

EL REGISTRO DE EXISTENCIAS

(UNA POETICA DEL ENCUENTRO)

TENTATIVA DOCUMENTAL A PARTIR DEL ENCUENTRO Y LA SORPRESA

GUILLERMO GONZÁLEZ STAMBUK

Profesor Guía : Sergio Navarro Mayorga

INDICE:

1.- Introducción 3

2.- Créditos Iniciales 6

3.- La Zona 20

4.- El Hallazgo 30

5.- Hugo Enrique Cortés Oyarzún 39

6.- Epílogo : Una Conclusión Documental 46

7.- ANEXO I : OBRA VISUAL G.COLÓN (ASSAMBLAGE) 54

**8.- ANEXO II : FICHA TÉCNICA DOCUMENTAL REGISTRO DE EXISTENCIA, UN
TAL HUGO CORTÉS 62**

9.- Bibliografía 64

INTRODUCCIÓN:

Hace un tiempo que el cine documental viene imponiéndose con fuerza como un estilo cinematográfico que no sólo ha recuperado las virtudes narrativas de sus orígenes sino que ha innovado en historias y en estilos. Sin embargo todavía nos seguimos preguntando ¿qué es un documental?, no basta verlo, es de suma importancia definirlo y limitarlo, señalar su territorio específico alivia el temor de quienes no desean aún entender la profundidad de un cine cuya base es la exploración, el encuentro, la diversidad y el riesgo.

También se intenta condenarlo a un rol estrictamente social. Creo que el cine documental no tiene ninguna misión social a cumplir (si así fuere, la tiene todo el cine) y sin embargo, desde lo artístico, lo ético y lo político profundiza identidades, interroga el mundo y reflexiona sobre él.

La siguiente investigación desarrollada para optar al grado académico de licenciado en cine tiene por objetivo desarrollar y revelar una poética de acción en torno a la realización del cine documental desde una perspectiva autoral. Esto por medio del análisis y tentativas de definición de lo que es el documental en nuestros días. Para este propósito se analizó la obra de mi propia autoría llamado “Registro de Existencia : Un tal Hugo Cortés”, trabajo cinematográfico de corte documental realizado desde el año 2004 hasta el 2008.

Dentro de este análisis se tomaron dos factores formales en la búsqueda de una definición y de una metodología documental : el *encuentro* y la *sorpresa*, factores que se desarrollan a lo largo de toda la investigación.

La escritura del texto en su forma estructural, respeta la misma estructura narrativa usada en la película analizada, esto es por medio de la separación en capítulos y la anticipación temática al finalizar uno y continuar con el siguiente.

G.G.S / Santiago / Viña del Mar / 2008

*“Lo que se hunde en la noche
es la resonancia
de aquello que el silencio sumerge
lo que el silencio sumerge
difunde en la luz
lo que se hunde en la noche”*

Jean-Luc Godard



I.- CREDITOS INICIALES:

registro.

(Del lat. *registum*, sing. de *regesta*, -orum).

1. m. Acción y efecto de registrar.
2. m. Lugar desde donde se puede registrar o ver algo.
3. m. En el reloj u otra máquina, pieza que sirve para disponer o modificar su movimiento.
4. m. Abertura con su tapa o cubierta, para examinar, conservar o reparar lo que está subterráneo o empotrado en un muro, pavimento, etc.
5. m. Lugar y oficina en donde se registra.
6. m. En las diversas dependencias de la Administración Pública, departamento especial donde se entrega, anota y registra la documentación referente a ellas.
7. m. Cédula o albalá en que consta haberse registrado algo.
8. m. Libro, a manera de índice, donde se apuntan noticias o datos.
9. m. Trampilla con puerta para deshollar la chimenea.
10. m. Parte de la escala musical que se corresponde con la voz humana.
11. m. En el clave, piano, etc., mecanismo que sirve para esforzar o apagar los sonidos.
12. m. *Impr.* Correspondencia igual de las planas de un pliego impreso con las del dorso.
13. m. *Inform.* Conjunto de datos relacionados entre sí, que constituyen una unidad de información en una base de datos.
14. m. *Ling.* Modo de expresarse que se adopta en función de las circunstancias.

“Los documentales existen porque la gente es curiosa por naturaleza”.

Paul Watson, documentalista Inglés

El documental, del registro de la existencia a la idea narrativa. Una señal de ruta.

Todo lenguaje necesariamente requiere de su traducción. Toda imagen necesariamente requiere de sus códigos. Códigos que representan el mundo en una idea, en una porción de realidad, en un punto de vista único generado por un autor. Así podríamos empezar diciendo que la imagen forma parte de la producción de sentido y, a su vez, explica la *existencia*.

Hablar de lenguaje nos lleva inevitablemente a un mundo simbólico establecido y (re)conocido por el observador, símbolos de una casi total transparencia : *la interpretación*. Esta interpretación o “transformación en obra” codifica el mundo como objeto, para poder acceder a él, relacionarnos en él y *existir* en la realidad, nos da las pautas necesarias para poder atender el proceso que conlleva a la idea documental pre-establecida y pre-concebida : *la narración y el argumento*.

“Pris sur le vif”, o captar en vivo mientras la vida fluye, frase celebre que el periodista Henry de Parville usó para describir una filmación¹ nos instala en la idea de *registro*, de captación e impresión por medio de la huella, de accionar en la situación, en el momento correcto y en el lugar adecuado para conmemorar la celebración de la memoria y del documento. La toma registro codificada por medio del autor en ese *encuentro* (de la imagen) y la *sorpresa* (de ese encuentro) que lo sitúa en la observación directa a la idea, podría indexar el inicio de la narración y la certeza de la representación del mundo en cuanto realidad como aquello que se

¹ Ledo Andión, Margarita, *Cine de Fotógrafos*, Ed. Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2005, 263 pag.

nos da a ver, lo que todas y cada una de las personas podríamos ver en un lugar dado y en un momento específico para ser documentable, registrable y reconocible para mantener su función informativa como condición de la corrección interpretativa.

El lenguaje audiovisual reconoce a la narración como su medio continuo, como el aglutinante conceptual para poder generar el relato, el cual sin duda nos llevará a la idea, a través del dispositivo usado por el autor de la forma y el tratamiento que son espacios del relato que dan sentido al traspaso citado (lo interpretado). La diferencia entre el *texto* y el *relato*, entre el *territorio* y la *imagen* nos genera el punto de partida o la señal de ruta para acceder a la realidad re-organizada del cine documental, en cuanto verdad o no verdad y en cuanto interpretación o recreación de lenguaje por parte del autor en su obra.

El punto de vista², el cual se localiza en la figura de la persona autora, ya no se puede encerrar en su único e intransferible impulso creador, sino que a los horrores de su propia época y lugar. Así la cámara y la vida se analizan como un estadio necesario para que el pensamiento del autor y del receptor converjan, ya que lo documental (y su objetividad) pasará a considerarse como una imagen que también se atiende a determinadas reglas y también están codificadas culturalmente para ser interpretadas y traducidas.

El cine documental remite al ensayo (en su entendido literario) para así establecer el relato de una idea específica trabajada por el autor. Podemos distinguir entre un tratamiento específico (una forma audiovisual) y un dispositivo conceptual usado para establecer cierto tipo de narración, para así asumir la específica idea de lo que se quiere ensayar, desde el espacio de lo temático a lo informativo y desde la forma a lo visual.

² *Ibid.*

De la *metáfora* a la *analogía*.

Lo documental conduce a otro tipo de presencia diferente de la natural, que es al mismo tiempo expresión y prueba de su *existencia* : la conformación de un ámbito nuevo que le otorga sentido (el de la obra), y que lo instala en ese código mayor que es la cultura para así generar documento, memoria y archivo (de lo incluso únicamente autoral). Así el cine documental en cuanto poética autoral remite y cita a una especificidad temática por medio de un sub-lenguaje dentro de la obra trabajado ideológicamente y con un punto de vista único, el concepto del autor.

Wim Wenders dice en una entrevista realizada por Peter W. Jansen el año 1989 en Berlín que las imágenes son más capaces de explicar la verdad que las historias, las historias son mucho más capaces de mentir. En las imágenes esta latente la verdad, mientras que en las historias esta latente el embuste³.

El cine documental se puede analizar como intervención espacial e intervención social, como memoria y denuncia (de una época, de una idea o de una anécdota), como aglutinador y agente catalizador de situaciones, ritos y metáforas temáticas. Libertad narrativa. La diferencia entre ficción y documental no es tan radical, solo que una es controlable y la otra es incontrolable. Frente a esto, Nestor Almendros plantea que existe una realidad psicológica en el cine de ficción que puede también llegar a ser el reflejo de una realidad psicológica generalizada. La objetividad de un cine rabiosamente partidista y de propaganda, un cine que paradójicamente llega a ser verdadero precisamente gracias a su falsedad⁴. La narración comienza en la puesta en duda de la realidad en cuanto verdad interpretada por una persona llamada autor.

³ Wenders, Wim, *El Acto de Ver*, 3a ed., Ediciones Paidós, Barcelona, 2005. 267 pag.

⁴ Almendros, Néstor, *CINEMANÍA, ensayos sobre cine*, Ed. Seix Barral, 1992, 374 pag.

La narración está dada por el *pre-texto* del relato. Este pre-texto lo entendemos como la metáfora que existe en cualquier forma de relato dentro de un documental, así se podría establecer una norma de realización : no existe un límite documental y narrativo, se puede hacer un film documental de cualquier cosa o tema, considerando solamente que exista la intención específica del autor ante el desarrollo de la metáfora (pre-texto). Es una forma de creación de imagen y contenido para con la idea a tratar. Se establece como el dispositivo conceptual y el tratamiento fílmico a la vez, dejando más próxima a la idea poética que informativa. El pre-texto podría ser una historia, un suceso o una secuencia de hechos que establecen un paralelismo narrativo para ser usado como anécdota para una metáfora narrativa en pos de una idea específica como la potenciación de los distintos elementos simbólicos que debemos reconocer en la película e interpretar para traducir el ensayo que realiza el autor.

Una forma documental es el *cinéma-vérité*⁵ (free cinema en Inglaterra) la cual lleva el realismo a sus últimas consecuencias, revalorando la idea de libertad de realización supeditada al *encuentro* y a la *sorpresa*. El realizador como un observador atento y dispuesto a este encuentro, como un autor, sin una sobrevaloración de la técnica fílmica (se usa la cámara fuera del trípode y sin un guión estrictamente establecido), reflexionando y construyendo en el momento del montaje como estructuración narrativa y construcción de relato. Todo este movimiento nos hace pensar en la construcción conceptual del film, donde la importancia de la temática de fondo (el pre-texto) es mayor a un esteticismo de la imagen y de la construcción cinematográfica. Se podría entender como la problematización de la idea de

⁵ En homenaje a Dziga Vertov, Jean Rouch y Edgar Morín en *Crónica de un Verano (1960)*, llamaron a su técnica *cinéma vérité*, traducción de *kino-pravda*, cine-verdad. La técnica verdaderamente tenía esos ecos de Vertov, especialmente de *El hombre de la Cámara (Vertov, 1929)*, por cuanto constituía un compendio de experimentos realizados en procura de la verdad. Algunos aplicaron rápidamente la expresión *cinéma vérité* a lo que otros llamaban "cine directo", el cine del documentalista observador. Todo esto era gracias a los avances técnicos con la aparición de la sincronización del sonido con la imagen.

corativa de la forma cruzando el fondo para así pasar a una reflexión simbólica de todos los elementos registrados cargándolos de sentido en el montaje. Pero una premisa fundamental es usada en este movimiento cinematográfico : hacer invisible al realizador, a la estrategia narrativa, al dispositivo usado, solo el registro de la situación y su narración por medio del montaje es fundamental. Cine-Verdad.

Errol Morris, documentalista norteamericano, autor de *Gates of Heaven* (1978) y *Mr. Dead* (1998), es considerado como el máximo exponente del *anti-vérité*. Él mismo lo explica en una entrevista realizada por David A. Goldsmith : “Antes de envarcarme en *Gates of Heaven*, había visto mucho cine *vérité*, fundamentalmente películas de Fred Wiseman. Pero el estilo *vérité*, tal y como lo concibo, radica en la idea de que la cámara no interactúa con el mundo sino que se limita a ejercer de mera observadora, lo que prima el uso de la luz natural y la filmación con cámara al hombro. De acuerdo con esta convención, el equipo de rodaje debería trabajar con la máxima discreción posible. Sin embargo, *Gates of Heaven* surgió de mi deseo de hacer prácticamente lo contrario; en lugar de ser lo más discreto posible, quería entrometerme al máximo. De hecho, buena parte del film consiste en personas dirigiéndose directamente a la cámara. Incluso podría afirmarse que actúan para la cámara; el hecho de que sean personas de verdad no les impide interpretar un papel. Asimismo, en lugar de filmar con cámara al hombro y luz natural, rodé todo con trípode e iluminación artificial”.⁶

El lenguaje documental está basado en la verdad que establece el autor, verdad parcelada y verdad interpretada bajo un punto de vista y bajo una intencionalidad creadora, bajo una forma y una narración. Es así que Morris decide usar una anticonvención con respecto a la forma de hacer y relatar, a los recursos a usar y las formas de uso de esos recursos, pero lo que no deja de lado es el pre-texto temático que usa en sus films, sus convenciones propias, su poética de acción la

⁶ Goldsmith, David A., *El documental, entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*, Ed. Oceano, 2003, 180 pag.

cual está basada en el dejar claro la locura de sus entrevistados por medio del propio discurso de estos. Esto nos permite leer el pre-texto morrisiano : la locura de la cultura e idiosincracia de su país.

De la narración a la idea del montaje. Fin de Partida.

Ante lo anteriormente planteado nos encontramos en la fase última del corpus narrativo del film documental : *el montaje*. El cual revela y fomenta la idea del cambio perpetuo, porque la forma es parte del contenido, porque no se puede separar la cosa y el nombre de la cosa. La obra como un organismo en construcción, como metamorfosis y metáfora a la vez, como una estructura en la que se puedan combinar escalas, proporciones, tensiones, ritmo y color con imágenes del mundo real⁷, destinados a un observador que se incorpora a los mismos caminos que recorre el creador y que descubre la emoción de la inteligencia, “ese específico de la mirada humana” puntúa el mismísimo Karl Marx, “el valor del goce como parte de la comprensión”⁸.

El montaje en si mismo es una estructuración de sentido, un ordenamiento tanto intelectual como impulsivo, un forzar al entender y al narrar. Todo esto nos lleva a una intensidad de impulsos a una yuxtaposición entendida como interrelación de conflictos que por resultado da un efecto expresivo. Ya en el año 1929, Sergei Eisenstein lo había escrito y lo había clasificado con distintos modos y formas de montaje cinematográfico. Él lo llamaba *el dominante*⁹, decía que considerarlo como algo independiente, absoluto e invariablemente estable es inadmisibile.

⁷ Ledo Andión, M. *op.cit*, pp.88.

⁸ Marx, Karl, *Contribución a la crítica de la economía política*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1975.

⁹ Según Sergei Eisenstein el *dominante* se refiere al concepto de movimiento donde abarca todas las emociones del trozo de montaje. El montaje se basa en el sonido emocional del fragmento, el tono general del trozo.

Plantea que existen medios técnicos para tratar el dominante como algo más o menos específico, pero nunca absoluto¹⁰. No es de interés para esta investigación hacer una clasificación y formalizar a la técnica específica del montaje, sino poder analizar una forma reflexiva y un ejercicio de creación e invención metodológica por parte del autor de films documentales. El mismo Eisenstein lo adelanta en el año '29, no dejar que el dominante narrativo se transforme en una norma absoluta de la creación narrativa¹¹.

Desde lo anteriormente formulado podemos establecer una única norma o método : el pre-texto como una forma *dominante* de narración. Planteado de otro modo, usar una dominante simbólica y codificada a partir de la metáfora establecida en la idea principal del realizador, para así establecer el corpus narrativo de la película. De este modo podemos establecer pautas y formas infinitas de hacer un film, una metodología caleidoscópica para con el relato y sus múltiples formas, donde el autor en su proceso y su producción creadora se limita a ciertos territorios metodológicos reflexivos, sus métodos y formas de montaje para limitar y establecer su pre-texto y sus formas codificadas de dispositivos conceptuales a favor de la idea concebida para su propia poética. La anécdota del film queda en la historia, el concepto se funda en el sistema de símbolos que establece el autor para la película en cuanto ensayo y reflexión con el lenguaje y el mundo que lo rodea.

Esta idea base para poder entender un proceso de narración, un proceso de obra y además, un proceso de creación nos lleva a la idea y la operación casi obsesiva por el *registro* donde lo que vemos se transforma en pequeños elementos posibles que proponen diversos modos narrativos, nos da la posibilidad final de atender una idea casi utopista : “la objetividad”. Prefiero usar la palabra “curiosidad” : ese elemento natural e infinito que tenemos cuando pasamos frente a una

¹⁰ Eisenstein, Sergei, *La forma del Cine*, Ed. Siglo XXI, 1986, 241 pag.

¹¹ *Ibid*,

casa que tiene las cortinas entreabiertas : no podemos evitar mirar. Este *captar en vivo* nos sitúa inmediatamente a la idea de instantánea, a ese gesto de la imagen de aparecer y narrar, pero más que una premisa publicitaria es un dispositivo de carácter conceptual una idea de traspaso ideológico. El autor se sitúa en el territorio propio, en la realización (estadio del lenguaje situado en la traducción desde el fragmento al cuerpo total).

Los hermanos Lumier al crear el cinematógrafo y proyectar lo que pasa a la salida de una fabrica o el paso de un tren nos da las primeras pistas de lo que llamamos actualmente “documental”, o dicho de otro modo : un real que no podemos sino transformar en obra, codificarlo, para acceder a él con el mismo bagaje perceptivo con que accedemos, nos relacionamos y existimos en la realidad, pero sin ser real.

La Realización: Estadio del lenguaje situado en la traducción desde el fragmento al cuerpo total.

El traspaso (ideológico) y la traducción inserto en el lenguaje, en la palabra y en la imagen se apropian en el control poético y metodológico que debería establecer el punto de vista del autor : desde que terreno cuenta una historia, genera una investigación y da cuenta de ese traspaso (ideológico) a partir de la intervención del territorio donde está situado. Es el texto de la película. El punto desde donde se narra y se re-inventa el real.

El Encuentro : gesto muy natural de la fotografía documental.

El *encuentro* se sitúa en un territorio no menor de ser mencionado que es la *sorpres*a. Sorpresa de la imagen, sorpresa del sonido, sorpresa de la historia. En este ámbito, el *encuentro* se hace presente cuando tenemos un plan muy desarro-

llado, una investigación muy acotada y el momento y situación específica nos hace generar un rumbo nuevo, espontáneo y necesario para la historia, para el discurso. Un Giro.

Esta idea de encuentro, esta posibilidad temática nos hace pensar en un cine cuya especificidad no es lo que añade a lo real, sino lo que revela de la realidad, la posibilidad narrativa que nos proporciona el montaje y las infinitas posibilidades de historia que nacen de la unión de elementos primogénitos. Recordemos a Rayuela de Cortázar. La posibilidad de historias a partir de un relato principal las da el lector y el autor, dando el autor ciertos consejos de lectura y el lector infinitas combinaciones para generar la historia.

Desde el *encuentro* voy a pasar a la *existencia* la cual nos sitúa en el territorio más efímero y pequeño que podemos encontrar : el punto preciso en que la historia da un vuelco, un giro total en su natural transcurso por el simple gesto de aparecer y de existir. La intervención del autor a la historia es lo que genera el relato en un documental y ese giro narrativo.

Un hombre (G Colón, artista visual) que por años a sacado sus materiales para trabajar sus obras, de un botadero ilegal llamado por él la Zona¹², se *encuentra* las pertenencias de toda una vida de una persona. Fotografías personales, objetos de uso profesional, documentos de identidad, su cama, sus maletas, libretas de ahorro, una pesa oxidada y muchos componentes electrónicos que dan cuenta de su posible oficio. Al reunir todos estos elementos y entender que todo esto es de un solo sujeto empieza un proceso de recomposición, de recreación y de montaje. (una película dentro de otra película, la re-inención de un sujeto). Después de un largo proceso de creación, de conjeturas de una vida y de reunión de pequeños elementos se genera una exposición llamada “Registro de Existencias : un

¹² En homenaje a la película *Stalker* del cineasta ruso Andrei Tarkovsky

tal Hugo Cortez”, en una galería de Viña del Mar, montada a modo de registro de las existencias de un sujeto, chileno del cual se creía muerto.

Podemos situar aquí un dispositivo muy claro de narración documental : la reconstrucción a partir de la posibilidad que nos entrega el *encuentro*, pero este *encuentro* siempre está en directa relación con el “dueño” de esas pertenencias. La película en sí pasa a ser un encuentro en su realización y en su montaje, una sorpresa narrativa.

Este último personaje (el sujeto dueño de los objetos y fotografías encontradas) es encontrado después de buscar el nombre que se repetía en todos los documentos hallados: Hugo Enrique Cortés Oyarzún, en la guía telefónica y dando cuenta que esta vivo. La primera premisa era el haber encontrado las pertenencias de un hombre muerto. La ficción del encuentro se rompe al verificar los datos arrojados en la re-construcción del total a partir del fragmento. G Colón se reúne con Hugo Cortés.

Creo entender después del rodaje de tres producciones documentales que queda un punto de inflexión entre lo documental y lo ficcional, sin un afán directo a separar ambos elementos e incluso a juntarlos arbitrariamente. En los métodos de rodaje propuestos al equipo técnico que trabajó, siempre existió la posibilidad de hacer una puesta en escena de la situación. (Ojo que una entrevista programada es una puesta en escena con escenario y planta de movimiento, y podría transformarse en el elemento menos documental de un documental). G Colón “captó en vivo”, los elementos que le permitieron realizar la exposición “Registro de Existencias : un tal Hugo Cortez”. El documental en que se centra esta investigación está en el punto de tomar esa captación en vivo que realiza este artista y conformarla en una curiosidad posterior, en todas esas posibilidades que se transformaron en puntos exactos de los *registros de las existencias* de Hugo Cortez : eléctrico, reparador de radios de galena de los prostíbulos de Valparaíso en los años 40

(una posibilidad dentro de muchas dadas por la *sorpresa* del *encuentro*, por la ficción posterior del armado de los fragmentos, el montaje y la especulación).

El registro de las existencias, se re-arma en una doble lectura. Una es la que circula en torno al personaje en cuestión, al que pertenecen los objetos y fotografías encontradas. Y la otra gira en torno al encuentro casual de todas esas cosas por parte del segundo personaje de la película : G Colon, el artista que confabula con su proceso creativo especulando sobre la vida de alguien a partir de sus cosas u objetos personales, creando otra historia a partir de las pequeñas partes del cuerpo. En esta idea documental se adquiere una metodología de trabajo que tiene que ver, como ya he dicho, con el *encuentro* y a esto le sumo una idea fundamental en la idea narrativa que es el *concepto* tomado como un motor generador de nuevas imágenes a partir de la relación íntima que tiene lo visual con lo auditivo. Es así que la idea de existencia tiene un elemento básico : la fisura del territorio, entendiendo fisura como lo no nombrado y lo no planeado, es lo que queda absolutamente fuera de lo ficcional o lo más ficcional de todo. Esa fisura es el punto exacto que dispone ese giro repentino en la vida. (que todas tus pertenencias estén un día en un botadero y luego en una galería de arte). Esta fisura podríamos tomarla como un vacío narrativo en la vida de cualquier persona o un sitio erizado de una ciudad y del mapa.

El territorio se conforma a partir de la idea de fisura, la idea documental está dada a partir de los *encuentros* de las fisuras narrativas dadas por el montaje y la yuxtaposición de elementos en una línea de tiempo específica. El autor desarrolla, quiera o no, una historia nueva y única a partir de elementos fragmentados de fisuras y encuentros personales con respecto a un traspaso ideológico con la imagen y el sonido.

Si revisáramos las fotografías que G Colón encuentra en lo que él denomina la Zona (el botadero ya nombrado) nos encontraríamos con todas las posibilidades que nuestro proceso creativo pudiera generar. Quien es madre de quien, quien es

Hugo Cortéz, quien es amigo de quien, quien fue enemigo de quien. Esta riqueza de posibilidades, nos dá el sin número de existencias que pudiéramos inventar en un tiempo dado. El elemento ficcional de la historia aparece en todas las conjeturas de los fragmentos encontrados.

La *sorpres*a (otro elemento que conforma el encuentro), es de los elementos que proporciona interés a los documentales, es el dejarse guiar por los propios instintos y si es necesario dar un cambio de rumbo, incluso en pleno rodaje. Podemos ver que finalmente las *existencias* están tanto en la historia misma (sus mundos específicos) como en el proceso de contar dichas historias. Esta *sorpres*a está incluso en una idea de guión documental, donde podemos imaginar ciertas situaciones o relatos, pero no podemos controlar que ello o aquello suceda.

Este encuentro casi metodológico que tenemos en el rodaje documental nos permite trabajar de forma muy atenta y rápida. La mirada está alerta, en estado de emergencia al encuentro de las diferentes *posibilidades* que los distintos *encuentros* nos puedan dar.

Registro de Existencia : Un Tal Hugo Cortés, película documental que narra el encuentro sorpresivo de las cosas de toda una vida por parte del artista visual G Colón nos dará el relato de esta investigación a partir de la idea del *concepto* y la anécdota, las operaciones básicas que se usaron en su realización en cuanto reflexiones operativas del montaje y el dialogo de la imagen con el texto de la película.



II.- LA ZONA:

concepto, ta.

(Del lat. *conceptus*).

1. adj. ant. **conceptuoso**.

2. m. Idea que concibe o forma el entendimiento.

3. m. Pensamiento expresado con palabras.

4. m. Sentencia, agudeza, dicho ingenioso.

5. m. Opinión, juicio.

6. m. Crédito en que se tiene a alguien o algo.

formar concepto.

1. loc. verb. Determinar algo en la mente después de examinadas las circunstancias.

Las pequeñas partes del todo : La Zona.

Si entendemos el documental como una actitud específica de registro cinematográfico, de articulación narrativa, de divulgación y uso de la obra resultante, entendemos la relación con el mundo de parte del concepto documental, de esa argumentación autoral con respecto al real circundante. Del documental se espera un cierto saber sobre algo, la identificación de un objeto o un sujeto (posiblemente muerto), de un acontecimiento o el desarrollo de pruebas de *existencia* sobre algún asunto o persona.

Quizás deba comenzar contando una historia. Hace algunos años atrás, el azar me llevó a visitar casi a diario el taller de G. Colón, un artista y matemático del que se decía era además un experto en laberintos. Las razones que suelen impulsarnos hacia una obra siempre me han parecido un tanto extrañas; es como si la obra nos tocara en lo más profundo, como si iluminara una zona de nuestro ser y nuestra sensibilidad que de otro modo habría permanecido borrosa o simplemente inatendida. El día que llegué a su taller, la obra de G. Colón produjo en mí precisamente ese efecto: me reconocí desde el primer momento en sus obsesiones, me llevó a interesarme en cada uno de sus gestos, me prendé del humor de sus juegos verbales, pero sobre todo de su tristeza, de esa pasmosa sensación de estar viviendo como después de una catástrofe.¹³

Cuatro puntos del territorio :

1.- La Zona : Cita conceptual a “Stalker”, del cineasta ruso Andrei Tarkovsky. Acuñada por G. Colón para reconocer y pensar el lugar de donde son sacadas las pequeñas partes que conforman su trabajo objetual y de assemblage.

2.- Las pequeñas partes del todo : Tazas quebradas, libros abandonados, almas de colchón, ruedas gastadas, muebles viejos, documentos personales de

¹³ Cuneo, Bruno. Texto para voz en off primera versión de documental “Registro de Existencia : Un tal Hugo Cortés”, 2008.

sujetos anónimos, cédulas de identidad vencidas, juguetes abandonados, entre un centenar de otras cosas, conforman las materias primas que hacen entender la *sorpres*a que se establece a partir del encuentro que establece G Colón para conformar una re-invencción del lenguaje, para establecer un objeto único, fragmentado y nombrado. Nombres como “Final de Partida”, “El Inexcusado”, “Aire de la Zona”, “La Y Griega”, “Compas de Deux”, etc.¹⁴

3.- “Nunca me he encontrado con un hombre muerto” : G Colón ha encontrado un millar de objetos de toda procedencia posible, en si mismos en estado de muerte. Objetos inanimados, sillas, sillones, mesas, tazas, pesas oxidadas, etc., pero nunca se ha encontrado con un sujeto muerto, con un cadáver en la Zona. Si bien La Zona se podría entender como un cementerio de objetos, un lugar donde la gente va a botar lo que ya no quiere, lo que la obsolescencia ha dejado atrás para ser remplazado, G Colón hace de ese encuentro una operación artística, un gesto de re-construcción y de re-invencción. El sujeto muerto se re-construiría a partir de la historia del mismo y no de su objetualidad material ni carnal.

4.- La anticipación del mundo histórico¹⁵ : Por un lado el sujeto que se creía muerto o desaparecido, aparece hablando a cámara dejando ver que antes podía hacer, podía ejercer su oficio de reparador electrónico, ahora el objeto que antes era posible reparar, actualmente es para desechar. Por otro lado, paralelamente, G Colón, quién encuentra a este sujeto a través de sus pertenencias dice a cámara que nunca trae muchas cosas (fragmentos de objetos o vidas) para no ser consumista, así define la idea instalada desde todo el primer momento del documental como un lugar (La Zona), donde se está disolviendo todo, un territorio baldío, un espacio mental para establecer un mundo filosóficamente más rico para poder así conceptualizar tanto un territorio geográfico como también una operación de trabajo que tendría que ver con lo neutro, lo arrojado, lo lleno de exilio, lo desolado, lo

¹⁴ ver anexo con fotografías de los trabajos de G Colón.

¹⁵ “mundo histórico”, termino acuñado por Bill Nichols para definir la historia narrativa de la película.

plano, donde van a parar lo que la gente ya no quiere. Toda esta conceptualización de la operación de producción de obra que hace G Colón tendría que ver con sus ideas propias a propósito de la pobreza, de lo simple, de lo deslavado, de lo que no brilla.

Una o dos veces por semana, desde hace quince años, G. Colón visita este lugar baldío en busca de materiales para la construcción de sus objetos. G. Colón lo llama la “ZONA”, en recuerdo de una película del cineasta ruso Andrei Tarkovski. Como Stalker, el protagonista de esa película, G. Colón recorre cada vez este lugar solo y con extrema cautela, como si a pesar de los años, la Zona no hubiera perdido para él nada de su extrañeza.

La zona, nos ha dicho G. Colón, no es sólo un vertedero ilegal ubicado en la periferia de la ciudad al que vienen a parar desechos de todo tipo; la zona es ante todo una suerte de espacio amnésico, un territorio mental en el que nos enfrentamos a cada momento con la ruina y el olvido. Es difícil en verdad describir la sensación exacta que produce este lugar.¹⁶

Desde estos cuatro puntos mencionados otro criterio que tenemos para definir el carácter documental de un documental sería la disposición del realizador y la producción para definir tautológicamente al sujeto (el sujeto se define a si mismo, en la re-construcción por medio de su historia). Es así que el factor que fundamenta el estatuto del documental desde la mirada del realizador, es el ajuste cultural a un sistema de signos y textos que dan el cumplimiento de ciertas estructuras del lenguaje audiovisual. El cumplimiento de estas estructuras tienen que ver con las cualidades que el objeto o sujeto registrado dan de cercanía o lejanía según las dimensiones o la naturaleza hostil del registro. En este caso La Zona como lugar de encuentro, como locación registrable, ejemplificadora de la operación del artista daría el punto de inicio para contar una historia, bañada de signos y metáforas sub-textuales que estarían hablando de un argumento acuñado por el documenta-

¹⁶ Cuneo, Bruno. *op.cit*,

lista. La idea de realización a partir de una historia para llegar a una conceptualización de esta por medio del registro audiovisual darían las pautas para entender que el territorio se define tanto mentalmente como lugar de *encuentro y sorpresa* para la operación cinematográfica como para la operación que el artista (que se registra) hace para su trabajo. El inicio de la historia.

En *Acerca del Documental*, John Grierson, documentalista inglés, dice que este género es aquel que supera descripciones simples y artificiosas del material proveniente del mundo natural y genera arreglos y re-arreglos que creativamente dan forma al material (Grierson, 1966 : 29-34). La Zona como lugar, no existe, es la invención que un sujeto hace a partir de un *encuentro*, de una experiencia propia que lleva a la operación documental de su trabajo.

El propio G Colón en una entrevista hecha por Cristobal Joannon publicada en la revista *Pensar & Poetizar* del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso dice que : “La Zona, aunque es un vertedero que está en Con Cón, es una “zona mental” que como territorio, se esparce por muchos lugares distintos. Todos ellos marcados por la ilegalidad. Reúne aleatoriamente miles de objetos dispares, que en su exilio forzado serán lentamente derretidos, desarmados, destemplados, desteñidos, deformados, desfigurados,....etc. No hay realce, nada sobresale, ningún objeto llama la atención por sobre otros. El reino de lo parejo, de lo plano, de lo insignificante. A veces la Zona se escabulle y entra en la ciudad, pero casi siempre yace en sus orillas. Zona de castigo. Por muchas razones la Zona no es un Mall.”¹⁷

En la misma entrevista G Colón agrega que el nombre “La Zona” es tomado de la película del cineasta ruso Tarkovski. Además dice que ambos lugares son imprecisos, vagos y borrosos. En ninguno de ellos pasa nada (solo se trataría de algo mental) y que caminar allí (quizá es lo que siente Stalker), produce la sensa-

¹⁷ “Pensar&Poetizar”, No 4/5, año 2004-2005, Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

ción de estar después del desastre. En este sentido, agrega G Colón la Zona es un lugar lleno de marcas y huellas, pero huellas humanas. En la Zona está lo humano, pero en estado de eyección, de despojo, de escombros...y quedan siempre las huellas.

*Durante los últimos años, la zona ha ido poblándose lentamente de objetos que por su factura, pero también por su corta duración, podríamos llamar “inexpresivos”, si bien mientras funcionaron, lo hicieron ante todo para ampliar nuestras posibilidades de comunicación, representación y registro. Día a día han comenzado a apilarse aquí restos de televisores, computadores, videograbadores, cajas registradoras, radios, objetos o pedazos de objetos electrónicos en los que en general cuesta mucho ya reconocer al hombre que los atesoró; restos de objetos sin huellas, el esqueleto de cosas desechadas al poco tiempo de haber sido producidas, o abortadas, tal vez mucho antes de haber sido concebidas...*¹⁸

Según Roland Barthes todo objeto, por insólito que parezca, terminará por liberar un sentido, reintegrando de ese modo al gran código objetual en medio del cual vivimos. Desde este punto podríamos decir que G Colón re-invierte al fragmento en cuanto narración de la historia de este, sin darle un sentido al origen (del objeto). La yuxtaposición dada por el montaje (tanto cinematográfico como la operación de *assamblage* que realiza G Colón en su trabajo) da el sentido y la re-invencción del lenguaje en cuanto sistema de signos del mundo histórico. Podríamos decir que G Colón como actor social de “*Registro de Existencia : Un tal Hugo Cortés*”, estaría operando documentalmente en su producción de obra. Esto querria decir que la película si bien no es un documental sobre las operaciones de un artista en particular sino sobre un trabajo específico de él, estaría en el campo de lo que podríamos denominar atrevidamente lo metadocumental, donde el accionar del personaje definiría la historia y el argumento como operación de *encuentro* y *sorpres*a que tanto la película y la anécdota del documental dan al espectador. La

¹⁸ Cuneo, Bruno. *op.cit*,

construcción narrativa está estructurada para ir descubriendo la historia y sus personajes, definirlos en la medida que el metraje avance, que el encuentro de las múltiples partes se unan en un todo para entender más allá de una simple historia, entender una reflexión y un punto de vista acerca del mundo actual.

Por otro lado La Zona se transformaría en ese personaje borroso que contiene los múltiples registros de vidas e historias y conceptualiza el modo de operación del segundo documentalista en escena : G Colón, quién interactúa con el territorio (tanto geográfico como mental), sin la mediación originaria de la máquina de registro (*la cámara*), documentando las existencias originarias de los objetos encontrados. En este sentido Margarita Ledo en su libro “Del Cine-Ojo a Dogma 95”¹⁹ plantea que *la imagen cinematográfica como imagen técnica apunta hacia la máquina como mediación originaria, como condición para que podamos registrar lo otro a nosotros mismos como materia fílmica y poder, así, adquirir el marchamo de “representación”*.

Al establecer a G Colón como el segundo documentalista en escena se establecería al sujeto registrado en cuanto observación de su que hacer, de su mundo interno y su actuar privado, pero sabemos como espectadores que ese mundo privado está mediado por un aparato técnico de reproducción (y por un equipo humano que está presente, Colón no está solo). Esto hace que ese momento privado del artista en su búsqueda de materiales se transforme en un mero ejemplo o emergencia de representación para la película, es una ejemplificación para el espectador del modo de operar en el *encuentro* y la *sorpresa* que establece el personaje. Además es una anticipación en cuanto segmento del documental que adelanta la forma en que opera su registro, en que opera el encuentro que tuvo el 29 de septiembre del año 2002.

¹⁹ Ledo Andión, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, Ed. Paidós Comunicación 141 Cine, Barcelona, 2004, 204 pag.

en la película se ven materiales blanco y negro los cuales son cedidos por G Colón de su archivo personal, grabados con una cámara de fotografía digital amateur en formato película quicktime. Primeros registro de la historia original, la del encuentro sorpresivo que hace el artista.

Ante este encuentro el cazador pasa a ser parte de la caza y la mirada, como transición desde y para otro momento de presencia, pasa a ser una suerte de inserto, pasa a formar parte de otra acción, de la acción del otro que se representa.²⁰ G Colón también registró audiovisualmente su *encuentro* y su *sorpres*a. Grabó por medio de una pequeña cámara el momento inicial de su registro de existencias, materiales que se re-significaron al formar parte de la película como pruebas documentales de lo que se está relatando, formó parte (con la fecha insertada en la imagen) a modo de insert de la película separandocede de la mirada del autor del documental y reciclando a modo narrativo “el” momento exacto del encuentro. Una cacería del encuentro en la medida que este ocurra, un registro de la existencia del *encuentro* y la *sorpres*a establecida por el segundo documentalista en escena. G Colón.

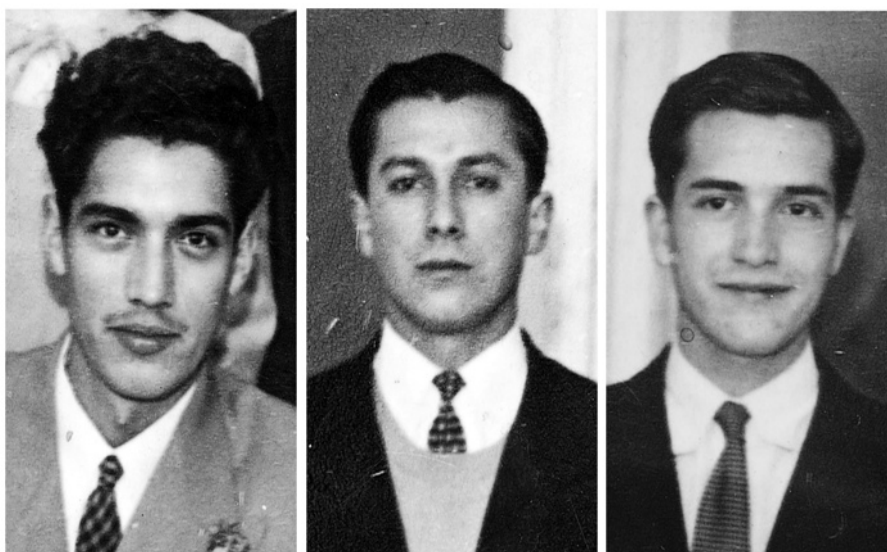
La Zona en ese sentido sería tanto el escenario o el plató como un personaje más en cuanto cita constante de la película, la Zona se nombra, se define y se piensa. Pasa a ser un actor social más porque es ahí donde ocurre la historia y es ahí donde se establece la conexión narrativa con el mundo histórico que establece el encuentro que hace G Colón y su ejercicio de reconstrucción a modo de registro de existencias real o ficticia.

Esta propia dificultad de ver en cuanto real o ficticio hace que salgamos de cuadro y optemos por entrecruzar el estatuto del documental, en su carácter de representación de la realidad. Realidad construida -próxima y distante- con signos verbales y/o icónicos, que hace que nos fijemos no en la naturaleza de lo que se

²⁰ *Ibid.*

nos cuenta sino en la naturaleza del acto que nos pone en relación con lo que se nos cuenta -ficticio, en algunos casos; reales en otros- y en la mirada que estamos en condiciones de desplegar sobre lo que se nos relata. Podemos acercarnos o alejarnos del mundo histórico, pero seguimos leyendo. Vemos como espectadores una realidad del mundo, una ficción de los personajes o simplemente una reconstrucción total de un cuerpo o vida.

La Zona se transforma como el lugar de la anécdota, como punto de inicio para poder entender tanto las operaciones del personaje de la película, como para articular un discurso que va más allá del simple lugar, sino la argumentación del mundo histórico, argumentación y concepto que atraviesa la película.



El domingo 29 de septiembre del año 2002, G. Colón reconoce en la Zona la aparición de un nuevo y extraño depósito.

Los componentes, dispersos en un radio de a lo menos diez metros, se identifican en un primer momento como los restos biográficos de un sujeto que habría oficiado como técnico electrónico.

El conjunto, que exhibe los niveles de desintegración habitual de otros hallazgos, reúne materiales dispares y maltratados como tubos de radio descatalogados, dispositivos y placas para circuitos electrónicos, una maleta repleta de bobinas de cobre,

restos de un escritorio de madera, una pesa oxidada, sobres entreabiertos con recortes de prensa, un conjunto heterogéneo de fotografías y documentos personales, entre otros artículos deformes de finalidad incierta.

Al parecer, todos estos tristes contenidos habrían pertenecido a un único ciudadano, posiblemente muerto, llamado Hugo E. Cortés Oyarzún.

III.- EL HALLAZGO:

existencia.

(Del lat. tardío *existentiā*).

1. f. Acto de existir.
2. f. Vida del hombre.
3. f. *Fil.* Por oposición a esencia, realidad concreta de un ente cualquiera. En el léxico del existencialismo, por antonom., **existencia** humana.
4. f. *pl.* Mercancías destinadas a la venta, guardadas en un almacén o tienda.

Citada la anécdota del hallazgo (cartones negros), la operación fortuita de encuentro que hace G Colón, entramos en la segunda parte de la película, la que toma al mundo histórico como eje central de la narración, haciendo de toda esta historia el punto de partida para entender el concepto que cruza el documental.

Si entendemos que lo documental no es simplemente una historia sino un argumento que establece un autor para entender el mundo que todos conocemos y compartimos, sabemos que todas esas imágenes pueden unirse con palabras, y con otras imágenes y palabras que configura un autor con respecto a algo, lo que nos demarcaría un territorio específico desde donde se cuenta y conceptualiza una historia. Esto quiere decir que se establecería un sistema de signos específico para cada película, signos que son definidos a medida que las imágenes y los sonidos avanzan en el tiempo. El punto de vista que establece *lo* documental.

Los signos se configuran como fragmentos o partes, como códigos lingüísticos y visuales que hacen del mundo privado el mundo público, ese aquel que todos podemos ver y entender como fragmento de lo real, sin necesariamente ser verdad. Esto se entendería como una doble acepción de lo exterior, como visibilidad en el espacio público. Lo exterior liberado de la percepción a medida que declaramos subjetiva la visión. Esta doble lectura de lo privado, en el movimiento y los nudos que se hacen y se deshacen desde dentro de los personajes, más los nudos que se hacen y deshacen en el autor. Es así que la verdad de lo real es el resultado de los caminos que se bifurcan justo porque la cámara actúa y se desdobra en una suerte de material subjetivo del autor y no de lo real, y lo real se bifurca a lo que la cámara registra en cuanto acontece.

Las *existencias* son a las que se les cruza un mundo histórico y son partes de un todo que diríamos es la película como unidad. Las *existencias* se *encuentran* en la operativa documental de registrarlas. Es la *sorpres*a la que nos lleva a actuar rápido, a dar soluciones concretas en el lugar y el momento del registro audiovisual. Así es que la representación de las cosas entra en relación con la cosa

mientras se produzcan momentos de *existencia* y como consecuencia se procura procedimientos de interacción, lo que en ocasiones lo podemos llamar un *cine de encuentro*, lo más parecido al cine etnográfico de Jean Rouch.

El cine de encuentro lo podríamos establecer como una operación específica del cine documental. Esta operación se establece en la medida que el autor entiende el *encuentro y la sorpresa* tanto del concepto de la película como el mundo histórico que cruza esta. Esta operación la podríamos enmarcar como una metodología tanto documental como metadocumental. *El 29 de septiembre del año 2002, G Colón encuentra los restos de un sujeto posiblemente muerto, chileno, técnico electrónico, llamado Hugo Cortéz Oyarzún*. Esto es lo documental, lo metadocumental sería que G Colón hizo su propio documental en una operativa del encuentro de sus materiales que hasta el hallazgo de las pertenencias de un tal Hugo Cortez, las cosas que encontraba no tenían un mundo histórico que se podría construir, ya que eran fragmentos de historia (tazas, muebles viejos, sillas, pedazos de objetos, etc.), pero ahora gran parte de los fragmentos que estarían distribuidos en un radio de a los menos 10 metros cuadrados, donde la unión de las partes y el ejercicio de elucubración, reconstruirían a un sujeto, a un ciudadano chileno, que tendría nombre, apellido e historia. Ejercicio de reconstrucción arqueológica para un personaje hasta ahora era anónimo donde la especulación (documental) establecería una división entre lo real y lo ficción.

Todos estos fragmentos componen a un sujeto en su reconstrucción. El montaje (cinematográfico) también construye un cuerpo fragmentado dando la ilusión tanto temporal como espacial de un cuerpo único (la película). El montaje documental también es especulación, también es una operación de *encuentro y sorpresa* donde la prueba documental es la narración y las partes son las que componen una película. G Colón tras un largo trabajo de especulación, de reunión de archivo y materiales (fotografías, documentos bancarios, etc) trató de reconstruir

un sujeto y su historia, pensando siempre que este sujeto al cual sus cosas las habían tirado a un vertedero ilegal (La Zona) estaba muerto.

La sorpresa se podría establecer en varios canales desde lo planteado anteriormente. Un primer canal es el que opera a través del encuentro del material, un primer estadio. Un segundo canal es la sorpresa narrativa, el giro, el punto mínimo desde donde pueden volcarse las historias (el plot narrativo). Este giro lo podríamos definir como la *peripecia*²¹ del personaje o la pregunta : ¿porqué sus cosas fueron a parar a la Zona?. Y un tercer canal sería la construcción consciente para el espectador de la película que se sorprende con un giro en la historia con un encuentro casi casual de algo que no esperaba. Hugo Cortés no estaba muerto, aparece y establece el punto de vista del film.

Hasta este punto establecemos que estamos en la anécdota de la película, estamos contando documentalmente un suceso, un hecho, algo que pasó en un momento específico. Las pruebas documentales ya están nombradas, están mostradas, están halladas. Pero lo que aún no hemos establecido como fenómeno documental es el argumento de este. La pregunta y el punto de reflexión que se establece como el texto de la película.

Esta pregunta necesita de respuestas que no siempre son conclutivas con respecto al argumento de la película y del autor, quizá simplemente se muestran para establecer desde que punto tanto ideológico como cultural se está narrando. La pregunta está unida a las pruebas documentales que se establecerían como

²¹ Aristóteles parte del supuesto de que en la tragedia la acción se desarrolla en un sentido hasta que en cierta forma el personaje comete un error que lo lleva a pasar "de la dicha al infortunio". A este cambio de suerte en sentido contrario se le llama, la mayoría de las veces, peripecia. Por otro lado, se llama agnición, "agnitio" en latín, al paso de la ignorancia al conocimiento, "para amistad o para odio", que un personaje experimenta acerca de la identidad de alguno o varios de los demás o del personaje acerca de algún hecho. En griego se usaba la palabra "anagnórisis", que significa lo mismo que agnitio: reconocimiento. Ambas son intercambiables, su uso depende de la tradición lingüística del usuario. Junto a estos dos conceptos, propios de toda tragedia compleja, existe otro llamado lance patético que es aquel evento que cambia el sentido de la acción mediante las muertes en escena, las tormentas o las heridas y eventos semejantes.

los segmentos de realidad, que harían del relato un fragmento de verdad para con la historia. G Colón como personaje dentro de la película y como metadocumentalista se preocupó de registrar audiovisualmente los momentos que él consideró importantes para guardar como archivo y documentos personales. Estos archivos fueron cedidos y utilizados a modo de pruebas documentales en el film dando cuenta de que lo que se cuenta es real, más allá de su interpretación por parte del autor.

Otras pruebas documentales utilizadas fueron los documentos y fotografías encontradas por G Colón, las cuales también se incluyen en la película en un tratamiento también especulativo, mostrando solo el material encontrado, no la construcción de la historia. Aún no podemos visualizar y reconocer quien es Hugo Cortés ni sabemos como es que G Colón unió todas las partes del todo.

Pero volviendo al concepto y el punto de vista, la pregunta hecha desde la historia instalaría el argumento de la película, la resolución conceptual para la reflexión trabajada en el film :

Cuanto más me interrogo por las razones que pudieron llevar a Hugo Cortés a deshacerse de sus cosas, menos me satisface la respuesta que nos diera el propio G. Colón durante el transcurso de nuestras conversaciones. G. Colón ha preferido pensar en ello como un enigma y un enigma, nos ha dicho, será siempre para él superior a cualquiera de sus soluciones. Es en este punto donde discrepo y me separo: la historia de Hugo Cortés ni es un enigma ni es demasiado antigua; representa un punto sensible y sintomático de un fenómeno más bien reciente de la técnica y la economía que desde hace siglos domina progresivamente nuestras vidas. Algunos teóricos llaman a ese fenómeno “obsolescencia incorporada”, una manera complicada de decir que ciertos objetos producidos por nuestras tecnologías, y con ellos ciertas vidas, se van haciendo cada vez más desechables... o están hechos para no durar ... o sólo lo suficiente, como para mantener siempre en movimiento la maquinaria del consumo. Las cosas, ha dicho uno de ellos, ya no se cambian o desechan porque se hayan vuelto defectuosas sino porque en su propio ser está inscrito el esperar la siguiente, el llamar a su reemplazo.

Al final de su vida, Hugo Cortés había sido un testigo y una víctima de este proceso. Como radiotécnico, había logrado sortear cada uno de las innovaciones y perfeccionamientos que la radio había ido experimentan-

do durante casi 60 años, hasta el día en que estas modernas “cajas musicales”, marca Westinhouse, Ondina, Atlas, habían dejado de ser reparables y atesorables.

Hugo Cortés había dejado de tener una función social reconocible en el preciso momento en que todo se había vuelto desechable; en el preciso momento en que la tecnología se había separado definitivamente de lo humano. Aunque seguía vivo, de algún modo había muerto. Por eso sus cosas habían ido a parar a la Zona.

La pregunta documental se establecería como el punto de vista que establece el autor para su película, es el modo en que nos separamos de la historia, que tomamos distancia y decidimos que camino tomar dentro del concepto que queremos trabajar, así se establece la reflexión y el *encuentro* con el espectador. Si bien podemos contar historias sobre cualquier cosa, o podríamos hacer un documental sobre estas infinitas posibilidades de cosas, establecemos que *sin* un argumento definido (que es autoral) o una reflexión trabajada tanto a modo de investigación como ensayo, no podemos decir que estamos frente a una película documental. El texto es lo fundamental frente a la historia. El texto documental es la medula reflexiva en cuanto representación del mundo por parte del autor.

La escritura del texto documental está dada por el montaje en cuanto narración, relato e historia, subversado por la reflexión y la metáfora en una lógica argumental más que cronológica o temporal, esto quiere decir que la coherencia del argumento en cuanto el metraje avanza tiene que tener un ordenamiento o una organización en torno al relato, que construye el punto de vista del autor. Desde el montaje y su organización argumental establecemos un método de estudio cinematográfico que Cine-Ojo²² (Dziga Vertov) lo estableció desde dos puntos :

1.- La organización basada en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

²² escuela de cine documental liderada por Dziga Vertov en el año 1925.

2.- La organización basada en los cine-materiales documentales fijados sobre la película.

Para Cine-Ojo montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, *escribir* el film mediante las imágenes rodadas y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas *escenas* (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria).²³

Cualquier film del Cine-Ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film. En este montaje continuo podemos distinguir tres períodos :

Primer período : El montaje es el inventario de todos los datos documentales que tienen una relación, directa o no, con el tema tratado (sea bajo forma de manuscrito, bajo forma de objeto, bajo forma de fragmento filmado, de fotografía, de recorte de prensa, de libro, etc.). Después de este montaje -inventario por medio de la selección y la reunión de los datos más preciosos- el plan temático se cristaliza, se revela, "se monta".

Segundo período : El montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado (montaje de las observaciones propias o bien montaje de las informaciones proporcionadas por los cine-informadores u ojeadores). El plan de rodaje: resultado de la selección y de la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano. Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directivas del plan temático como las propiedades particulares de la máquina-ojo, del cine-ojo.

Tercer período : Montaje central. Resumen de las observaciones inscritas en la película por el cine-ojo. Cálculo cifrado de las agrupaciones de montaje. Asociación (suma, resta, multiplicación, división y colocación entre paréntesis) de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza. Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos, cortes, obtenemos una especie de ecuación visual, una especie de fórmula visual. Esta fórmula, esta ecuación, obtenida después de un monta-

²³ Colombres, Adolfo *Cine, Antropología y Colonialismo*, ed. Del Sol, 2a edición, Buenos Aires, Argentina, 2005.

*je general de los cine-documentos fijados sobre la película, es el film al cien por cien, el extracto, el concentrado de "yo veo", el "cine-yo veo".*²⁴

En este sentido podríamos decir que G Colón en su proceso propio de montaje, el de la exposición *Registro de Existencia : Un tal Hugo Cortés*, organizó sus materiales en torno a una historia y su reflexión, esto quiere decir que estableció después de todas sus elucubraciones de los fragmentos *encontrados*, un punto de unión entre lo que estableció como prueba documental y su invención con respecto a ciertos elementos que él quería separar de lo real, de lo propiamente documental, haciendo de su muestra una parte ficcional para con el mundo histórico. El hallazgo se establece como un primer momento de la anécdota, el *encuentro* se establece como la invención o la guionización de la historia misma.

Es así que crea una línea de tiempo, con una lógica establecida desde lo cronológico, desde los hitos que marcan los materiales en su relación con el mundo de las cosas y las pruebas de Hugo Cortés.

Este ejercicio de montaje que establece el metadocumentalista está cruzado por una racionalización de establecer una muestra documental por un lado y una muestra ficcional por otro, categorías propias del cine en su forma y en su operación.

²⁴ *ibid.*



IV.- HUGO ENRIQUE CORTÉS OYARZÚN :

encuentro.

1. m. Acto de coincidir en un punto dos o más cosas, por lo común chocando una contra otra.
2. m. Acto de **encontrarse** (|| hallarse dos o más personas).
3. m. Oposición, contradicción.
4. m. Discusión, pelea o riña.
5. m. Entrevista entre dos o más personas, con el fin de resolver o preparar algún asunto.
6. m. Ajuste de estampaciones de colores distintos.
7. m. Competición deportiva.
8. m. *Anat.* **sobaco** (|| del brazo).
9. m. *Arq.* Macizo comprendido entre un ángulo de un edificio y el vano más inmediato.
10. m. *Arq.* Ángulo que forman dos carreras o soleras.
11. m. *Mil.* Choque, por lo general inesperado, de las tropas combatientes con sus enemigos.
12. m. pl. En las aves, parte del ala, pegada al pecho, desde donde empieza esta.
13. m. pl. En los cuadrúpedos mayores, puntas de las espaldillas que por delante se unen al cuello.

ir al ~ de alguien.

1. loc. verb. Ir en su busca para concurrir en un mismo sitio con él.

llevarse de ~ alguien a otra persona.

1. loc. verb. *Cuba y Méx.* **atropellar** (|| pasar por encima de otra persona).

salir a alguien al ~.

1. loc. verb. Salir a recibirle.
2. loc. verb. Hacerle frente o cara, oponérsele.
3. loc. verb. Prevenir, adelantarse en lo que quiere decir o ejecutar.

Según Bill Nichols, la historia en el documental se basaría en los textos de estos que reclutarían personas las cuales seguirían siendo figuras históricas que funcionan como miembros de una sociedad. Nichols plantea que el dominio histórico, sin límites fijos y contingentes, se oponen a la clausura de la narrativa. Nos ponen ante situaciones y sucesos sumamente localizados. La identificación mítica y la caracterización narrativa pueden sumarse a personas históricas, dándoles dimensiones superiores o inferiores a las que tienen en realidad y existiendo en tensión con la imprevisibilidad. Las acciones y motivaciones de la gente cuya subjetividad está dividida y estratificada y es múltiple sólo pueden ubicarse dentro de los moldes del icono o personaje a un precio que debe calcularse en cada caso. El auténtico ser histórico también debe servir como material plástico para la construcción del agente o personaje de su propia narrativa y el icono o persona de su propio mito.²⁵ Hugo Cortés, es su propio personaje a modo de historia en el film y a modo de prueba documental de las *existencias* que establece el documento, están y se representan.

Se establece el *punto de vista*.

Hugo Cortés si bien aparece gracias al *encuentro* que hace G Colón en la Zona y se descubre a medida que avanza la película que está vivo, se utilizaría a modo de representación de un fenómeno que la economía de nuestros días definió como obsolescencia incorporada *una manera complicada de decir que ciertos objetos producidos por nuestras tecnologías, y con ellos ciertas vidas, se van haciendo cada vez más desechables... o están hechos para no durar ... o sólo lo suficiente, como para mantener siempre en movimiento la maquinaria del consumo. Las cosa ya no se cambian o desechan porque se hayan vuelto defectuosas sino porque en su propio ser está inscrito el esperar la siguiente, el llamar a su reemplazo.*

²⁵ Nichols, Bill *La Representación de la Realidad*, Ed. Paidós, España, 1997

Hugo Cortés se representa a sí mismo frente a los otros, esto se podría tomar como una interpretación, lo cual nos recuerda que las personas como actores de las películas documentales (*actores sociales* en la terminología de Bill Nichols) conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelve, esto hace no separarnos estéticamente entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo público en que la gente vive. Cortés como símbolo de la *obsolescencia incorporada* de las cosas, hace de la interpretación de su propio personaje, un concepto, un punto de vista autoral que define el mundo histórico del film y separa la anécdota del encuentro y el hallazgo, al de la idea y el concepto de la película. Es por esto que un capítulo completo del documental es en torno a este personaje, y no solo por mostrar a Hugo Cortez y probar que está vivo, sino porque representa el mundo ideológico en que se desenvuelve el documento. La película no establece la anécdota como el concepto, sino que al personaje como metáfora de la idea.

En este punto podríamos establecer un cierto parentesco con la ficción, donde la definición y la interpretación del personaje, del actor social, invitarían al espectador a establecer una relación más compleja con la dimensión referencial del film. Esto quiere decir que se establecería una capacidad interpretativa con lo real de la historia haciendonos pensar como espectadores que lo sucedido y lo contado es así, es un fragmento de la vida cotidiana que pasa frente a nuestros ojos en la pantalla y si a esto le agregamos que más allá del fragmento del real representaría un concepto inherente a la película, nos haría pensar que estamos frente a una tentativa conceptual de representación de una idea específica, el punto de vista del autor.

En esta operación documental del *encuentro* y la *sorpresa*, que hace la película y el metadocumentalista de esta (G Colón) establecemos un cruce a partir de la definición del personaje. Este se nombra durante todo el documental, se reconstruye, se operativiza por parte del documento mismo como también por G Colón,

se pensaba que estaba muerto o desaparecido, pero es el propio G Colón quien lo encuentra.

Después de montada la exposición en una galería de Viña del Mar, se junta con él, con su propio personaje inventado poniendo a prueba todas sus especulaciones en la historia que había reconstruido. El personaje está vivo y representa la *sorpresa del encuentro*. El equipo de rodaje por otro lado lo entrevista, lo registra audiovisualmente, va a su *encuentro*, pero sabiendo lo que se necesita como información para la película, la guionización del concepto de la obsolescencia incorporada de las cosas. Hugo Cortés lo representa y lo dice. Esto se podría entender como el elemento de mayor grado de ficción dentro de la película, si bien es una entrevista donde todo lo que dice el personaje es real, podríamos decir que en la función de montaje, se establece una organización del material que da cuenta del concepto a trabajar, todo lo que nos dice nos habla de muerte, de remplazo, de desecho. Digo que es el elemento de mayor grado de ficción, ya que en su construcción no nos esperábamos encontrar con este personaje o con la ilustración audiovisual de él, e incluso que estableciera el punto desde donde se mira el concepto de este film.

El *encuentro* de Hugo Cortés se estableció en un momento histórico anterior a la producción de la película, si bien fue el mismo G Colón quien generó la investigación para que ese encuentro se realizara, el documental no intenta explicar las razones de esa reunión sino que, a partir de los fragmentos hallados en la Zona el 29 de septiembre del 2002 podríamos establecer un punto primitivo o la definición del personaje, una señal de ruta que nos llevaría al personaje mismo, a su interpretación y a su conceptualización e incluso al encuentro de su lugar habitacional actual, a su taller de trabajo y a su opinión sobre el concepto de la obsolescencia incorporada (representada en él).

La *sorpresa* se instala, como se dijo anteriormente, al descubrir en la película que Hugo Cortés está vivo e incluso que visitó la exposición que hizo G Colón,

pero esta idea de sorpresa se lleva más allá cuando vemos al personaje hablando a cámara y diciendo que si bien está vivo, la técnica electrónica, esa que él manejaba a la perfección hace años, en este momento le cortó las manos, ya no tiene posibilidad alguna de reparar algún aparato en la forma constructiva actual. La técnica lo avasallo. Su ejercicio se vio interrumpido por el avance actual de la técnica y la tecnología. En este punto, el argumento documental se desenvuelve para con la idea y el concepto. El registro de la existencia se establece como la muerte en vida de un radio reparador que actualmente por la obsolescencia incorporada de las cosas no puede ejercer su oficio que de cierta forma lo mantenía vivo. Esta idea es analogizable a cualquier punto o cosa en la vida, es el punto del argumento documental que podríamos extrapolar a un sin número de cosas del mundo público, es la conexión directa que hace el film con el espectador en su concepto y su discurso. Es entonces que la respuesta documental a la pregunta ¿porqué sus cosas habían ido a parar a la Zona? estaría establecida en el argumento que establece el autor en la película. Si bien podemos encontrar millares de respuestas a esta pregunta donde el punto de verdad no se establece como la respuesta que espera el espectador, es resuelta a partir de una lógica argumental de construcción, esa que tiene coherencia con lo que se establece como territorio narrativo único que instala la película.

*Hugo Cortés había dejado de tener una función social reconocible en el preciso momento en que todo se había vuelto desechable; en el preciso momento en que la tecnología se había separado definitivamente de lo humano. Aunque seguía vivo, de algún modo había muerto. Por eso sus cosas habían ido a parar a la Zona.*²⁶

La interpretación del texto documental estaría especificada en la respuesta a la pregunta. Esta respuesta si bien es de parte del documental como pregunta,

²⁶ Cuneo, Bruno. *op.cit*,

es también sentido para la hipótesis que se configura a partir del gesto narrativo del mundo histórico. La pregunta como la respuesta pueden ser un acto de ficción con respecto a la anécdota. No necesariamente la respuesta que se da en el film es la que nos podría responder el mismo Cortés en la entrevista que se le realizara, sino que es la que configura una lógica de construcción argumental. Quizá sus cosas *no* fueron a parar a la Zona por esto o por lo otro, sino que el argumento sería el encargado de establecer los límites del porque a la pregunta.

Hugo Cortés Oyarzún define su tiempo y su actualidad, es él mismo el que establece la diferencia entre el radio reparador de antaño al de hoy en día que ya no le queda oficio, que está imposibilitado de trabajar porque la técnica y nuestro tiempo actual no lo permite. Sus cosas (que le quedan aún en su taller de reparaciones) van a ir a parar a la Zona y eso es inevitable.

Los personajes en el cine documental están en directa relación con la valorización del mundo y sus maneras de ver a este en deliberadas formas de emplazamiento de sus trayectorias en función del registro audiovisual. El documental contemporáneo se nutre de un lenguaje directamente cinematográfico, dependiente de la construcción de una visualidad en donde los caracteres son, por ejemplo, situados en escenarios particulares. Hugo Cortés como actor social de la película emplaza su discurso hacia la muerte del oficio, el radio técnico que era, ahora es en muerte. Como personaje se une al *encuentro* y la *sorpresa* que establece G Colón en la Zona, en un escenario específico y en un tiempo único.

NATIONAL
SCHOOLS

LOS ANGELES, CALIF., E. U. A.



Certificamos que RY-1538

HUGO E. CORTES OYARZUN

es estudiante de nuestro curso práctico-técnico de

RADIO

Con derecho a todos los privilegios y ventajas

J. H. Rosenkranz
Presidente

V.- EPÍLOGO : UNA CONCLUSIÓN DOCUMENTAL

sorpresa.

1. f. Acción y efecto de sorprender.

2. f. Cosa que da motivo para que alguien se sorprenda. *En el armario había una sorpresa.*

coger a alguien **de**, o **por**, ~ algo.

1. locs. verbs. **sorprender** (|| coger desprevenido).

Desde todo lo anteriormente señalado en esta investigación podemos establecer diferentes tentativas para una definición de *lo* documental. Es así que la concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática : se define, en primer lugar por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad, pero a esto tenemos que agregar que el cine empezó registrando la realidad, pero el documental no nació con el cine, como se suele inferir cuando se hace comenzar la historia de esta práctica con la salida de los obreros de la fábrica de los Lumière. El cinematógrafo comenzó filmando la realidad en forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento : no sabía que este servía para otra cosa, como para contar historias. El documental de autor, ese del *encuentro* y la *sorpresa* nace de la reflexión en torno a la práctica y a la redefinición de esta en su oficio de registro, de representación en cuanto documento visual y sonoro, como también de texto incrustado a lo real.

El cine documental se desarrolló en acuerdo ante la necesidad de producir la imagen del mundo, y no cesó de ampliar su repertorio expresivo en tanto se podía suponer que quedaban parcelas de la realidad que escapaban a la representación. Hoy, sin embargo, cuando el mundo entero es susceptible de ser filmado y cada individuo constituye potencialmente un sujeto filmante, cuando todo se proyecta intencionalmente como documento de algo y anula así su posible convertibilidad en monumento, cuando cada quién fabrica las huellas que quiere dejar de su paso por el mundo, como hacían los fabricantes de memoria en los tiempos de la historia-crónica, y cuando el espacio de la representación aparece cada vez más copado de visualidades sin imagen y de voces sin palabra, es posible que al documental no le quede otra alternativa que terminar de desprenderse del mito de la objetividad sobre el que se fundó como género, y hacer valer expresamente la verdad que sólo sus más notables manifestaciones se animan a afirmar sin ambages : a saber, que tanto su discurso como su sentido interno están elaborados en gran medida con las herramientas propias de la ficción, que la naturaleza de sus

representaciones es estrictamente imaginaria, y que su eficacia deriva precisamente de la extraordinaria capacidad de su instrumental narrativo para mentir y manipular la realidad -al punto de que ha sido precisamente bajo la forma documental y bajo la cobertura de lo real que se nos han propuesto y hasta impuesto las más increíbles, terribles y peligrosas ilusiones. Es en la opacidad bruta de la realidad del dispositivo técnico, y no en la amable transparencia de la ilusión de objetividad que la historia se reconoce en el cine.

...el cine no menos que los espejos, no es transparente ante lo que muestra. Mostrar no tiene nada de pasivo, de inerte, de neutro, y sea cual fuere la claridad del ser o del momento representados, la acción de mostrar se mantiene opaca.... Si la opacidad del gesto creador puede mostrarnos, es porque preferimos hacer como si el mundo entero nos viniera dado por derecho y por gracia, traslúcido y ligero, desprovisto de sus ambigüedades, despejado de las servidumbres del trabajo del lenguaje y del juego de las relaciones, sin montaje ni desmontaje. Compartiendo el secreto de los espejos, el cine tiene la virtud de hacernos creer que refleja lo que es, cuando en realidad, hace más y mejor (o peor): el cine fabrica lo que será.²⁷

Registro de Existencia : Un tal Hugo Cortés, tiene un doble proceso tanto constructivo como reflexivo. En una primera instancia su realización se establece desde la construcción lineal de una historia, un proceso no lejos de la ficción como metodología a usar, una suerte de puesta en escena en cuanto guionización de lo que se debería encontrar para generar así una película. Por otro lado, se establece una reflexión tacita desde el interior de la práctica documental para así definir y establecer las líneas de acción de lo que podemos actualmente entender como un cine del encuentro, una poética interna como método del hacer en el cine de representación en la construcción de una historia, de una anécdota en un tiempo y un espacio específicos, narrando así una visión particular del mundo representa-

²⁷ Comolli, Jean-Louis *Le Miroir a deux faces* en *Arrêt sur L'Histoire*, Ed. Les Éditions du Minuit, Paris 1997

do. El punto de vista a través de la oposición autoral, que se hace desde quién lo hace es el lugar desde el que podemos reflexionar, esto es de suma importancia en el momento en que nos enfrentamos a la práctica y el oficio de establecer un punto único de mirada, ese al cual le cobramos a todas las producciones de corte documental como espectadores y es desde este punto que al enfrentarnos a un encuentro de representación de lo real establecemos como criterio para enfrentar el registro.

La historia se niega a ser narrada, está sacada de los límites de un encuentro casual en un botadero ilegal. Esta contención narrativa que estableció ese encuentro en particular nos hace pensar que todo el proceso y la operativa de construcción narrativa, está basada en una metodología de ficción, de un mundo privado dentro del imaginario único de un sujeto que estableció la unión del fragmento como una lógica de construcción para visualizar así a un personaje, que desde el momento de la sorpresa del encuentro se establece como una invención (incluso se pensó que estaba muerto). Así podríamos establecer a modo metodológico que el trasladar al cine el recorrido vital de una persona es una fuente creativa inagotable, pero esto no establece límites claros que se definan en el género o la forma, podríamos establecer como parámetros las que intentan recrear lo más fielmente posible la vida del sujeto, construyendo en orden cronológico las etapas relevantes de esa vida, o podemos construir el relato sin una intención tan totalizadora y edificante, centrarse en detalles, aspectos concretos de una determinada subjetividad, tratamientos que exceden el orden parcial de una descripción histórica. Podría decir que dicha construcción evidencia un acercamiento a la proximidad epidérmica de un retrato pictórico, buscando dar luz sobre una identidad en su existencia y en su devenir. Dicha multiplicidad genérica puede verse como el resultado concreto de un camino de evolución y cambio que ubica al sujeto como centro de la preocupación. Es así que la documentación y el registro de datos comienza a operar (el encuentro de manuscrito, documentos bancarios, fotografías, recortes,

etc). El registro de las existencias valida al sujeto en cuanto invento de otro sujeto, una suerte de análisis de materiales para la construcción arqueológica del personaje. Esto amenaza desde un comienzo entre la admiración y la objetividad, entre una supuesta verdad a restaurar y el hecho de que toda historia es apenas una historia más a contar sobre alguien. Esto está sujeto a un riesgo, el de tornarse monumento, obsesión de archivo o inventario de mínimos accidentes significativos. Finalmente es la intervención del lenguaje cinematográfico quién toma con mayor preocupación el testigo para ampliar la discusión de la subjetividad del *encuentro*, poniendo en tela de juicio el modo de contar y contarse a si mismo, buscando como desarticular los mecanismos, como encontrar maneras fronterizas de contar y encontrar una identidad, el como generar así un Registro de Existencia.

Dentro de este problema establecemos un punto ya citado anteriormente : cómo narrar una historia que se resiste de ser contada. Dicha premisa nos acerca a uno de las interrogantes más difíciles de definir en el cine desde sus inicios : ¿cómo describir la interioridad?, ¿cómo contar una vida?. El enfoque particular sobre un sujeto y su forma de vida descritas en un periodo concreto de tiempo, establece rasgos fundacionales en una lógica del encuentro. No sabemos a que o a quién pertenecen esas vidas o esos registros de vidas de un tiempo y un lugar específicos. Ese mismo tiempo pone de manifiesto la compleja relación entre lo que se exhibe y lo que se oculta, es decir aquello que se elige para contar. Esto permite construir documentalmente una lógica de continuidad cronológica, privilegiando situaciones expresivas que expongan un punto de vista sobre el tema, el del autor. Pero existen múltiples caminos de construcción de las identidades y todas plantean interrogantes acerca del sujeto a describir, explorando la dificultad y la imposibilidad de contar esa existencia elegida. Es por esto que “*Un tal*”²⁸ Hugo Cortes es uno entre muchos.

²⁸ La representación *del* mundo a través de *un* mundo se establece en la denominación “Un Tal”.

El epílogo es el “*tal*” que se cita en el título del film. Si bien son imágenes que refuerzan la idea tratada al final de la entrevista que se le realiza a Cortés, que todo lo de él (todo su taller), va a terminar en la Zona (como lugar que recoge lo que la obsolescencia abortó), también dan cuenta de lo que se está citando a modo de concepto que cruza el relato completo. Las tiendas que ofrecen la variada gama de avances de la técnica como el nuevo nacer de nuestra época también van a ir a parar a la Zona, donde quizá G Colón los encuentre para reconstruir un nuevo Registro de Existencias, una nueva reconstrucción de lo que la técnica abortó.

Esta forma de analizar nuestro tiempo, el contemporáneo, donde la realidad ha empezado (o ha vuelto) a hablar, el documento cobra una suma importancia con la historia. Si bien el cine ha tendido siempre hacia una realidad en momentos de una escisión crítica en los fundamentos de la historia en cuanto construcción cultural a la que llamamos civilización, seguramente no únicamente para poner esta realidad rota en cuestión y sus componentes dudosos de fino análisis, sino también porque en momentos críticos el cine consigue (sobre) vivir y reinventarse a partir de la precariedad en los modelos de producción y de narración en su época moderna. Ante esto tradicionalmente las imágenes documentales se presentan bajo una triple naturaleza : o provienen de una puesta en escena o son captadas en vivo (de improviso) o reflejan el resultado obtenido desde una situación provocada. La elección de unas u otras marca los límites que implican diferentes posicionamientos del autor, diferentes compromisos con la verdad y diferentes expectativas para el espectador. El documentalista está de algún modo obligado a elegir y a ser consciente de su elección.

*“Cualquiera puede comprender que no tiene sentido ser realista con respecto al aquí y ahora, no tiene sentido, ningún sentido, y no estamos en el siglo XIX sino en el siglo XX, ahora ya no hay realismo, la vida no es real, no es sincera, es rara y eso es una cuestión totalmente distinta”.*²⁹

Es función del cine documental dar a conocer el reflejo del mundo para el mundo, donde el autor se sitúa afuera de este, dando pequeñas pautas de lectura que nos guían a una visión única y estratificada de lo que se quiere decir, del reflejo de época de nuestro mundo y representarlo en lo que nos encontramos y sorprendemos, en sus existencias y sus registros. Es sabido que el cine en su expresión amplia, se ha convertido en el archivo visual por excelencia de nuestra época. El archivo de nuestros gestos al igual que de nuestros deseos, es importante la presencia de ambos para asumir el legado de las imágenes como el rastro de un autor. Bajo esta lógica hablar de documental o ficción es un sin sentido. El cine se opone, por supuesto, a un reporte televisivo que registra y transmite la crónica roja sin querer ver (borrar la imagen escondiendo) y la política sin querer saber (borrar el sentido sacando de contexto), en nombre de nadie y con simuladas intenciones de objetividad. Es precisamente en las peculiares condiciones históricas de esta época, cuando el cine ya no detenta el privilegio de producir la representación colectiva del mundo, que el género documental conoce un amplio período. Es el riesgo de que el documental pierda su especificidad en el inconmensurable mar de pequeñas historias y pequeños documentos que saturan en la actualidad las representaciones de la realidad del mundo.

²⁹ Gertrude Stein, *Guerras que he visto*, Barcelona, Alba Ed. 2000.

CONTRATO DE TRABAJO.-

ENTRE don HERNAN TORO MANRIQUEZ, abogado socio gestor y director de la SOCIEDAD PRODUCTOS ALIMENTICIOS DEL MAR PROALMAR López y Cía. domiciliados en Santiago, calle Santo Domingo No. 550.-B, por una parte y por la otra el señor HUGO ENRIQUE CORTES OYARZUN, tecnico electricista, domiciliado en esta ciudad, Lucano 38, se celebra el siguiente contrato :-----

Primero.-El señor Hernan Toro por la Sociedad Proalmar I.P. contrata los servicios del señor Hugo Enrique Cortés, a fin de que se haga cargo de organizar y dirigir la habilitación del barco pesquero MARGA del dominio de dicha Sociedad, que se encuentra fondeado en el molo de este puerto.-

Estas tareas las realizara el señor Cortés, a las ordenes del señor Hernán Toro, quien tiene a su cargo la administración de la nave.-

El señor Cortés se hará cargo asimismo de todas las reparaciones electricas y radiotelefonicas que requieran las instalaciones e instrumentos del barco, las que deberán quedar en perfecto estado de funcionamiento.-

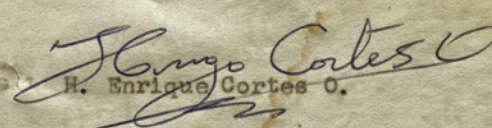
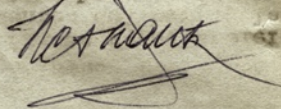
Segundo.-Durante el tiempo que demore la habilitación del barco, el señor Cortés tendrá una remuneración igual a dos sueldos vitales de este departamento, a contar desde el 15 del presente mes de Abril, que es el día de iniciación de los servicios.-

El señor Cortés dedicará a estas funciones la jornada completa, y tendrá asimismo a su cargo el personal del barco, pago de salarios e imposiciones.-

Tercero.-Una vez que se inicia la explotación normal del barco en las tareas de la pesca, se fijarán en definitiva las condiciones del contrato del sr.Cortés.-

Para constancia, suscriben en duplicado el presente contrato, en Valparaiso, a dieciseis de Abril de 1966.-

PROALMAR I.P.



H. Enrique Cortes O.

VI.- ANEXO I : OBRA VISUAL G COLÓN (ASSEMBLAGE)

EL INEXCUSADO

No 156

37,5 x 16,7 x 16,7 cms.

base de madera, cuello de descarga de loza W.C., pernos,
golillas y tuercas de cobre, papel, cola fría



FINAL DE PARTIDA

No 258

50 x 41 x 23 cms / 8900 gr.

base de madera rayada por siena, pieza de balanza roja, pieza de balanza verde,
pesos de gaucho, pinzas de hierro, papel, cola fría, 3 argollas de hierro.

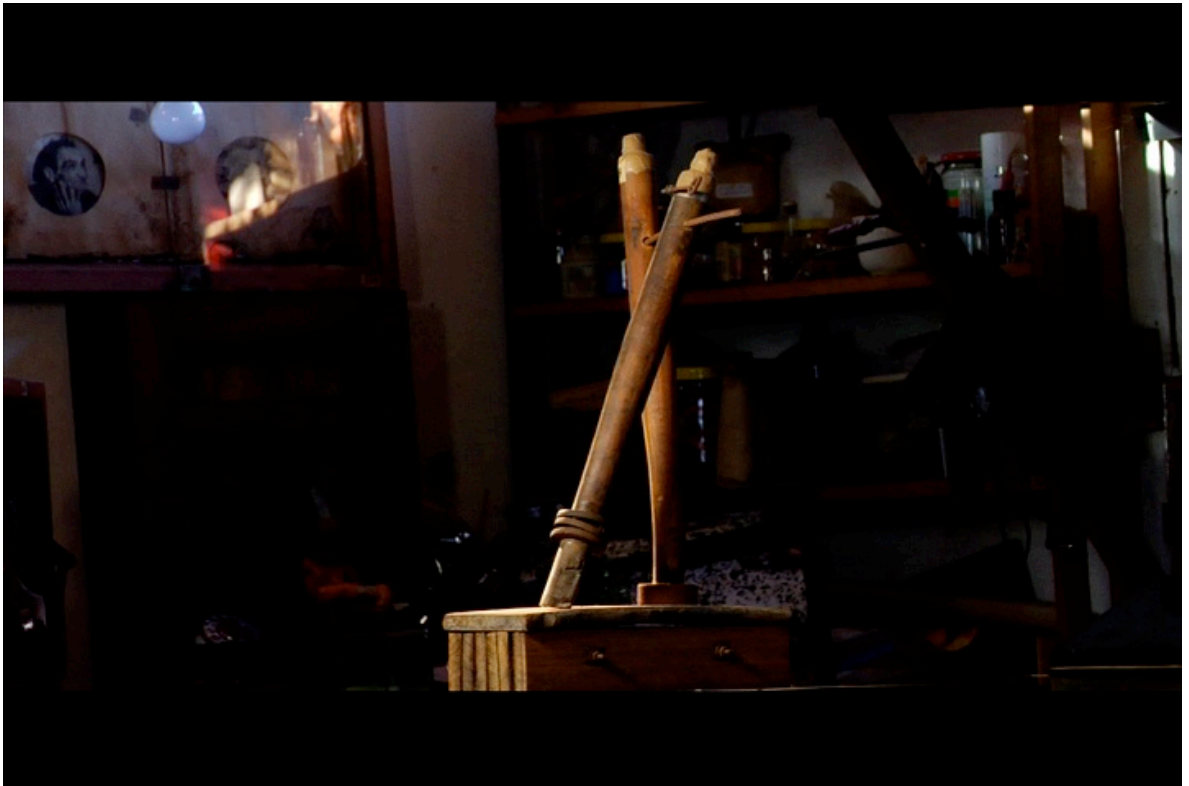


COMPAS DE DEUX

No 299

30,2 x 63 x 10 cms. / 5750 gr.

base de tablillas, parquet eucalipto, patas de silla thomet, anillos de hierro, abrazadera aluminio, hierro curvo, pernos y tuercas, papel, cola fría.



LA Y GRIEGA

No 399

30,5 x 38,4 x 5 cms. / 3850 gr.

vano de madera, trozo loza blanca W.C., detalle en papel de "Venus y Cupido" de Lucas Cranach el viejo, pieza de madera (maquina de coser), lacre, papel de embalar, latón, alambre, papel y cola fría.



CONTENEDOR

No 355, 44,5 x 38,8 x 6 cms. / 3100 gr.

vano de madera con asa de bronce de bolso mariner, vidrio, tenedores, pieza de hierro, hilo, papel y cola fría.



POR EL CAMINO DE SWAN

No 373

15,5 x 16,5 x 7,5 cms. / 950 gr.

trozo quebrado de mármol blanco, vaso quebrado de vidrio, texto “por el camino de swan” en rollitos, anillo de hierro, alambre, papel, cola fría.

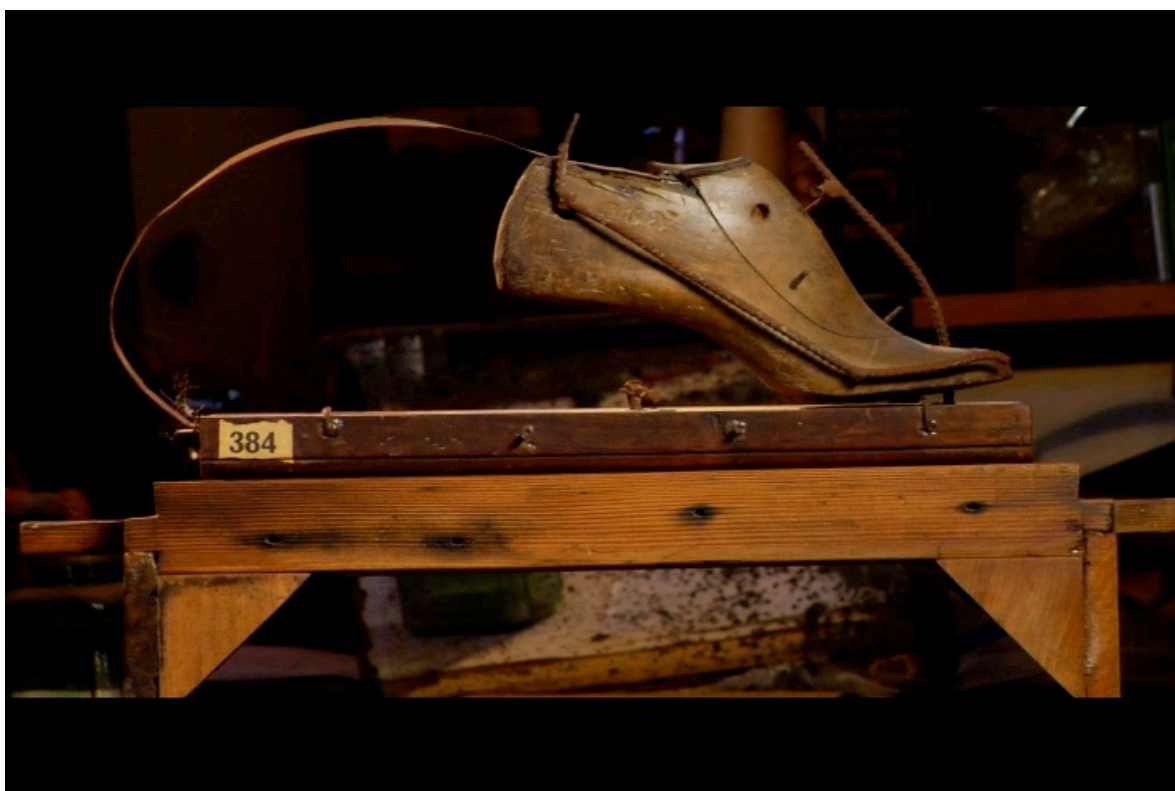


MODELO DE TRASPIÉ

No 384

49,5 x 28 x 12 cms. / 2550 gr.

madera de oregón, listones de roble, horna de madera pie derecho, trozos de hierro, huincha de metal, papel, cola fría.



**VII.- ANEXO II : FICHA TÉCNICA DOCUMENTAL REGISTRO DE EXISTENCIA,
UN TAL HUGO CORTÉS**

DIRECCIÓN : *guillermo gonzález*

GUIÓN : *bruno cuneo*

IMAGEN : *benjamín luna / guillermo gonzález*

MONTAJE : *guillermo gonzález / bruno cuneo*

ASISTENCIA DIRECCIÓN : *ramón aldunate*

MÚSICA : *esteban marín*

GRÁFICA : *nexprochile diseño*

PRODUCCIÓN EJECUTIVA : *guillermo gonzález*

PRODUCCIÓN : *pilar polanco / ramón aldunate*

POST PRODUCCIÓN : *patricio muñoz / eduardo tumayan*

DURACIÓN : *55 minutos*

FORMATO : *HD 720p*

AÑO DE PRODUCCIÓN : *2008 / 2009*

VII.- BIBLIOGRAFÍA

1. **Ledo Andi3n**, Margarita, *Cine de Fot3grafos*, Ed. Gustavo Gili S.A, Barcelona, 2005, 263 pag.
2. **Wenders**, Wim, *El Acto de Ver*, 3a ed., Ediciones Paid3s, Barcelona, 2005. 267 pag.
3. **Almendros**, N3stor, *CINEMANÍA*, ensayos sobre cine, Ed. Seix Barral, 1992, 374 pag.
4. **Goldsmith**, David A., *El documental, entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*, Ed. Oceano, 2003, 180 pag.
5. **Marx**, Karl, *Contribuci3n a la cr3tica de la econom3a pol3tica*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1975.
6. **Eisenstein**, Sergei, *La forma del Cine*, Ed. Siglo XXI, 1986, 241 pag.
7. **“Pensar&Poetizar”**, No 4/5, a3o 2004-2005, Instituto de Arte, Pontificia Universidad Cat3lica de Valpara3so.
8. **Ledo Andi3n**, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, Ed. Paid3s Comunicaci3n 141 Cine, Barcelona, 2004, 204 pag.
9. **Colombres**, Adolfo *Cine, Antropolog3a y Colonialismo*, ed. Del Sol, 2a edici3n, Buenos Aires, Argentina, 2005.
10. **Nichols**, Bill *La Representaci3n de la Realidad*, Ed. Paid3s, Espa3a, 1997
11. **Comolli**, Jean-Louis *Le Miroir a deux faces en Arr3t sur L´Histoire*, Ed. Les 3ditions du Minuit, Paris 1997
12. **Gertrude Stein**, *Guerras que he visto*, Barcelona, Alba Ed. 2000.



REPÚBLICA DE CHILE
SERVICIO DE REGISTRO CIVIL E IDENTIFICACIÓN
CÉDULA DE IDENTIDAD

APELLIDOS
CORTEZ
OYARZÚN

NOMBRES
HUGO ENRIQUE

SEXO M PAIS DE NACIONALIDAD CHILE

FECHA DE NACIMIENTO 22 JUL 1929

FECHA DE EMISIÓN 12 DIC 2003

FECHA DE VENCIMIENTO 22 JUL 2009

IN 2.725.348-2

FIRMA DEL TITULAR
Hugo Cortez

