicial. Las imágenes y los sonidos son el producto de una huella y suponen una relación de contigüidad en el momento de su captación. Peter Wollen (1968) hizo del índice el concepto clave del cine realista, de Louis Feuillade a

Robert Flaherty, de Jean Renoir a Roberto Rossellini, en cuyo seno se cree firmemente en una relación inmediata y espontánea con el mundo.

Gilles Deleuze (1983) caracteriza la imagen-acción por el índice, al que redefine para designar "el lazo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada sino solamente inferida, o bien que es equívoca y se puede revertir". En este sentido, distingue índices de falta e índices de equívocidad: son los dos sentidos de la elipsis.

78. ENUNCIACION: Acto de producción de un enunciado. El término designa un conjunto de operaciones que dan cuerpo a un objeto lingüístico. La teoría de la enunciación estudia el acto por el cual un locutor se apodera de las posibilidades de una lengua para realizar un discurso, y transforma las virtualidades que ofrece la lengua en una manifestación concreta.

En el campo del cine, la enunciación es lo que permite que el film, a partir de las potencialidades inherente al cine, tome cuerpo y se manifieste. Pero la idea de enunciación en lingüísticas reside en el hecho de que un texto es siempre un texto de alguien para alguien, en un momento y un lugar determinados, mientras que las características de la enunciación fílmica distan mucho de ser evidentes.

Las teorías de la enunciación permitieron tomar en cuenta la manera en que se dibuja el texto fílmico, se arriga y se vuelve sobre sí mismo. La noción sirve para poner el acento en tres momentos de la producción del texto fílmico: el momento de su constitución, el de su destinación, y de su carácter auto-referencial.

De allí la importancia, para el film, de la noción del punto de vista. Interesarse por la enunciación fílmica es interesarse por el momento en que se encuadra una imagen y el momento en que el espectador percibe ese cuadro. La enunciación fílmica es "impersonal" (Metz, 1991); se manifiesta a través de toda una serie de procedimientos autoreflexivos: dirección directa al espectador, mirada hacia la cámara, comentario pronunciado por un personaje en el campo o por un observador invisible, exhibición del dispositivo por la presencia de la cámara o los micrófonos en el campo, citas de otros filmes, etc., y por supuesto, las inscripciones con informaciones suplementarias, los títulos al comienzo y al final. "En todo estos procedimientos, el film se repliega sobre sí mismo, saca a luz las

instancias que lo organizan y hace de s presentación un elemento de comparación” (Metz).

Como la presencia de marcas de enunciación en el enunciado amenaza el régimen de adhesión a la ficción, algunos teóricos opusieron el film narrativo clásico, que privilegia el efecto de engaño y de transparencia esforzándose por borrar las huellas de la enunciación, a todas las categorías de films modernos, disnarrativos o experimentales que, por el contrario, exhiben su dispositivo enunciativo.

191. REPRESENTACION: Utilizado en contextos numerosos y variados, la palabra designa siempre una operación por la cual se reemplaza algo (generalmente ausente) por otra cosa que ocupa su lugar, Ese símil puede ser de índole variable: una imagen (representación pictórica, fotográfica, cinematográfica), una actuación en una escena (representación teatral), etc.

Por lo que respecta a la representación pro imágenes, la cuestión principal con frecuencia fue decidir si ponía en juego aptitudes humanas innatas y universales, o por el contrario aptitudes culturales, adquiridas y particulares. Las dos posiciones tienen partidarios y argumentos:

- Por el lado de los convencionalista, se considera por ejemplo que todos los tipos de imágenes (una foto muy realista i de un dibujo de niño) representan igualmente, porque su creación con lo que representan de todos modos es arbitraria; la representación es vista entonces como un modo de significación y de simbolización entre otros (Goodman);

- Para los realistas, existen representaciones que movilizan aptitudes naturales; la mayoría de las veces, esta cualidad es atribuida a las representaciones en perspectiva (Gibson, Gombrich)

Los estudios interculturales mostraron que las convenciones representativas son muy variables de una civilización a otra, pero que sin embargo algunas son de un aprendizaje mas rápido (mas fácil) que otras (Hudson). Es lo que ocurre con la mayoría de las convenciones fotográficas, de las que se demostró que son aceptables incluso por humanos que durante largo tiempo no las aprendieron.

Este detonante casi nunca fue entablado empíricamente a propósito de cine, salvo por un muy pequeño número de etnógrafos (Worth y Adair, 1972). La reflexión

sobre este tema es más bien especulativa, por ejemplo alrededor de tesis que ven en la representación cinematográfica un artefacto cultural arbitrario, cuyo realismo es convencional, y que es adecuado solamente a ciertos estados de sociedad (Comolli, que asocia el cine el humanismo). Inversamente, toda reflexión sobre la impresión de realidad (y no sobre el realismo) conduce a inferir que también es producida en todas las circunstancias, independientemente de la organización social.

En cine, la representación implica dos momentos, inextricablemente ligados:

- el pasaje de un texto, escrito o no, a su materialización por acciones en lugares dispuestos en la escenografía (tiempos de la puesta en escena).
- el pasaje de esta representación análoga a la del teatro a una imagen en movimiento por la elección de encuadres y la construcción de una secuencia de imágenes (montaje). Este desdoblamiento del proceso representativo alimenta comparaciones del cine con el teatro y también con la pintura (en la cual el segundo tiempo es el único accesible).