

Tesis:

**“El documental de
observación y el cine de
Rodrigo Gonçalves”**

Christopher Vera León

12 de marzo de 2009

Índice

Introducción

Agradecimientos

I. Hipótesis.....	3
II. Objetivos generales.....	4
III. Objetivos específicos.....	5
IV. Marco metodológico.....	6
V. Marco teórico y discusión bibliográfica.....	8
VI. Contenido.	
Definición de documental.....	11
El documental de observación.....	13
Diferencias entre cinema vérité y direct cinema.....	14
VII. Los primeros documentales.....	15
VIII. La invención del sonido.....	20
IX. Diferencias entre Antropología visual y cine etnográfico.....	21
X. Los pioneros del documental de observación	
Denis Arkadievich Kaufman (Tziga Vertov).....	22
Robert Flaherty.....	24
La figura de John Grierson.....	26

XI. El cine de Rodrigo Gonçalves.....	27
Análisis de Mozambique imágenes de un retrato.....	29
Historia de Mozambique desde 1960 relatada por	
Rodrigo Gonçalves.....	31

Anexos

Entrevista a Rodrigo Gonçalves.....	33
Ficha técnica de Rodrigo Gonçalves.....	44

Conclusiones

Bibliografía

Agradecimientos

- Rodrigo Gonçalves
- Sergio Navarro
- Edgar Doll
- Leandro Herrera
- Guillermo Ortiz
- Pia Navarro
- Fernanda Medina
- Biblioteca facultad de arquitectura universidad de Valparaíso
- Biblioteca Duoc Uc sede viña del mar

Introducción

El documental, género cinematográfico que abarca tan diversas temáticas y épocas es una arista del cine que muchas veces pasa desapercibida o es confundida con el reportaje. Es por este motivo que es de mi profundo interés, definir una parte del documental, como lo es la modalidad del cine de observación, concepto definido por Bill Nicholls en su libro “La representación de la realidad”.

Mi investigación comienza por ahondar en el concepto de documental, lo definiré según Bill Nichols, Jean Breschand y Margarita Ledo. Cada uno de estos autores, tiene una acepción distinta del género documental, pero sus observaciones no dejan de tener relación unas con otras. El motivo de analizar este grupo de teóricos, es para establecer la correcta acepción de lo que significa el documental cinematográfico.

Como segundo punto analizaré la historia del documental desde sus inicios, coincidiendo con el comienzo del cine.

En tercer lugar describiré el trabajo de los primeros y más importantes documentalistas de observación, como lo son Flaherty, Vertov y Grierson. También haré un pequeño paralelo entre lo que es antropología visual y cine etnográfico. Luego de esto, definiré las diferencias entre cine directo y cine verdad, ya que para describir a mi autor escogido Rodrigo Gonçalves, el cual realiza trabajos de documental etnográfico de observación con características de cine directo, es necesario entender previamente estos profundos conceptos.

Mi investigación luego se evocará en un estudio descriptivo acerca de la obra del documentalista chileno Rodrigo Gonçalves, realizador que se destaca por haber elaborado 28 documentales en Mozambique durante la década de los 80. Sus trabajos tratan temáticas como el hambre, la miseria, la injusticia, la guerra, las

enfermedades, la muerte, materias trabajadas con el ánimo de mostrar al mundo lo difícil que fue para esta joven nación africana sobrevivir ante múltiples problemas que acongojaban a sus habitantes, siempre viendo una luz de esperanza en el mañana. Considerando lo importante del documental, lo que éste nos puede dar a conocer, es de vital importancia aprender un poco más acerca de ciertos autores nacionales como Gonçalves, que pueden pasar totalmente desapercibidos a la hora de estudiar cine en escuelas, donde mucho se nos enseña del cine mundial, pero a veces poco de la historia del cine chileno, con sus múltiples realizadores que pueden tener interesantes puntos de vista sobre el medio que nos rodea, este cineasta por ejemplo conserva su obra documental totalmente en el olvido, siendo de vital importancia hacer una breve recopilación de sus trabajos documentales para tener una idea de cómo un chileno en los años 80 interpretó los hechos que vio pasar ante sus ojos día a día en el continente Africano.

También, haré un breve análisis de su documental “Mozambique, imágenes de un retrato”, cortometraje documental filmado en 1987.

La historia, los sucesos con que se encontró Gonçalves a su llegada a Mozambique, es lo que influenció al autor en sus realizaciones, por lo tanto también será descrita la historia de esta nación bajo los ojos del propio autor en los años 80.

Finalmente se ofrece una entrevista para aclarar cualquier duda que quede con respecto al autor escogido.

I. Hipótesis

Rodrigo Gonçalves además de trabajar la modalidad de documental etnográfico de observación, realiza un trabajo similar, desde el punto de vista del cine directo, al filmado por Frederick Wiseman en los años 60 en obras como "Titicut Follies". Ambos autores coinciden en la forma de percibir y de trabajar la realidad, construyendo narraciones en las cuales aparentemente no interviene el autor, sino que simplemente dejan la cámara correr, tratando de pasar desapercibidos entre los sujetos documentados. Por lo tanto mi hipótesis plantea que Gonçalves es un documentalista de cine directo, a través de la investigación esto quedará demostrado.

II. Objetivos generales

La razón de hacer esta investigación radica en el profundo interés que siento por el documental etnográfico. Es tan grande la fuerza que despliegan las crudas temáticas de los trabajos de Rodrigo Gonçalves que me es imposible hacer a un lado su trabajo sabiendo que está ahí esperando que alguien lo estudie.

Hay muchas características que rodean el trabajo de este autor, que además de documentalista es pintor, fotógrafo, escultor, dibujante. Es la capacidad de mezclar una temática, en este caso la realidad de un país en una determinada época, con conceptos propios de la pintura y las bellas artes.

El modo de hacer cine de Gonçalves es lo que me interesa estudiar, ya que sus trabajos se pueden clasificar dentro de la modalidad de documentales de observación dentro de los parámetros que describe Bill Nichols, pero de todas formas la particularidad que conllevan haciendo alusión a toda clase de metáforas, los convierten en profundas obras de arte, muy crudas pero que no dejan de ser bellas.

El documental en general con el tiempo ha ido mutando, son muchos los trabajos hechos por las diferentes autores, de tendencias tan opuestas como Grierson y Flaherty en los años veinte, hasta llegar a modos de hacer cine ligados a la nueva ola francesa en los años sesenta, de la cual se inspiran realizadores como Rouch con su cine verdad, contraponiéndose al cine directo de Frederick Wiseman.

Los trabajos de Gonçalves en Mozambique, que se comienzan a filmar en los ochenta tienen muchos elementos del cine directo, la principal característica la no intervención del realizador en la realidad que se representa, solo la instalación del dispositivo frente a los actores sociales, tomando incluso la precaución de dejar la

cámara correr sola sin la presencia del documentalista para intervenir lo menos posible en los hechos.

Teniendo la certeza que el autor escogido realizó documentales etnográficos de observación con características de cine directo, me he impuesto la misión de averiguar los procesos que lo llevaron a escoger cada una de sus temáticas, por lo que no se puede dejar de lado una completa investigación acerca de la vida del cineasta. Investigar cada una de las herramientas que utilizó, la forma en como la temática llegó a él que es uno de los puntos que recalca en sus escrituras.

Averiguar el por qué el autor dejó de hacer este tipo de trabajos tratando de encontrar una respuesta más que de orden cotidiano que de fundamento teórico, otro de mis objetivos es demostrar que el cine directo no ha muerto sólo ha mutado.

Como último objetivo general, escuchar de la voz de un chileno en vivo y en directo, a través de la entrevista, saber que se siente haber realizado este tipo de trabajos en lugares de culturas tan opuestas a la nuestra, escucharlo de un compatriota, no de un Flaherty, o un Rouch. De alguna manera aprovechar que el autor está dispuesto a ser investigado a entregarme su experiencia, su visión del documental en los ochenta y hoy en día.

III. Objetivos específicos

A partir de todos los estudios realizados sobre Gonçalves me he ido planteando varios objetivos.

El primero de ellos es de origen teórico, llegar a hacer en el futuro un manual de cómo realizar cine directo, tomando en consideración todas las teorías estudiadas en la escuela y los aportes de Gonçalves para que pueda ser revisado por mis compañeros, tratando de enseñar la manera de hacer un documental, que claramente no existe pero si puede ser una apoyo teórico para despejar dudas a la hora de filmar.

Del punto de vista práctico absorber la mayor cantidad de técnicas de realización para emprender una carrera como documentalista primero que todo a nivel nacional, tratando de eliminar todo desconocimiento de nuestra propia cultura, recurrir a los pocos lugares que existen en el país con culturas indígenas que están a punto de extinguirse.

La forma en como planeo realizar mis trabajos es integrándome en las culturas, conviviendo, con la gente, que se acostumbre a mi presencia, para luego en el momento que crea necesario empezar a rodar.

La técnica a utilizar son todos los conocimientos heredados en la escuela, establecer un lenguaje cinematográfico con el material obtenido, crear significados, no simples imágenes sin sentido, como las que fabrica la televisión.

IV. Marco metodológico

Según la temática que he propuesto en mi tesis descriptiva sobre Rodrigo Gonçalves, me he visto en la necesidad de investigar la definición de documental desde sus inicios, remitiéndome a las primeras manifestaciones cinematográficas, las cuales datan desde 1895, donde antropólogos, provistos de material fotosensible ya estaban registrando aborígenes en islas del extremo sur de África. Éstos estudiosos, más que labores de cineastas de ficción, tuvieron una labor investigativa de conductas humanas en lugares remotos, donde se veían costumbres, ritos, lenguajes, todo muy ligado a la observación. Es por esto que la antropología es la primera en establecer estudios registrados en soporte fotosensible, y por lo tanto aquellos jóvenes realizadores son los primeros documentalistas.

Siguiendo con la historia del documental, pasaran algunos años para que los hermanos Lumiere, con su cinematógrafo comenzaran sus trabajos documentales, teniendo toda la ventaja por sobre Edison, al ser capaces de crear una proyección que pueda ser vista por una multiplicidad de personas, un colectivo, no un aparato de goce personal.

El modo de trabajar de los Lumiere es llevado a cabo en distintas zonas del mundo, donde sus cinematógrafos son vendidos con gran facilidad y sus operadores se multiplican por todo el mundo dando a conocer este genial invento que deja a las personas al principio estupefactas, pero luego seducidas y con ganas de verse a si mismos.

El documental continúa y Flaherty comienza sus trabajos en lugares inhóspitos, “Nonook”, “Louisiana history”, “Sabú”, “Hombres de Aran” entre otras, marcan una tendencia hacia el documental etnográfico hacia adentrarse en terrenos desconocidos y sobretodo a interesar a las masas por algo que parece tan lejano.

Es importante destacar la técnica de Flaherty, que consiste en utilizar la recreación como elemento cinematográfico, por ejemplo en Nanook los esquimales ya no cazaban con arpón y en las islas de Aran, los irlandeses ya no cazaban el tiburón gigante a bordo de endebles botes.

Grierson como discípulo de Flaherty es su contraparte, bastante más elaborada y capaz de llevar sus sistemas de producción a la televisión inglesa, elaborando otro tipo de documental, que radica en investigar temas propios de la ciudad, problemáticas del hombre común, sin tener la necesidad de su colega Flaherty de aventurarse al fin del mundo para obtener una película.

El género documental a través del siglo veinte se separa en varias clasificaciones, surge el reportaje de guerra, un documental guiado por entidades superiores, también el documental televisivo, el advenimiento del cine sonoro implica múltiples cambios en las formas de trabajo.

Dentro de los cambios tecnológicos que más favorecen al rápido ejercicio del documental, es el sonido sincrónico que permite un rápido registro de diálogos y de sonidos in-situ.

La temática etnográfica cambia para llevarse acabo muchos documentales sobre instituciones, problemas colectivos, enfermedades, injusticias, muchos de estos problemas ligados a la posguerra y a la guerra fría.

El documental observador que propone Bill Nichols con su principio de la no intervención por parte del realizador en la vida y costumbres de los actores sociales, se comienza a llevar a cabo en documentalistas como Fred Wiseman con obras bastante aplastadas por el gobierno norteamericano el cual trató de prohibirlas a toda costa.

Los principios de Wiseman se contradicen al de Rouch, donde el realizador si interviene con el actor pero para obtener un resultado favorable para sus objetivos

propuestos, todo en pro del espectador. Se contraponen los conceptos de direct cinema de Wiseman con el cinema verite de Rouch.

El documental, vuelve a ser mucho más personalizado, con la aparición de cámaras con micrófono incorporado, las cuales permiten la omisión del cañista que no hacía más que intimidar a los actores sociales.

El video en los ochenta permite el auge de una amplia gama de nuevos realizadores, que apegándose a un formato mucho más barato comienzan a crear películas de todo tipo obteniendo múltiples resultados.

Trabajando con tecnologías más clásicas, el formato 16 milímetros, nace Rodrigo Gonçalves, con sus trabajos en Chile en los años setenta y luego en Mozambique donde realizó múltiples documentales etnográficos, muy ligados a la modalidad de observación que propone Nichols, y Eric Barnow. Sus trabajos comprenden múltiples temáticas como el hambre, la miseria, la pobreza, la injusticia. Su forma de trabajo dista mucho de lo tradicional, con montajes muy pausados, a veces invisible, otras veces de choque, autor muy inspirado en los grandes creadores, como Vertov, pero sin demostrar una propaganda política.

La estética del autor también es poco convencional, aludiendo al fan-foutage en algunas de sus obras, es un pintor además de cineasta, por lo que es necesario investigar también su modo de concebir y de ejecutar la pintura.

Como último punto importante dentro de la metodología es estudiar la historia de Mozambique en los ochenta, país que se encontraba en guerra civil y que Gonçalves a través de sus trabajos trató de ayudar.

V. Marco teórico y discusión bibliográfica

El primer concepto a investigar es la definición de documental a partir de varios autores, entre ellos, Margarita Ledo, Bill Nichols y Jean Breschand. En el libro “Del Cine Ojo a Dogma 95” de Margarita Ledo, se define al documental desde una perspectiva histórica, el autor se refiere a que lo más cercano a este género, nace de la capacidad que tiene el hombre de aprender a través de las experiencias de otros y de ser capaz de codificar información de culturas ajenas a la propia y entenderla gracias a la observación. También se nos menciona el nacimiento del cinematógrafo como elemento artístico técnico, para luego pasar a diferentes autores, los prácticos que ven el documental como un tipo de cine que apunta a reproducir imágenes de la realidad y que se aleja por sobre todo de la ficción, entre ellos Vigo, Vertov, Flaherty y también los teóricos del documental como Nichols, Barnow, Renov que miran este tipo de cine como un género donde el narrador puede discernir sobre nosotros los espectadores acerca de lo que es el bien y el mal, llegando a tener un enorme grado de control por sobre el público.

En el texto “El documental” de Breschand, se nos habla también de la gran invención del cine, apuntando directamente a Lumiere, pero este autor destaca como padre del documental a John Grierson, a pesar de que hace mucho antes en Francia ya se habían registrado documentales como los realizados por Gaumont, derivados directamente de la escuela de Flaherty, películas que trataban sobre la vida de la gente en la calle y sobre viajes. El autor también nos habla de la fotografía como documento, de su capacidad para reproducir la realidad eliminando la subjetividad y de la lucha de esta disciplina para consolidarse como arte durante la primera mitad del siglo veinte.

Por otro lado en “La representación de la realidad de Bill Nichols” se define al documental desde el punto de vista del realizador, del texto y del espectador. Nichols nos habla sobre el completo control que tiene el autor sobre la obra

documental, incluso si el director no realiza una labor intervencionista dentro del hecho a representar y deja la cámara correr, es porque el objetivo de éste es plasmar la imagen tal y como si no hubiese cámara, dejando en claro que la no intervención es parte de su objetivo y mientras éste se cumpla, será evidente el control sobre los hechos.

Llevando el documental a través de éstos textos, me es necesario volver nuevamente a Nichols, para establecer la definición de lo que el autor llama documental de observación, ya que uno de los objetivos de mi tesis será analizar el documental de observación “Mozambique, imágenes de un retrato”. Las principales características de la modalidad de observación según el autor, radican en primer lugar en que el realizador instala el dispositivo en el lugar donde espera se desate la situación deseada sin intervenir en ella.

El autor nos dice que el documental de observación es lo que en otras palabras podríamos entender como cine directo, poniendo como ejemplo a Frederick Wiseman con películas como *Titicut Follies*, dejando a esta corriente cinematográfica en oposición a la labor intervencionista de Jean Rouch con sus trabajos de cinema vérité, donde el director pasa de ser un espectador detrás de la cámara a un provocador, un personaje más dentro del film con labor protagónica para lograr el objetivo.

Una segunda característica del documental de observación es la ética en juego, ya que en el caso que se presente un hecho que atente contra el actor social, por ejemplo una golpiza, el realizador si quiere mantenerse firme a su postura de la no intervención, no debería prestarle ayuda al personaje, sino seguir filmando y comprobando si se está cumpliendo su objetivo. El documental de observación, posee la característica de reflejar una relación espacio temporal de los hechos a través del montaje, ésta es una de las formas de control que el realizador tiene por sobre el material filmado. El espectador siente cada uno de los planos como una prolongación del tiempo real, sin percibir la segmentación de la realidad, es por esto

que el realizador tiene especial dedicación en mantener toda la continuidad de imagen. Es normal percibir en los documentales de observación una larga duración de planos, que nos llevan incluso a percibir el hecho documentado como una película de ficción muy bien elaborada, nos dejamos llevar por la historia y esperamos que todos los hechos se den con absoluta normalidad confiando nuestra credibilidad al punto de vista del realizador. El documentalista establece lo que se llama el tiempo de ficción, donde luego de un arduo trabajo de selección de material, elige momentos que sean muy representativos para la historia y los enlaza para crear una fuerte estructura dramática.

La característica que posee el documental de observación que resulta clave para realizar mi tesis, es que se plantea como una modalidad muy acertada a la hora de analizar temas etnográficos, ya que permite introducirnos en el tema tal y como si estuviéramos ahí, percibiendo con toda naturaleza la vida de los actores sociales, incluso a veces no esperando que algo pase, sólo observando la realidad, abriendo nuestros ojos y nuestra mente a otras culturas.

Volviendo al texto de Jean Breschand, otra característica del documental etnográfico de observación es que se volvió más fácil de elaborar gracias a la invención de equipos de cámara más livianos y fáciles de transportar, teniendo

especial relevancia la posibilidad de poseer cámaras que incorporaran el magnetófono para captar el sonido directo junto a la imagen sin ningún problema. Este principio de ocupar equipos más reducidos también les fue útil a los cineastas del cine verdad como Rouch que en muchas de sus películas pasó a depender del uso de una pequeña cámara Eclair para realizar sus películas.

En el libro “el documental”, se menciona un aspecto importante para la modalidad de observación, el “Free cinema”, que se contrapone al documental inglés televisivo de los años sesenta, llevándonos a las realidades de los más pobres, olvidados y desposeídos. Se diferencia del reportaje, ya que éste sólo reproduce la inmediatez

de la noticia sin examinar el trasfondo de los hechos, instaurando preguntas que ya se sabe como serán respondidas, para satisfacer a un editor de una cadena televisiva. El documental en cambio se preocupa de investigar, de saber el por qué de las cosas para llegar al fondo, la raíz del conflicto y establecer por sobre todo el punto de vista del realizador.

Brescahnd nos plantea también la cámara como instrumento de observación, donde el operador cumple el rol esencial de apuntar hacia donde se desarrolla la acción y es capaz de darse cuenta donde se está dando la tensión en la imagen para llegar inmediatamente ahí con el dispositivo.

Citando nuevamente el texto de Margarita Ledo, debo agregar que hay ciertos aspectos de la comunicación que están íntimamente ligados al documental de observación, me refiero a la foto-ensayo, específicamente al instante decisivo de Cartier Bresson y a ciertos aspectos del periodismo, por ejemplo su ejecución antropológica, síquica y comunicativa, que pueden determinar la puesta en escena del documental de observación, como una forma de trabajo aliada al periodismo televisivo. El cine directo posee técnicas muy similares a la hora de filmar, se impone ante la realidad con sus livianos equipos y capta en silencio lo que ocurre, este principio de la llegada al lugar de los hechos es completamente aplicable al documental, pero si además luego en la sala de montaje, la imagen es dotada de un sentido reflexivo y profundo y no de el deseo de un editor de TV, el suceso documentado adquirirá más fuerza.

Como otra discusión bibliográfica no puedo dejar de lado el texto de Agustín Furnari y Alicia Sagués, donde se nos habla de que los primeros cineastas antropológicos fueron Regenault y Tindel, en el 1900, donde el primero realizó trabajos en Senegal y el segundo en Australia. Posteriormente, consolidándose como antropólogos y documentalistas está el matrimonio de Margaret Mead y Gregory Mateson, quienes desarrollaron trabajos en la isla de Bali y lograron establecer una reflexión antropológica visual con su película "Aprendiendo a bailar en Bali" con el tema de

los habitantes de tan rica cultura, logrando captar el carácter balines a través de las filmaciones, pasando así en 1936 del documento descriptivo al analítico. En el texto también se habla de que el antropólogo debe llevar consigo una cámara de video, para así construir cine etnográfico que afirman equivale a la antropología visual. Se establece un paralelo entre cine etnográfico y antropología visual, donde la principal diferencia radica en que el antropólogo es el principal protagonista de su objeto de estudio a diferencia del documentalista que deja al actor social como protagonista.

Se habla también del concepto de punto de vista del autor y lo define como “la representación de su conciencia sobre su postura intelectual e ideológica con respecto a lo filmado”.¹

Los autores hablan acerca de la ética del documental, de la cual dependemos para poder realizar nuestra película, hacer documentales sin ética, sin el conocimiento de los actores sociales sería totalmente incorrecto. A diferencia de la antropología visual nosotros llegamos al campo con un objetivo más que con una hipótesis.

El documentalista debe estar autorizado a filmar por los actores sociales por el tema de la incomodidad que puede producir y además porque obviamente si el personaje no está pleno, no realiza las acciones que el realizador espera. El cine debe ser hecho para ayudar a la sociedad.

La investigación debe ser hecha con bastante anterioridad a la hora de la filmación y se debe estar preparado para cualquier eventualidad, conservar la correcta distancia con la acción, pero estar lo suficientemente cerca para alcanzar a captar lo deseado.

El texto “Antropología y cine” de Marc Henri Piault, me ha entregado todos los aspectos técnicos y teóricos en el sentido de formas de realización cinematográfica, para averiguar acerca de la forma en cómo se realizaron los primeros documentales de observación por parte de los padres de éste género cinematográfico. El texto es

¹ Agustín Furnari Alonso de Armiño, Alicia Fernanda Sagués Silva. Primera parte. 1. Introducción. El concepto de realidad. Pág. 6. Párrafo 2.

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

definitivamente antropológico-etnológico pero define de una forma clara el cómo y el por qué del cine documental.

Por otro lado, contraponiéndose al texto anterior, se encuentra el texto “El documental historia y estilo” de Eric Barnow, este autor se contrapone a Henri Piault en el sentido que es más superficial en cuanto a teorías del cine, para afirmar lo que el título del libro dice, historia pura del documental. Sin embargo esta historia es muy útil ya que no deja ninguna duda de los sucesos que ocurrieron en los orígenes del documental de observación que es lo que me interesa explicar.

Como último texto citado “Historia del cine” (volumen 2) explica algunos aspectos del documental británico, como los principios de Grierson para que el documental se cumpla, con lo cual supera en detalle a los textos citados anteriormente.

VI.Contenido

Definición de documental

“Escrito que sirve de prueba o de instrucción, pieza para hacer creer”.²

“Nuestra capacidad de aprendizaje a través de la experiencia de otros, de la experiencia de otros que nos llega a través un objeto, un texto, o un icono, de la experiencia de otros elaborada desde una cultura, tratada y adaptada a nuestro sistema de descodificación a nuestra capacidad de comprensión, y que al entrar en contacto con nosotros modifica esta misma capacidad de entendimiento que pasa por la cabeza y por el corazón, por los sistemas simbólicos más acabados y por nuestra reacción más inmediata”³.

La definición de documental que propone Margarita Ledo en su libro “Del cine ojo a dogma 95”, se puede asociar a una manera historicista de percibir éste género cinematográfico. El hecho de que podemos aprender de otros sujetos a partir de los códigos que nos entrega un realizador, nos pone de manifiesto que siempre estaremos susceptibles de aceptar la visión del mundo propuesta por un observador de la realidad, teniendo en cuenta que esta versión estamos libres de aceptarla o no. Bajo este supuesto, la definición de Margarita Ledo tiene relación con la definición de documental que hace Bill Nicholls en su obra “la representación de la realidad” donde se define al documental del punto de vista del realizador, del espectador y del texto.

Del punto de vista del realizador, Nichols dice que el documentalista siempre va a tener un grado de control menor en su producción del que tendría un realizador de

² Margarita Ledo.2004. Primera parte. 1. Introducción 1.1 Sobre la definición de documental pag. 25 párrafo 1.

³ Margarita Ledo.2004. Primera parte. 1. Introducción 1.1 Sobre la definición de documental pag. 25 párrafo 1.

ficción. Esto debido a que el realizador de ficción filma con actores profesionales dentro de estudios donde la puesta en escena es completamente falsa y construida para la ocasión. El documentalista donde menos tiene control es sobre la historia, ya que esta puede presentar giros inesperados, la realidad es imposible de pronosticar, sólo se pueden tener alternativas en caso de que suceda algo inesperado. Al estar dentro de la realidad, como un observador, el realizador lo que debe hacer es fundirse con el mundo exterior, estar detrás de la cámara como si realmente no estuviera allí, poner en práctica una manera de convivir con el espacio del cual ellos deben ausentarse.

Del punto de vista del texto se asocia el documental al modo en que está compuesto: nos informan acerca de una historia, se presenta un problema, sus antecedentes, todo bajo un punto de vista.

El montaje del documental, nos da la sensación de una argumentación única donde se sitúa una lógica determinada. La palabra hablada, la voz en off es el hilo conductor de la historia en muchos documentales, donde a diferencia que en la ficción donde los actores proponen una verdad absoluta, en el documental pueden haber dudas desde el espectador respecto a que si la información que se nos entrega es fidedigna. La recreación funciona del punto de vista de la historia, pero no es tan creíble como las imágenes de archivo, ya que éstas fueron totalmente sacadas del mundo real a diferencia de las primeras que fueron hechas para la cámara, con lo que se iguala a la ficción, sólo que esta se sabe es algo completamente inventado.

Desde mi perspectiva, el documental es un género cinematográfico, que se diferencia de la ficción en sus términos más básicos, en que los hechos que se narran son a partir de algo que sucede en la realidad. La piedra angular sobre la que se sostiene una narración documental es un hecho que tubo, tiene o tendrá una verdadera existencia en la historia del hombre. El documentalista debe ser una persona capaz de analizar la realidad, para extraer de ella lo necesario para

crear su historia, la cual debe ser creíble para el espectador, que está totalmente acostumbrado al cine de ficción, donde ya se sabe todo lo que exhibe es una historia inventada por un guionista.

El punto de vista es vital para el realizador de documentales, ya que deja de manifiesto la posición en que está el director frente al hecho retratado a diferencia del reportaje en profundidad que a pesar de tener una investigación previa sólo deja asomar un débil punto de vista que bien puede estar censurado por la misma cadena televisiva que lo transmite. El documental para que sea posible debe tratar acerca de un problema, el cual se debe resolver mientras se desarrolla la historia, el reportaje televisivo no ahonda en el problema y además sólo lo manifiesta sin buscar métodos de solución. Sin el punto de vista, la historia toma un carácter ambiguo y la intención del autor bien puede no quedar expuesta.

El control que tiene el documentalista frente a la realidad dependerá de que tanto conozca el suceso que retrata, los actores sociales, el entorno. Esto es posible gracias a una investigación previa, donde se averigua todo acerca del objeto a investigar, esta indagación nos ayudará a reaccionar de una manera positiva con respecto a nuestros objetivos en el caso de que ocurra una eventualidad.

La ética documental dependerá de que tan dispuesto esté el director de dar a conocer algo que descubrió de la realidad, la información que el realizador obtiene de los hechos está susceptible de aparecer en la película sólo si el director lo desea. Se puede dar el caso en que el director omita información en la realización final, para resguardar la integridad de los actores sociales, pero si esta información es descubierta, será a favor de los objetivos, los cuales bien pueden variar, todo en pro de la historia, o también por una falta de ética por parte del cineasta, la cual se debe mantener firme.

Universidad de Valparaíso.

Facultad de Arquitectura.

Carrera de Cine.

El documental terminado debe estar en condiciones de ser visto por los actores sociales, para dejar en claro un grado de honestidad por parte del realizador, el personaje retratado debe saber que es lo que se creó con su imagen o a partir de ella.

El documental de observación

La modalidad de observación documental deja al realizador fuera de la obra, como un sujeto del mundo exterior que silenciosamente observa la acción. Lo importante es lo que está sucediendo en el momento. El tiempo en la imagen parece no acabarse, el montaje nos proporciona una ilusión de temporalidad constante. Dentro de las líneas narrativas del documental, el cine de observación omite comentario en off.

Los documentales de observación, al sólo presentar el problema, por lo general hablan de un suceso cotidiano pero que no deja de ser interesante. El montaje nos da la sensación de que estamos viviendo el suceso en “tiempo presente”⁴ omitiendo el tiempo ficción, impuesto por Hollywood, donde los planos deben tener una duración determinada para cada situación. Los momentos elegidos en el montaje, parecen que de verdad se hubieran generado para la cámara y no en un arduo trabajo de montaje, para encontrar lo que más le convenga a la historia para seguir el hilo narrativo. Esta modalidad da la sensación al espectador de que está viendo la realidad ante sus ojos, de incluso sentirse privilegiado de ver las imágenes.

Al presentarse la historia documental como parte de la realidad, es muy fácil asumir de parte del espectador las imágenes tal como las asume en el cine de ficción del punto de vista de que en el documental todo lo que se presenta es real y en la ficción no, pero la historia de ésta la asume como real, su verosimilitud, lo mismo sucede en el documental, el espectador es engañado por una forma de trabajo y de ordenación del material final.

La modalidad de observación da la impresión de realidad, de que se contiene dentro de los parámetros del mundo histórico. La presencia del realizador, que en

⁴ Bill Nichols. 1991. Capítulo 2. Modalidades. Documentales de representación. La modalidad de observación. Pág 74. Párrafo 2.

realidad es ausencia, da paso a que nos sintamos libres de observar el mundo de una forma que pocas veces se puede lograr, tenemos el mundo ante nosotros, para tomarlo y reconocer su intimidad.

Dentro de los documentales de observación encontramos dos tendencias del documental, el cine directo y el cine verdad. La primera se refiere a trabajos como el de Frederik Wiseman en películas como "Titicut Follies", documental que se refiere a las formas de vida a que son sometidos los internos de un hospital psiquiátrico estadounidense en 1960, dejando entrever un deplorable trato y duros métodos de castigo hacia los internos. El realizador se mantiene fuera de la escena, su postura es la de un sujeto observador ausente, no interviene en la acción mas que en interponer la cámara frente al sujeto documentado. Del punto de vista técnico, la cámara se mueve con completa fluidez, a la manera de la cámara líquida de Jean Renoir en películas como "La gran ilusión", desplazándose de un lugar a otro describiendo el espacio de la manera mas acertada.



Titicut Follies 1960

Figura 1: Wiseman

La segunda tendencia se refiere a la labor participativa-intervencionista de Jean Rouch, donde el realizador pasa de ser un observador, a un provocador de

acciones y conductas, la complicidad con el sujeto retratado es común en este tipo de filme, un ejemplo es “Mua a Noir”, película filmada en 1955 que relata la vida de un joven de Treichville uno de los tres barrios más pobres cerca de la Metrópoli al otro lado del Níger. El personaje principal nos habla de su existencia, de lo que se siente pertenecer al grupo marginado de la sociedad, de los pequeños trabajos a los que puede aspirar, permanentemente nos cuenta acerca de su condición miserable frente al mundo y de la suerte de los habitantes de tierras lejanas que el no posee. El realizador sigue en todo momento a Robinson el joven protagonista, dando a conocer los principales aspectos de su vida, la cámara está en ocasiones muy bien situada, e incluso se aprecia una puesta en escena elaborada a la manera de un film de ficción, poniendo de manifiesto la forma en que está hecho este documental gracias a la recreación de los hechos por el propio actor social. Para la realización de esta película Jean Rouch al igual que en muchas de sus películas llegó a un nivel único de complicidad con el joven, llegando crear un guión a base de sucesos completamente ficcionados, logrando así escenas totalmente creíbles en lo que se refiere a la realidad.



Yo un negro 1955

Figura 2: La complicidad con los actores es una de las principales características del cine de Rouch, muchos de sus documentales son recreaciones que incluyen puestas en escena donde el propio personaje se transforma en actor de su propia vida.

Diferencias entre cinema vérité y direct cinema

Ambas tendencias del documental derivan de la modalidad de documental de observación, sin embargo presentan claras diferencias, las cuales logran convertir a éstas corrientes en inversas.

En primer lugar, el cine verdad es inventado por Jean Rouch, que en un principio y a causa de recibir malas críticas por realizar filmes como “Los maestros locos” por presentar una narración de una manera muy lejana a la historia real, imponiendo un juicio que no calificaba muy bien a los sacerdotes africanos, se decide por trabajar un género en el cual pueda integrar de mejor manera las opiniones y los pensamientos de sus personajes. Con este principio, en “Moa, a noir” logra ser un camarógrafo participante de la historia, asumiendo la figura de un sujeto catalizador de la acción, la crisis se trataba de crear durante la filmación. Aquí se dejan notar las primeras diferencias con el cine directo, trabajado por ejemplo por Frederik Wiseman en sus películas en Estados Unidos sobre instituciones, como “Hospital” y “Titicut Follies”, donde el realizador se mantiene ajeno a la historia, éste sólo se limita a echar a correr la cámara y buscar el encuadre que más el acomode sin alterar el medio externo, para obtener mediante lo tenso de la situación la imagen que más le sirva para armar su película.

Además el direct cinema en la búsqueda de la imagen, está a la espera de un cuadro de la realidad que de verdad se presente de manera espontánea, el cinema vérité, deja de lado este principio de la pureza llegando a inventar situaciones, incluso Rouch estudiaba los guiones que quería y lo ensayaba junto a sus actores sociales, a la vez les daba la libertad de expresarse libremente, pero de acuerdo a un sistema muy estricto de dirección de actores.

Es claro el legado de Vertov en el cinema vérité, la cámara se convierte en el objeto capaz de registrar toda clase de actitudes provocadas por el realizador,

mentiras, risas y además poseemos el sonido que completa el registro en un ciento por ciento del sujeto documentado. “Crónica de un verano” asume como la película que convoca todos los aspectos de éste cine. La presencia del realizador con su pregunta “¿es usted feliz?”

Los directores trasladan a las personas a sus más íntimos recuerdos, hacinándolas responder de las maneras más sinceras y evocando sentimientos que estaban reprimidos. La figura de Morin es clave para ayudar a Rouch a sobrellevar el filme por un solo hilo conductor.

Los realizadores ahora ya no sólo se mantienen presentes en el obra como sujetos provocadores, sobre todo en la escenas que visionan, las imágenes documentadas con el propio publico fotografiado, también aparecen los dos personajes, Morin y Rouch en su casa conversando y preparando las próximas entrevistas y tratándose de explicar el por qué de las respuestas de la gente. Los directores pasan a ser ahora mucho más que provocadores, ellos se convierten en la película.



Crónica de un verano 1961

Figura 3. La maestría de Rouch queda demostrada e este filme, donde comprueba sus teorías del cine del punto de vista de la realización y del modo de vivir de los parisinos, la película es completamente un experimento.

El realizador de direct cinema está empeñando en ser un sujeto acechador de imágenes, también por supuesto puede dar paso a la improvisación, pero siempre como sujetos ausentes.

VII. Los primeros documentales

El documental y el cine nacieron al mismo tiempo, gracias a hombres de ciencia que tuvieron la curiosidad de experimentar distintos tipos de dispositivos que eran capaces de reproducir imágenes, en un comienzo de manera muy primitiva.

En 1864 Ducos du Hauron escribió en la patente de invención de una cámara nunca construida, que en su momento le serviría para registrar lo que fuera, el mar, la naturaleza, los hombres.

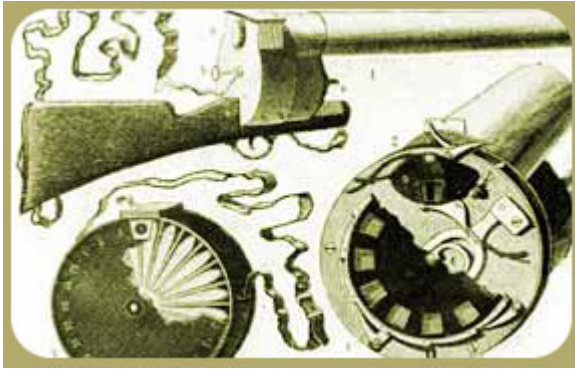
En 1876 el astrónomo francés Pierre Jules César Janssen inventó el “revolver fotográfico”, “una cámara en forma de cilindro con una placa fotográfica que daba vueltas”⁵. El invento fue construido para observar como Venus pasaba ante el sol y efectivamente se logró el objetivo, sin embargo no fue un registro de película en movimiento.

Muybrige fotógrafo, en 1880 inventó el cronofotógrafo y logró proyectar a distintas velocidades sus fotografías de caballos gracias a una adaptación de la linterna mágica. Este artista “había anticipado un aspecto decisivo de la película documental, la capacidad que ésta tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos por nosotros”⁶.

En 1887 el fisiólogo francés Etienne Jules Marey logra inventar una adaptación del fusil fotográfico con el cual registra en primer lugar el volar de las aves y luego escenas de la vida cotidiana. Estas imágenes también fueron proyectadas sobre una pantalla, pero las películas sólo duraban de tres a cuatro segundos.

⁵ Erik Barnow. 1996. Primera parte.1. Se vislumbran maravillas. El documental profeta. Pág.11. Párrafo 2.

⁶ Eric Barnow. 1996. Primera parte.1. Se vislumbran maravillas. El documental profeta. Pág.12. Párrafo 2.



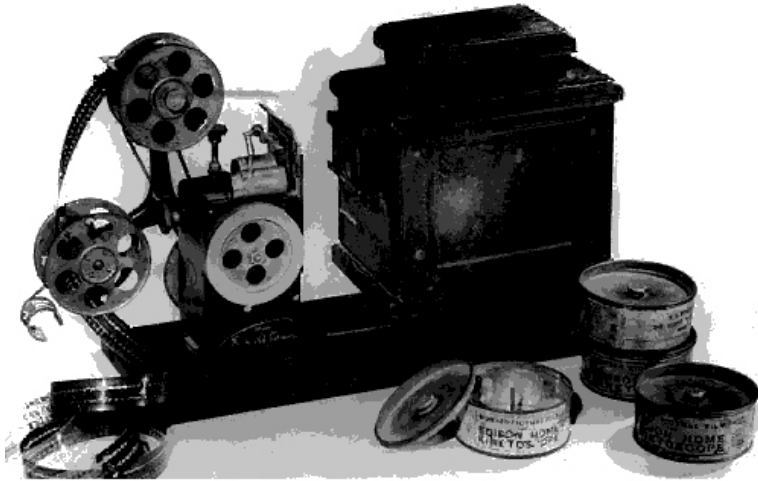
Fusil fotográfico

Figura 4. *A partir de Marey las imágenes grabadas ya pueden ser vistas por un público, el cine comienza a ser una forma de apreciación colectiva.*

En 1892 Georges Demeny ayudante de Marey haciendo una adaptación de los equipos de su maestro, logró proyectar imágenes de una boca emitiendo palabras, con esto el documental empezaba a tomar forma.

O imagen de Demeny. Demnny, en su fascinación por registrar el cuerpo humano llegó.

El cine tomó una real forma gracias a Tomas Edison que junto a William Dickson inventaron el cinetógrafo en 1891. Desde antes Edison ya había inventado el fonógrafo. El cinetógrafo mostraba alrededor de cuarenta imágenes por segundo a través de una película con perforaciones la cual se movía y era de avance intermitente. Para observar la película se inventó el cinetoscopio donde el espectador miraba por un orificio la imagen interior. Edison dio a conocer sus primeros trabajos, teniendo siempre en cuenta el valor documental de las imágenes, las cuales luego pasaron a ser de interés comercial por parte del inventor.



Cinetógrafo

Figura 5. *Edison es uno de los primeros realizadores del cine que lo fueron descubriendo por la vía de la ciencia.*

En 1894 Dickson grabó con estos aparatos imágenes de indios Siux en Norteamérica elaborando dos películas documentales “Indian war council” y “Siux ghost dance”. La películas se podían visionar pero de forma individual.

La cámara de Edison, la cual se quiso funcionara desde un principio con electricidad era una caja muy pesada, la cual a causa de sus proporciones no podía ser trasladada a ningún lugar, por lo cual todas las imágenes que se registraron con esta: boxeadores, bailarinas, gente del espectáculo, fueron trabajadas en un estudio con fondo negro, sacando a los personajes de todo contexto real. La primera cámara de Edison funcionaba fijada junto a un estudio recubierto de lienzo alquitranado llamada “Black María”.

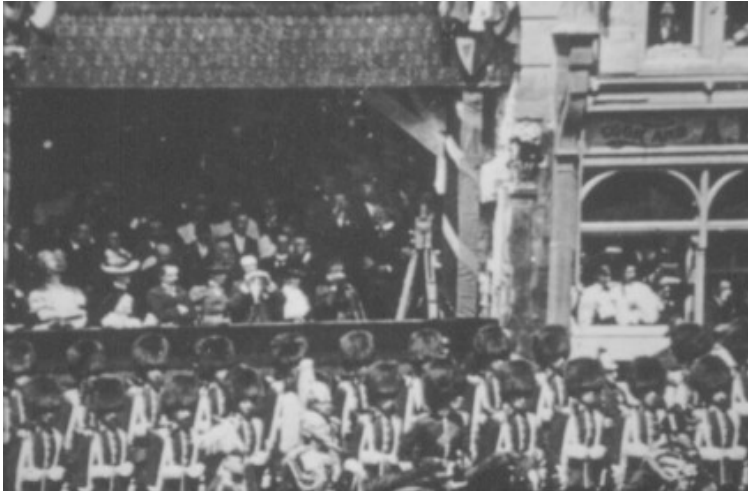
Los Lumiere compraron el invento de Edison y lo mejoraron, con su nuevo cinematógrafo en 1895 y ocupando la lógica del catálogo, podían trabajar en exteriores retratando hechos de la realidad a causa de que su cámara pesaba una centésima parte de la cámara de Edison y funcionaba de manera manual sin electricidad.

La cámara, que viajaba junto a un operador, tenía un triple uso funcionaba como aparato para registrar, para copiar y para exhibir, en suma los Lumiere habían inventado un aparato de proporciones mundiales.

En 1894 los Lumiere habían inventado además un sistema para copiar cantidades de placas fotográficas, convirtiéndose Louis en un magnate y llegando a tener una fábrica de más de 300 empleados. Así en 1895 exhiben su invento del cinematógrafo con la película “salida de los obreros de la fábrica”. Sus películas alcanzaban un minuto de duración ya que esa era la longitud máxima de los rollos hasta el momento. Una de sus películas más famosas fue “La llegada de un tren a la estación”. En 1896 se estrenaron muchas películas de los Lumiere, las cuales contenían varias escenas siendo la más famosa “La llegada del tren a la estación”. Para ese año Louis Lumiere le había encargado al ingeniero Jules Carpentier la construcción de 25 cinematógrafos. “La llegada del tren ala estación” daba una sensación de profundidad muy superior a la entregada por el Black María de Edison.

Los sucesos registrados por los Lumiere eran escenas de la vida real, clases de bicicleta, obreros, gente en las calles, no estando de acuerdo en contratar actores, la vida se registraba tal como era.

A finales de 1895 Lumiere ya ha era poseedor de doscientos cinematógrafos, los cuales incluían un operador, dentro los que destacaron Francis Doublier, Alexandre Promio y Félix Mesguich.



Proyección de Alexandre promio

Figura 6. Los primeros operadores de las cámaras Lumiere viajaban por todo el mundo dando a conocer las realizaciones hechas por éstos jóvenes hermanos.

Para febrero de 1896 El cinematógrafo viajaba con sus operadores a países como Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, España, Italia, Suecia, Servia, Rusia, Estados Unidos, Argelia, Túnez, Egipto, Turquía, India, Australia, Indochina, Japón y México. Las películas que se producían correspondían a hechos que acontecían en los países que visitaba el cinematógrafo, como “La llegada de los toreros” en España y “La coronación de Nicolás II” en Rusia. 1896 fue el año en que los operadores de los cinematógrafos estaban totalmente entrenados con el aparato, podían ralentizar la imagen, acelerarla, también podían intervenir en las proyecciones, este fue el año donde se hicieron los primeros travellings, sobre una góndola y sobre trenes, los cuales fueron llamados “panoramas”.

En 1897 los Lumiere comenzaron a vender el cinematógrafo, con lo cual entraron a una etapa de industrialización del aparato. Desde antes la empresa Lumiere había estado luchando contra la competencia de cámaras y proyectores que venían de países como Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

Las películas documentales filmadas por los Lumiere y sus operadores ya presentaban una característica básica del documental de observación, la objetividad de la mirada. Lo esencial de ésta característica, es que la mirada en realizaciones etnográficas como “Dance du féticheur”, es una mirada de hombre blanco europeo para darla a conocer a otros hombres blancos en un café. Los personajes que se presentan, se dan a conocer como objetos extraños, lejanos.

Después de 1897 varios países del mundo contaban con empresas productoras de cinematógrafos que salían a filmar a diversos lugares para luego presentar exhibiciones, en 1907 ya habían nacido los primeros “Travalogues” o películas con descripciones de viajes. El material filmado contenía hechos de la realidad, se mantenía el interés de documentar.

La palabra cine surge en Francia como una abreviación de “cinematographé”. Francia se había convertido en el gran país productor de películas, las cuales eran documentales.

En 1897 Ernest Florman se inició en Suecia en el arte del cine. En 1896 el real danés Petre Elfelt filmó sus primeras películas que tratan sobre los perros de Groenlandia. Charles Urban representante de Edison llagó a Inglaterra para fundar una de las principales empresas productoras de documentales. En 1897 Sakharam Bhatvadekar, hindú, filmó en su país un encuentro de lucha, con esto comenzó el cine en aquella nación. En España Fructuoso Gelabert en 1897 filmó los primeros documentales como la visita de la reina Cristina. Antonio Ramos, también español inauguró la primera empresa cinematográfica en Filipinas en 1903.

De 1901 a 1907 Abdullaly Esoofally, organizador de espectáculos en Singapur, Sumatra, Java, Birmania y Ceylan, logró reunir a más de mil personas en una carpa, mostrando documentales como los funerales de la reina Victoria, informando a la gente de sucesos que ignoraban.

En 1896 el doctor Félix-Louis Regnault junto a Charles Comte miembro de la sociedad de antropología filmó “una mujer oulova” realizando trabajos en cerámica, luego filma... “a tres negros mientras se agachan oulof, peul y diola”. Todos estos trabajos estaban hechos con un interés científico-antropológico, pero ya concebían una base experimental. Regnault trabajó junto a Azoulay, otro doctor que se dedicó a registrar el sonido a través del fonógrafo. Una vez que ambos trabajos estaban terminados, los investigadores plantearon que si unían ambos registros tenían un estudio acabado de los hombres retratados. Marey junto con Muybridge, diferenciaban su trabajo del anterior, en que en su registro inmovilizaban el movimiento para descomponerlo de manera inversa: la acción registrada la volvía a restituir en una dinámica, no la dejaban congelada en el tiempo. Muybridge afirmará que “el etnógrafo reproducirá a voluntad la vida de los pueblos salvajes... Cuando tengamos un número suficiente de películas, comparándolas, podremos concebir ideas generales; la etnología nacerá de la etnofotografía”.⁷ Además de Regnault, Tindel también realizó trabajos de registro de aborígenes en tierras australianas.



Regnault

Figura 7. El documental ya estaba componiéndose de múltiples temáticas, la etnografía y antropología comenzó a estar de moda por lo novedoso de los temas. El cine tiene el mismo objeto de preocupación de la etnología: “la designación de lo humano a través de sus diferentes identificaciones, la aprehensión de sus

⁷ Marc Henri Piault. 2002. Capítulo primero. Nacimiento del cinematógrafo, nacimiento de la antropología. 3. Captando el movimiento: de su captación a su restauración. Pág.23. Párrafo1.

límites, de sus variantes, las modalidades de su inserción y de su control del entorno que los condiciona, las condiciones generales de su adaptación y de su comprensión del mundo”.⁸ El cine entonces se encontraba en una posición de rescate y de protección frente a civilizaciones que aún permanecían existentes pero que de un momento a otro podían llegar su fin a causa de la occidentación y de la invasión total del hombre blanco a tierras vírgenes.

Alfred Cort Gaddon, zoólogo en 1898 emprendió viajes las islas del Estrecho de Torres entre Australia y Nueva Guinéa, donde realizó documentales etnográficos con una cámara Lumiere acerca de grupos aborígenes habitantes de esas tierras. Las películas que más destacaron fueron las que tratan acerca de tras danzas masculinas y las que tratan acerca de la manera en que los aborígenes hacían fuego por rotación.

En 1901 Walter Badwin Spenser junto con Frank J. Guillen filmaron los ritos de los aborígenes de Australia, el material alcanzó los dos mil metros de película. Este material, el cual se almacenó como pieza de museo, en su momento fue de exhibición clasificada, por considerarse que los sujetos retratados no sabían que eran filmados, por lo tanto no sabían que sus rituales secretos podrían ser vistos por otros más adelante.

⁸ Marc Henri Piault. 2002. Capítulo segundo. ¿Qué hacer con los últimos salvajes. Pág.25. Párrafo2.



Walter Badwin Spenser

Figura 8. Las películas de aborígenes filmadas por Badwin Spencer fueron protegidas por el gobierno, sólo algunos podían observar los ritos y costumbres de los personajes. Al menos en un aspecto ya se empezaba a constituir la ética documental.

Durante 1903-4 el médico Rudolph Poch filmó en Nueva Guinea alrededor de dos mil metros de película haciendo el cortometraje documental "Neuguinea in memoriam Prof. Dr. Rudolph Poch". La película contenía además de danzas y rituales, momentos de la vida cotidiana de los papués de mediana talla. En 1907 - 1909 fue el primer hombre en obtener imágenes de los Bushmen en el Kalagari, incorporando las primeras técnicas para sincronizar imagen y sonido. Con las películas quedaba demostrado que la intervención del realizador en la realidad no dificultaba el comportamiento de los sujetos investigados, a diferencia de los estudios antropológicos hechos con papel y lápiz, donde los sujetos si se incomodaban, al parecer si el investigador se les ponía enfrente con un extraño y pesado objeto como lo eran las primeras cámaras, los aborígenes no se asustaban.



Rudolph Poch.

Figura 9. Los primeros filmes sincronizados se dieron por este doctor en 1909.

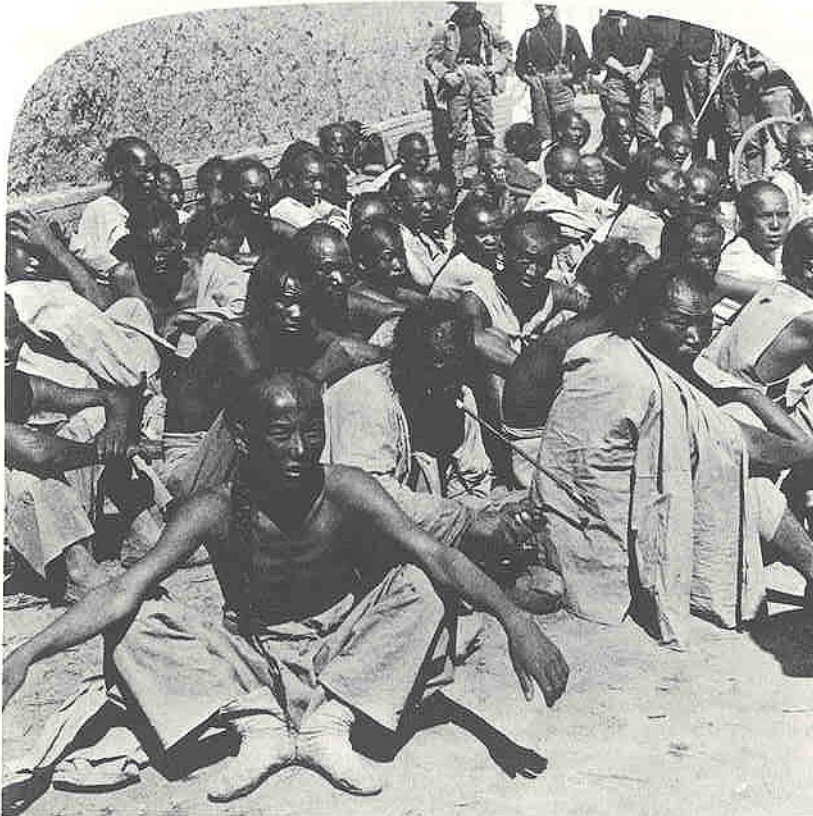
La revisión de las bovinas, fue una práctica que Poch tuvo que realizar c repetidas veces para controlar los múltiples problemas de luminosidad, más tarde, Flaerty también siguió estas medidas.

Los camarógrafos trabajadores de los Lumiere que circulaban por el mundo con sus películas fueron catalogados de filmar mayoritariamente actos políticos y de la nobleza europea. Durante 1907.-8, filmaron por ejemplo “Oscar II y Sofía en sus bodas de oro” y “El príncipe Guillermo y la princesa María llegan a Estocolmo”.

En 1898 en Estados Unidos el presidente Roosevelt era una de las principales personalidades filmadas a las cuales les encantaba posar ante las cámaras e incluso realizar acciones que no hubieran hecho de forma espontánea sin la presencia de éstas. Albert E, Smith cofundador y camarógrafo de la empresa Vitagraph, tuvo la oportunidad de filmarlo en muchas ocasiones.

Dickson se dirigió a África a filmar la rebelión Boxer donde registró la batalla y la ofreció a ambos bandos, los generales salían de sus funciones para posar ante las

cámaras. El documental en un principio como se conocía estaba cambiando de forma, ahora el dispositivo sobretudo para el mundo occidental, no pasaba inadvertido, las personalidades sabían que ante la cámara podían actuar, sin necesariamente tener un compromiso con el realizador para dar a conocer al mundo una imagen real pero ala vez ficticia de sus personalidades



La rebelión Boxer 1890

Figura 10. El cine ya era de proporciones mundiales, la característica más notable era el interés de los personajes por verse retratados en una película.

La formación de imperios coloniales por parte de las potencias, promovía la filmación de películas etnográficas, donde se celebraban los ritos de los aborígenes y se trataba de mostrar el lado proteccionista que ejercían los imperios sobre los países dominados, se mostraba lo positivo que era estar bajo la tutela de una potencia mundial.

La imágenes mostradas al mundo a través de los noticieros, daban a conocer no necesariamente la verdad de los hechos, la manipulación obligada del material para obtener sólo lo que se quería que se enterara el mundo se daba con frecuencia. El público se acostumbró a las reconstrucciones de los noticieros, sin objetar ante las recreaciones.

En 1910 con lo noticiarios decae el documental de registro del mundo tal cual era, al estilo Lumiere, las múltiples cadenas, juntos con el cine de ficción desplazaron el auténtico documental de a poco.

Para fines de 1910 ya se reconocían los diferentes tipos de documentales, etnográficos, propagandísticos, noticiarios filmados, recreaciones, todos ellos con un tipo de público. El documental que se pudo mantener en el interés fue el de tipo investigativo que sorprendía por lo novedoso en los lugares que daba a conocer.

Albert Kahn aprovechado el devenir tecnológico con relación al cine, creó a principios de 1900 los “Archivos del planeta”, estos archivos consistían en filmaciones que realizaban jóvenes etnólogos becados por Kahn que viajaban alrededor del mundo documentaban los momentos más triviales de distintas tribus, ya no sólo los ritos que se estaban acostumbrados a capturar, sino “imágenes contrastadas y diferentes en el espacio y en el tiempo”⁹ . La empresa continuó filmando diversidad de temas durante la primera guerra mundial hasta 1917, pero luego quebró.

⁹ Marc Henri Piault. 2002. Capítulo primero. Problemas de ayer, problemas de hoy. 3. Una etnografía filmada para el nacimiento de una nación: las películas del comandante Reis en Brazil. Pág 58. Párrafo 2.



Albert Kahn Los archivos del planeta 1890

Figura 11. Las tribus aborígenes no acostumbradas a ver por el público eran los motivos de las películas hechas por los jóvenes becados de este millonario.

Junto con las mejores sensibilidades de películas, en 1905 aparecen en Estados los periódicos filmados y en Francia la Pathé Frères incluye sus breves reportajes en 35 milímetros. En 1908 se abre la Pathé Journal para proyectarse noticiarios.

El montaje en el cine aparece por primera vez en la película de Smith “Ataque de una misión en China”, donde se retrató la guerra de los Boxers, el realizador, alternó primeros planos con planos generales, hasta el momento eso no se había hecho nunca.

En la primera década del siglo xx, los documentales llevados a cabo en lugares inhóspitos, fueron los que más éxito alcanzaron. Estas películas estaban financiadas con dineros de privados como Rodnam Wanamaker en Pensilvania o del estado como es el caso de Alemania, el motivo por el cual se hicieron éstas realizaciones es porque las grandes potencias querían conocer las nuevas culturas que tenían bajo su captura a causa de sus conquistas, los filmes en el Ártico fueron muy populares, debido al éxito obtenido por el primer filme de ese

tipo “La expedición Scott al Polo sur” o “El silencio eterno” de Gerbert G. Ponting, donde retrató la batalla de un hombre, el capitán Scott que lucha junto a su tripulación, contra la naturaleza, en un embarcación que lucha por descubrir el polo.



La expedición Scott al Polo sur 1909

Figura 12. Las temáticas del héroe fueron hechas para exaltar la imagen de este hombre blanco que se interna en la naturaleza desconocida.

A partir de 1912 el coronel Reis, provisto de la última tecnología, filmó varias películas de los aborígenes del Amazonas, con los cuales logró establecer contacto. El motivo de estas filmaciones, era dar a conocer estas diversas culturas a la nación brasileña para así asentar las bases de una futura sociedad moderna, el objetivo era lograr un espíritu nacionalista, con un fundamentado amor a la patria, para así construir a través del trabajo una sociedad mejor.

Películas como “Sertoos de Matto Grosso” o “Rituos e festas Bororo” son realizaciones etnográficas donde lo que relatan son grupos aborígenes que danzan, cantan, establecen sus ritos, en las películas también se da a conocer como conviven y comparten distintas tribus, pero lo que más destaca es la forma en como está hecho el documental, la calidad de su fotografía, los movimientos de cámara que involucran una descripción dinámica del espacio.

Reis ya experimentaba con montaje en el rodaje, dejando cerradas las secuencias durante la filmación del hecho. La naturaleza siempre iba incorporada en sus secuencias, y el impedimento de poder filmar dentro de las casa de los indios a causa de la falta de luz, el autor lo tomaba como una falta en la imagen final, una pérdida vital de información para el espectador. El realizador tenía como objetivo hacer películas no para la mirada sensacionalista de un público vacío, sino dar a conocer realidades de una forma natural, sin censura y de manera bella, sacar al espectador del punto de vista occidental con el cual está acostumbrado a observar.

Antes de la filmación de “Nanook el esquimal”, el sistema de revelado en el lugar donde se filmaba el documental ya se llevaba a cabo, para incluir a los sujetos observados aún más en la película . Por otro lado, Reis a través de sus documentales, trataba de que los personajes retratados no aparecieran como exóticos ante el espectador, ni presentaran una lejanía demasiado grande con éste, al contrario, el realizador buscaba el acercamiento de los protagonistas, su observación se volvió más participativa.

VIII. La invención del sonido

El sonido sincrónico, facilitó la forma de contar las películas, era un elemento más que proveía de verosimilitud a la imagen. En los filmes etnográficos servía para sentir que ésta realidad que nos contaba el etnólogo–antropólogo- cineasta era mucho más cierta de lo que se pensaba.

Después de la primera guerra mundial los filmes etnográficos poseían esta característica del sonido directo que apoyaba como facultad técnica y también servía para dar una mejor narratividad a las películas, sin embargo la forma distanciada de contar los documentales no cambiaba, incluso la voz en off de los realizadores servía para apoyar su discurso de los seres extraños que eran observados superando incluso, a la imagen provista de su esencial objetividad.

IX. Diferencias entre Antropología visual y cine etnográfico

La antropología visual se encargó de investigar a los sujetos, filmándolos y registrando su sonido. La labor del antropólogo no distaba mucho de la del cineasta etnográfico, pero si se pueden percibir pequeñas diferencias.

El lenguaje utilizado por los antropólogos es muy parecido al del espectador, sólo se preocupaban de captar las imágenes para luego observarlas y sacar sus conclusiones, las filmaciones se llevaban a cabo de una manera simplista, en cambio los cineastas aplicaban el uso de un lenguaje cinematográfico, además de preocuparse más por la técnica y por la calidad de la imagen.

La antropología visual está construida para el mismo antropólogo, éste utilizará el material para trabajar posteriormente en la comprobación de una hipótesis que estaba previamente construida antes de proceder con las filmaciones.

El Cineasta construye su documental para un público, para que éste saque sus propias conclusiones.

El protagonista en el cine antropológico, siempre será el mismo investigador, en cambio en el documental, el protagonista es el actor social, es decir, los personajes que se dan a conocer en la historia.

X. Los pioneros del documental de observación

Denis Arkadievich Kaufman (Tziga Vertov)

Perteneció a la corriente del constructivismo, trabajaba junto a su mujer y su hermano menor y juntos conformaban el “Consejo de los tres”, Vertov busca ya no sólo una simple identificación de la mirada, sino un descentrado permanente de la perspectiva y del intercambio de los puntos de vista, una nueva imagen hacer en la pantalla lo que es imposible de realizar en la vida real.

Postula que el cine más que un simple medio de filmación, es una vía para expresar ideas a través de un lenguaje de creación y de intención.

Kaufman impone una nueva forma de plantearse la realidad proletaria socialista, no sólo del punto de vista de la observación, sino también de una forma científica, en donde propone que la máquina y las ciencias en general son lo predominante, sin embargo, un día, las máquinas que poseen mente propia, se liberarán de la mente humana. Este realizador quien además fue médico, psicólogo reportero y poeta futurista, se oponía totalmente el tipo de cine que se estaba realizando hasta 1917 en Rusia, el cual tenía elementos de teatralidad y características clásicas, por otro lado este científico estaba a favor de borrar de la existencia esta forma de hacer películas para instaurar lo novedoso, un cine cargado de simbolismo, algo donde la mente esté obligada a pensar y a razonar y sobretodo se pueda lograr la emocionalidad en quien ve las obras.

A través del montaje, creó una forma de trabajo de antropología visual en la cual podía ordenar la película y además analizaba al sujeto filmado una y otra vez. En 1919, logró realizar su primera película que incluía imágenes de la realidad tomadas de otras obras “El aniversario de la revolución” que también logra activar

la sensibilidad del espectador a través de la inclusión efectos que actuaban sobre la percepción de quien los veía.

Vertov sentía una fascinación por filmar la vida tal cual era, fabricas, calles, tabernas omitiendo, los elementos del cine de ficción como el maquillaje, las luces, los escenarios. La cámara, arma de la cual se estaba provisto es un elemento externo al mundo, el cual si se mantiene escondido puede percibir comportamientos en la gente que bien no realizaría con esta presente, sin embargo, también filmó escenas de la vida real cuando sabía que la cámara era vista por el sujeto y obtuvo otras reacciones, las cuales de otro punto de vista también fueron satisfactorias, se asumió como sujeto provocador de conductas, como la coquetería de las mujeres en “El hombre de la cámara” 1929 . Aquella película se construyó como un ensayo final ya que sus documentales más políticos a causa de lo popular del cine de ficción como lo era el cine de Einsestein estaban decayendo en interés. El Hombre de la cámara ilustra momentos de la vida cotidiana soviética y además presenta la figura de la cámara y la de su operador, la montajista incluyendo al público como otros personajes que están dentro de la historia. El filme tiene como significancia general la narración de un documental, pero donde el recurso técnico es evidente, el film se inventa a sí mismo esto lo hace para que tengamos una percepción mas profunda de lo que puede tratar un film y además de cómo éste se elabora. Este cineasta es uno de lo primeros documentalistas que experimenta con cine directo y con cine verdad en su carrera fílmica.

El aparataje de la cámara como instrumento técnico presente y del cine revolucionario en general como medio susceptible de trucaje y de distinto tipos de juegos para que el espectador razone, es evidente, además coincidía con Einsestein en que el montaje de la película comenzaba al momento que la idea general del filme estaba preconcebida, así los elementos básicos para que una película se pueda llevara cabo están en una forma de llevar el rodaje, de organizar los elementos en la producción y en dotar de coherencia en el montaje. El

montaje, con elementos de Kulechov, del punto de vista de intercalar imágenes tanto como los juegos de cámara siempre fueron evidentes, tratando de captar la realidad tal cual era, pero no necesariamente reproduciendo la imagen tal cual era vista por el autor, éste efectivismo muy ligado a lo tecnológico llevaría a Vertov, en 1931 a crear su primera película con sonido sincronizado “Simfonia dombassa/Entuziasm” donde trató de integrar por completo al espectador en la obra. El objetivo que tenía con los avances de la tecnología era que el público pusiese incluso olfatear las películas. En 1931, con la película “Tres cantos sobre Lenin”, el montaje para Vertov, su noción, pasa a ser el elemento que nos conduce en las cadenas de fases, intervalos, que están entrelazados unos con otros, éstos, poseen la información visual, que está construida para ser descompuesta, procesada y analizada por el público, a nivel teórico y técnico.

De 1922 a 1925, realizó su serie de largos documentales de los momentos principales del día, Kino- Pravda (Cine verdad), este nombre ya era un manifiesto, los Kinoks, incluían la idea principal de Kaufman de hacer un cine basado en la verdad y con un sentido.

Fuera del grupo Kino-pravda integró “Los ojos del cinematógrafo” o “Kinoki”, donde lo principal era utilizar el ojo de la cámara de un manera más profunda que el humano para darse cuenta de los fenómenos de la realidad (Cine ojo)

El cine de Vertov influenció a otros documentalistas como Esfir Shub quien realizó el film “La caída de la dinastía Romanov”, donde se revelaron a través del uso de innumerable material de archivo de 1912 a 1917 la vida del zar Nicolás II, el cual sentía un profundo aprecio por el cine. La película revela las prácticas de la vida cotidiana de este noble, contrareestado con imágenes de revolución y de guerra, este material bruto que estaba guardado como pieza de museo, como archivo contrarrevolucionario, sirvió a Shub para armar una película con un sentido en pro de la revolución.

Victor Turín con su filme “Turksiv” fue otro influenciado por Kaufman. Su película trata acerca de la construcción del ferrocarril Turkestán-Siberia. Y del impacto que

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

causó en los aldeanos del lugar la llegada de los trabajadores forasteros y de la máquina a vapor misma, la cual es imponente, fría y humeante.

Mijail Kufman, hermano de Vertov realiza en 1927 “Moskva” película que hace presenta a la capital soviética pero vista de otra manera. En 1930 realiza “Mesnoy” metáfora entre la devastación que dejó el clima de la primavera y la revolución.

Robert Flaherty

En 1914 Edward S. Curtis realizó “In the land of the head Hunters”, documental etnográfico de los indios de la isla de Vacouver. La película aún presentaba muchos rasgos de foto fija y no ahondaba en las conductas de los protagonistas, sólo nos proponía una observación mitológica de los aborígenes.

Por el contrario de Curtis, Flaherty se sitúa en el principio de la “cámara participante”¹⁰ in sit, el autor ahonda en la historia involucrándose con los actores sociales obteniendo toda su disposición para elaborar una película que parezca real. Su rodaje se vuelca en la exploración de un mundo desconocido e inimaginable para el público.

En 1922, por la realización de “Nanook of the North”, primera película etnográfica del mundo, es considerado como un realizador pre-etnológico. Su trabajo se clasifica dentro de la “etnografía del salvamento”¹¹ in sit. Por hacer películas de sociedades que estaban a punto de desaparecer, por rescatar las memorias. La habilidad para haber hecho Nanook se debe primero que todo al hecho de haber sabido compartir con los esquimales por más de 15 meses, observando todas sus costumbres y su forma de vida, al ingenio para sobreponerse a los problemas en la nieve y también a la habilidad que tuvo para inventar acciones muy certeras durante el rodaje. La forma en como se realizó la película, corresponde a como se hacían las películas de ficción en esa época, había una multiplicidad de puntos de vista, se alejaban y se acercaban las imágenes, e incluso pareciera que los esquimales eran actores externos, lo cual en cierta parte era cierto ya que aunque

¹⁰ Marc Henri Piau. 2002. Capítulo quinto. 3. El montaje para “organizar el mundo visible”. 3.3 Del sentido a la emoción. Pág. 88. Párrafo 2.29. Cfr. Luc de Heusch, 1962. Según este autor, seguido por Jean Rouch, “Nanook” sería el modelo de una película etnográfica y la posición de Flaherty con relación al terreno y a sus “informadores” un ejemplo deontológico para la investigación etnológica. Más adelante veremos que conviene matizar este entusiasmo y que la empresa sigue siendo, de un punto de vista antropológico de apreciación compleja, incluso si “Nanook of the North” es, tanto que obra filmica, admirable.

¹¹ Erik Barnow. 1996. Capítulo 2 imágenes en acción allegro con brio. El documental explorador. Pág. 45. Párrafo 6. 10 Vease de Brigard, Anthropological Cinema.

los personajes eran directos descendientes, sólo reproducían costumbres antiguas. Los sucesos relatados en la película se deben a una reconstitución del modo de vida esquimal que tenían las generaciones anteriores, ya que bien es sabido en el momento que Flaherty se encontraba con Nannok, hace mucho tiempo que éste ya no cazaba con arpón. Es destacable el rescate a la memoria que hace el realizador, sacando a relucir las costumbres que aún están en la cabeza de los actores sociales, y el director lo hace para que nosotros como espectadores nos enteremos de estas diferentes formas de vida.

Los seres retratados, son personas simples que luchan en contra de esta naturaleza hostil para sobrevivir. El punto de vista de Flaherty es hacerlos ver como personas lejanas, como un pueblo perdido, el cual depende de occidente se mantenga vivo, mientras menos contacto se tenga con éstos. En la película, el contacto con el hombre blanco, se da sólo cuando la familia intercambia las pieles de los animales que caza por los productos de la tienda, sin embargo Nanook ya estaba muy acostumbrado a tratar con el hombre blanco, como algo curioso, la escena del intercambio de productos, se hizo solo porque Flaherty estaba auspiciado por la marca de pieles “Revillón” y por lo tanto es un pequeño reconocimiento que le hace a la marca dentro del filme.

El realizador posiciona al sujeto investigado como “un buen salvaje” un actor social estereotipado, con buenas actitudes, unas personas dignas de conocer, pero la mirada que tiene Flaherty por sobre ellos es una mirada colonialista, trata de explicar los sucesos investigados con una lógica de labor proteccionista de los imperios. El ejemplo de la escena del magnetófono deja en evidencia la postura de que Nanook y su familia como salvajes están muy por debajo del poder y de la tecnología de occidente, y es por ese motivo que lo que le interesa al realizador era destacar la inocencia del salvaje al no haber tratado nunca con el hombre blanco.

Una de las intenciones de Flaherty con respecto a las sociedades que investigaba era conservar las imágenes de grupos de personas que bien podían dejar de existir en cualquier momento a causa de la intrusión del hombre blanco, en películas como “Louisiana history”, la ocupación del parque por las instalaciones petroleras dejan desplazada toda la naturaleza y los aborígenes del sector. Este filme se destaca porque ahora el hombre irrumpe no sólo con su presencia y con su curiosidad, sino que ahora derechamente los habitantes de esas tierras lejanas son desposeídos.

Por otro lado es un realizador que siempre tuvo el control de su producción en todo sentido, a causa de estudiar muy bien a los sujetos, a Nannok, a los hombres de las islas de Arán, etc. Por lo general sus películas eran recreaciones actuadas por los descendientes de los aborígenes originales, pero las películas están contadas de una manera en que ver el personaje original o no, ver una recreación ya no importa, porque lo que interesa, las sociedades, están ahí para ser aprehendidas.

El montaje de Flaherty buscaba “más la intensidad del momento que el significado de la acción¹²”. Lo importante es fotografiar lo peligroso de la vida de los esquimales, de los pescadores de Arán, como arriesgan sus vidas por sobrevivir.

Después de la realización de Nanook, otros autores como Merian c. Cooper y Ernest B. Schoedsack, filmaron en 1925 “Grass”, película documental sobre las migraciones de 50.000 personas Zardeh Kuh pertenecientes a Turkía y a Percia, sin embargo el estreno no tuvo éxito a razón de que el público encontraba a los seres retratados muy lejanos, no se lograba identificar con éstos. Los mismos realizadores filmaron entonces a una familia que luchaba por sobrevivir en la jungla “Chang”, pero tampoco fue aceptada como la sucesora de Nanook a causa de responder a un guión y encuadre hollywoodense. Finalmente este equipo triunfó con la realización de King Kong.

¹² Jean Breschand 2004. Primera parte. 1. Los orígenes del documental. La revelación: Robert Flaherty. Pág. 13. Párrafo 5.

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

En 1926 en Francia “Jornadas negras” de León Poirier retrató un viaje en automóvil en África, pero al no retratar sujetos individuales no tubo mayor éxito.

Las películas que si tuvieron éxito fueron las realizaciones de los señores Johnson a partir de 1912, con “Congorilla”, película sobre nativos de la selva y su relación con loa animales. En 1929 montaron algunas secuencias de ésta películas pero ahora con sonido.

Flaherty es uno de los primeros realizadores en tomar el principio de la complicidad con su actor social para hacer historias que parezcan reales y de guionizar la verdad, este modo de trabajo será tomada más tarde por Jean Rouch y el cinema vérité.

La figura de John Grierson

Se cree fue Grierson, que le dio el nombre documental a este tipo de cine basado en la observación de la realidad, bautizando a la película “Moana” de Robert Flaherty como un filme que cumplía con éstos requisitos. Grierson habla de que algo nuevo se estaba haciendo, una nueva forma de relato había surgido. En 1930 la crisis económica en Estados Unidos hace que se fotografíe mucho al país en sus momentos difíciles, es el año en que la fotografía se desprende definitivamente de su objetividad, hasta llegar a tocar un terreno más artístico. De esta práctica derivan las características para poder construir un documental, que son el realismo, el problema, una actitud y una conciencia del mundo. El documento adquiere credibilidad de nuestra parte, al estar sustentado en un soporte fotosensible, el cual al ser objetivo no provoca dudas.

Pertenece a la escuela británica, la cual se apoya en el realismo. A diferencia de realizadores como Flaherty que excavan en la exploración, este autor propone mirar la realidad con ojos limpios y extraer las propiedades fotogénicas del mundo someter el mundo a nuestra sensibilidad.

Los principios del documental de Grierson se basan en trabajar en exteriores, no en estudios y seleccionar las mejores ocasiones para filmar. También sólo son los personajes de la vida real, los más indicados para reproducir las imágenes necesarias para el film, no actores profesionales. El cine también es capaz de reproducir el arte de la espontaneidad si así se quiere, es esta la esencial, además la imagen tridimensional aporta verosimilitud a lo que se quiere contar.

La escuela británica no se diferencia mucho de la rusa en el sentido el montaje, los documentales están cargados de una imagen real pero a la vez poética. Muchas de las realizaciones que surgieron fueron promovidas por grandes empresas.

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

El documental cinematográfico se desenvuelve en temáticas tales como la maquinaria, la educación, efectos sociológicos, pero lo que más destaca es la posición de servidumbre que tiene el hombre para con la máquina.

En “Song of Ceylan” de Basil Wright la poesía esta presente ya que el reconocido sonido de la campana le da el paso al pájaro para que emprenda su vuelo y así la narración se vuelva más simbólica.

XI. El cine de Rodrigo Gonçalves

El cine de Gonçalves se basa en una postura crítica, política, surrealista, pictórica de la realidad.

Crítica, porque los sucesos todo lo que ha rodeado la vida de éste cineasta, lo ha asumido como parte de si, aquellos lo han llevado a la creación. Desde que fue obligado a dejar Chile se mantuvo con la ilusión de volver al país apenas cayera el régimen de Pinochet. Su estadía en Suecia le sirvió para perfeccionarse en cuanto al cine y trabajó en un canal de la televisión de ese país. Siempre con los deseos de volver a Chile hizo en el año 82 un documental clandestino en nuestro país pero para la televisión sueca, "Tir te tisk slov" (Así te golpea la represión) el documental habla sobre las instituciones que están a la ayuda de los niños y adultos con problemas psicológicos a causa de las torturas del gobierno militar. Es aquí cuando su estilo crítico se topa con lo político, con éstas dos características se atreve a filmar algún tiempo hasta que lo sorprenden y la embajada sueca lo acoge y lo lleva de vuelta al país europeo. Las ganas de descubrir al mundo lo que sucede en Chile siempre han estado presentes en el autor, con los documentales clandestinos, bien sabía que arriesgaba la vida pero eso no importaba, resaltar su opinión frente a la dictadura era lo que predominaba. Luego un año más tarde con "Rebelión ahora" documental filmado en Chile sobre la privatización de la educación, pero que llegó a mutar en entrevistas al frente patriótico Manuel Rodríguez, al ser descubiertos los sujetos entrevistados por él y al delatarlo se ve obligado a regresar a Suecia. Desde ese país ya se planteaba la posibilidad de construir cuando cayera Pinochet "Horcón al sur de ninguna parte" largometraje de ficción surrealista, que tratara acerca del golpe de estado chileno pero de una forma no convencional, filmada en Chile en locaciones reales, inspirada en personajes de la realidad, se podría describir la película como una recreación surrealista de la realidad chilena en 1973. La película exhibida en octubre del 2005

no tuvo el interés merecido por parte del público pero eso no importó, la intención se había logrado con creces, un sueño se había hecho realidad.

Gonçalves destaca también como pintor, pasión que siempre cultivó paralelo a la cinematografía, muchos de sus guiones o de sus story-boards son pinturas, es a través de esta, que el realizador puede dar a conocer un fragmento de la realidad que le parece fundamental, la pintura de un observador de la realidad no puede pasar desapercibida, la fuerza de su composición nos describe pero también nos deja un mensaje, deja entrever su pasión por éste arte de forma abierta, no se enmarca dentro de un estilo necesariamente, aunque sus cuadros pueden parecer abstracciones.



Pintura de Rodrigo Gonçalves

Figura 12. El realizador ejecuta antes de filmar sus documentales pinturas acerca de lo que el apreciaba.

Las realizaciones hechas en Mozambique lo transforman en un cineasta a la manera de un documentalista de cine directo, de sus 28 películas realizadas en ese país “Mozambique, imágenes de un retrato” es la que más destaca en cuanto a premios, pero las demás también son un gran aporte a la cinematografía de ese país.

La llegada a Mozambique corresponde al interés por conocer un país nuevo con otras costumbres y salirse de la demasiado apacible vida Sueca. Los problemas en el continente africano eran evidentes, pero esto le permitió realizar sus documentales de cine directo.

Su crítica en general al mundo europeo lo hace en la medida que quiere demostrar la hipocresía del hombre del primer mundo, pretende a través de sus películas tocarle algún punto débil a los que se creen superiores a los habitantes de África. Esto lo logra a través de la ridiculización que hace por ejemplo de Margaret Thatcher con su noticia de las latas de sardinas para el gato del palacio de Buckhimham.

El estilo de documental de Gonçalvez se clasifica en el direct cinema en el sentido de que permanece ausente en la escena, se mantiene como un observador que deja pasar las imágenes ante la cámara interviniendo lo menos posible, mantiene la sensación de temporalidad única, un montaje que alarga la acción y que la manifiesta de una forma bastante creíble. Del punto de vista de la manipulación, en este filme el autor confiesa que sólo jugó con la banda sonora y que las imágenes era sólo lo que había ante sus ojos. Su postura con respecto a la voz off es nula, el sonido lo ocupa como un medio narrativo para generar contrastes, no para imponer un discurso oral frente a lo que vemos.



Gonçalves en Mozambique

Figura 13. El director contribuyó de gran manera a elaborar el cine de tan joven nación.

Su postura etnográfica es evidente, mantiene el interés investigativo de la antropología visual pero a la vez presenta el problema a modo de documental de observación, poniendo a juicio del espectador el buscar la solución al caso y plantearse una hipótesis.



Niños de Mozambique imágenes de un retrato

Figura 14. Los personajes del realizador eran retratados tal cual se presentaban en la vida real.

Según el autor, se califica como sujeto participante, incluso llegando a ser catalizador de acciones, pero objetivamente, su participación para con los actores sociales no llegó mas allá de la de ser un sujeto extraño, con un aparato extraño que se les acercaba. A pesar de que Gonçalves diga que se involucra en la historia como uno más, eso resulta así por el ánimo que tiene de ponerse en el

lugar del prójimo a modo de ayudar a sentir los problemas, apoyar ala población mozambicana y de ayudarla a salir del problema, pero técnicamente no está participando al nivel que lo hacía Rouch por ejemplo, donde el realizador construía guiones, ensayaba y repetía tomas con sus actores sociales.

El surrealismo esta presente en su forma poco común de retratar la realidad, saliéndose de las formas clásicas de narración.

Una de las ideas de Vertov que mantiene Gonçalves, es que el realizador postula que el cine es un medio para expresar idea a través de la creación de un lenguaje cinematográfico, el cual dote al espectador de la capacidad ahora no tan sólo de ver la película, sino también de sentirla. La película debe provocar en el espectador cinematográfico un cambio además de seducir debe ser capaz de modificar conductas.

Gonçalñves también no provee una serie de simbologías propias de la pintura, el cuadro lo trata de un manera distinta aún con más sensibilidad.

Filmar la vida tal cual es, otra característica de este realizador que lo identifica con Vertov, pero a diferencia de éste, se ausente en la obra, no provocar reacciones. En general la influencia de Vertov se mantiene en cuanto jugar con la imagen lo más posible, a registrar la realidad como es, pero no necesariamente a proyectarla de la misma manera, a Gonçalves también le gustan los efectos.

Proveer al espectador de la mayor cantidad de información visual, también hacer sentir las películas con la mayoría de nuestros sentidos, del oído y de la visión pasmaos a sentir con el corazón y con el alma. Construir cine como el arte de la real, documentar hechos de la vida cotidiana.

Del punto de vista de la forma de trabajo, el autor es partidario de filmar con un equipo reducido, para no intimidar a sus seres retratados y ademán para ahorra dinero, apoya la multiplicidad de cargos en torno al equipo técnico. También el ocupar el formato que esté al alcance del bolsillo, por usar soporte digital no se perderá la calidad de la narración, esta sólo dependerá de la profundidad que se le quiera dar a la historia.

Análisis de Mozambique imágenes de un retrato

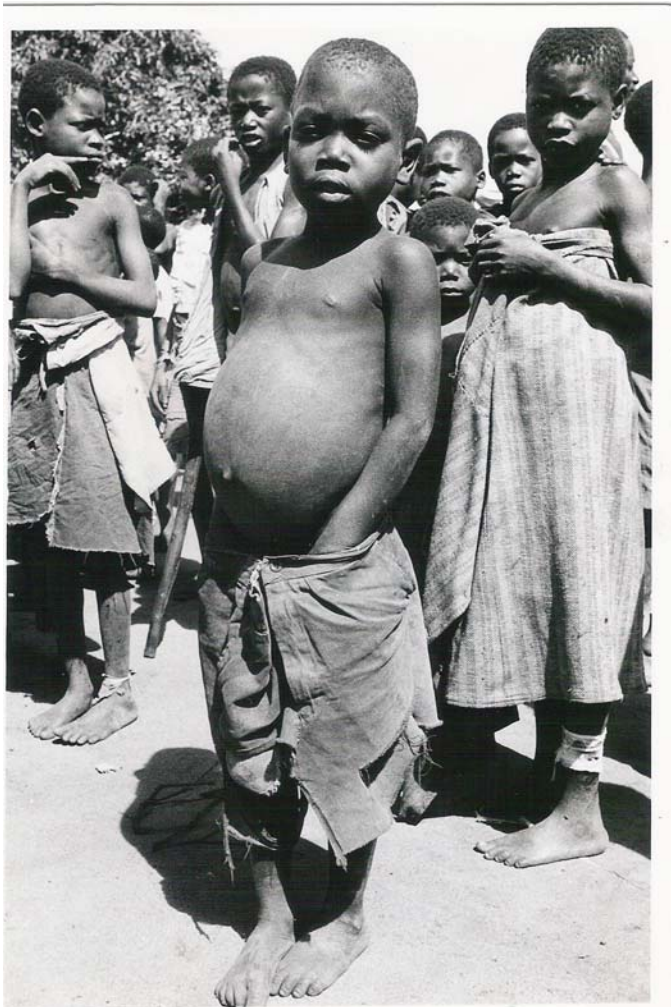
Este documental, nos relata en sólo once minutos, las historia de Mozambique en la década de los 80. El país desde 1970 estaba viviendo un proceso de cambios, pero lo principal fue que obtiene su independencia, asume un gobierno negro, la población migra a la ciudad, comienzan programas educacionales y en general mejora la calidad de vida de los Mozambicanos.



Filmaciones en Mozambique

Figura 15. El formato 16 milímetros fue uno de los preferidos por el realizador gracias a su bajo costo.

La película comienza casi en silencio, sólo con el sonido del obturador de una cámara fotográfica, para luego pasar al sonido de una interferencia radial que va identificando distintas estaciones hasta llegar a una voz y a unos timbales, la voz que se identifica pertenece a la del locutor de radio Mozambique. Se muestran una serie de fofos fijas de gente muriendo a causa de la hambruna, de enfermedades y por la guerra que había contra Sudáfrica a principios de los 80. Gente en condiciones deplorables, muy necesitada de ayuda. Luego aparecen más fotos de personas en las aldeas con sus hijos enfermos y de campesinos trabajando la tierra.



Niño mozambicano

Figura16. Gonçalves busca la descripción del espacio a través de la belleza de las formas.

Luego pasamos a la imagen en movimiento, planos hechos en las afueras de la ciudad de Maputo, donde se ven las migraciones de la gente de la periferia al centro, a causa de querer tomar la ciudad que les pertenece, personas con esperanzas de mejorar su calidad de vida, también gente que sólo está parada en los caminos sin hacer nada, esto debido a que no había trabajo, pocos establecimientos educacionales, casi no había hospitales. El sonido es ahora una triste pero agradable música clásica compuesta por violines, violas y violonchelos. Los movimientos de cámara son muy pausados, una cámara en mano nos describe el espacio con suaves travellings laterales, pasando muy cerca de las personas, desde el primer momento se observa que el miedo a la distancia del sujeto retratado por parte del camarógrafo no está presente. Los planos son americanos, luego pasan a los primeros planos de niños que están en una fila, también hay planos detalles de adultos, de ancianos, de sus pies sus manos, esto a través de tilt-up y de cámara fija, un paneo de izquierda a derecha nos sigue mostrando las grandes filas de gente. Luego planos fijos generales de las personas bajándose de un camión, llegando a la ciudad. El sonido de la música vuelve a interferirse, para pasar a canciones románticas, luego a los Rolling Stones, que están acompañando a éstos personas que siguen bajándose del camión. Los travellings continúan mostrando los grandes cúmulos de gente parada fuera de sus aldeas, sin nada que hacer, la cámara antes de terminar cada plano se acerca hacia los niños con sus jóvenes madres hacia su mirada, quizás un poco incómoda cuando el operador se acerca demasiado. Los travellings siguen mostrando las masas de gente con sus pertenencias, a mitad de camino en este viaje hasta Maputo. Detrás de unas mujeres y unos niños, se dejan entrever unos soldados mozambicanos. El sonido vuelve a cambiar con una interferencia que pasa a convertirse en una voz y luego se retorna a la música clásica. La descripción de espacio nunca se aleja del plano medio, conjunto o detalle, la cámara siempre está sobre las personas, el sonido vuelve a interferirse con voces de distintas estaciones radiales y también con el sonido de metralletas, complementándose con los personajes que están en la miseria. Luego pasamos a los planos que retratan el trabajo de las campesinas, mientras muelen sus harinas,

escuchamos a Jane Fonda con una grotesca voz one, two, three, acompañando a éstas mujeres semi desnudas que luchan por sobrevivir, contrastando la realidad Americana y falsa con gente que está viviendo en la miseria. El sonido vuelve a caer en la interferencia radial y escuchamos a Paul Anka con su romántica voz, el trabajo de las Mozambicanas continúa, las ancianas, las niñas, las adultas todas muelen el cereal y purifican el agua, acompañadas por niños. El sonido vuelve a ser interferido ahora se escucha la voz de una radio norteamericana y vemos a las mujeres cocinando en el exterior, planos detalle, luego vuelve la interferencia y suena un suave soul, mientras las mujeres y niños comen y continúan cocinando en el suelo. La cámara recorre el espacio en un travelling en picado, vemos a la población sentada descansando, suena ahora una radio japonesa que se intercambia por un funk, luego por canciones populares, luego por música latina de los 80, vuelve el funk, después una balada mozambicana. Luego de un corte vemos la cara de un niño, acto seguido, toda su figura a través de un zoom back, vuelve la deprimente música clásica, ahora se ve un grupo de niños en un plano fijo frontal, luego los vemos por separado en primeros planos, algunos miran a la cámara, están con sus estómagos hinchados, tienen rasgos raquíticos las moscas no los dejan en paz, están rendidos ante ellas, un plano detalle de sus estómagos se transforma en un travelling de izquierda a derecha que da a conocer todos los estómagos enfermos, un niño desnutrido se afirma de su hermano mientras mira a la cámara, los planos de los niños continúan, son muchos llenan el cuadro, se pueden contar más de 30 niños en un plano relativamente cercano, están todos muy juntos, ahora vemos un niño que mira fijo a la cámara, ésta lo describe primero su cara, luego sus manos y su estómago hinchado.

Ahora vemos a través de un travelling sobre las vías, el tren que está descarriado, luego en planos fijos, las latas de un camión, hay un plano panorámico de la playa de Maputo, luego se observan los huesos de una vaca que murió a causa de la sequía, también osamentas humanas, luego construcciones en la ciudad que se transformaron en ruinas, la música clásica es reemplazada por la voz portuguesa femenina de un noticiario.

El plano ahora describe una sala de clases llena de niños en una escuela, la voz del noticiario continúa mientras de distintos tiros de cámara se observa a los niños que están sentados en sus bancos y escuchan atentamente a la profesora.

Luego de las guerras y del caos, a medida que avanzaban los años 80 en Mozambique comienzan a mejorar las cosas, el analfabetismo disminuye de un 95 a un 75 por ciento en pocos años. El audio nos explica que a causa de las múltiples guerras que han envuelto a Mozambique, el país ha sido afectado por hambruna, pobreza y enfermedades, pero que el gobierno está haciendo lo posible por revertir la situación. La imagen se centra ahora en un niño que está sentado de los primeros en la fila, al pequeño le faltan parte de ambos brazos, el audio ahora vuelve a cambiar por una música clásica, el pequeño hace lo posible por tomar el lápiz y ponerse a escribir, sin embargo le resulta imposible, una y otra vez repite el intento hasta que lo logra empujando el objeto con sus pequeñas extremidades hasta su boca. Es en este plano cuando Gonçalves utiliza otra de sus grandes metáforas comparando al niño con las ganas de surgir en la vida y demostrando que tal como el niño impedido de sus brazos puede escribir, un país entero puede salir adelante si se lo propone. Aquel es el último plano del documental.

Historia de Mozambique desde 1960 relatada por Rodrigo Gonçalves

Mozambique es una excolonia portuguesa como cuatro mas, como Dola Ige disao, Sao Tomé y Cabo verde son los países que fueron colonia portuguesa en África. En el año 74 hay una revolución, la de los claveles en Portugal, mientras que en España había dictadura con Franco por más menos treinta años, en Portugal estuvo cuarenta años una dictador que se llamaba Salazar.

En el año setenta y cuatro, un grupo de militares portugueses revolucionarios le hicieron un golpe al dictador Salazar, se llama la revolución de los claves, porquen estos soldaos republicanos democráticos, sacaron los tanques a la calle, pero en la punta del cañón y en los fusiles todos llevaban un clavel, la flor nacional de Portugal, para decir que ellos no iban a disparar, no iban a matar, pero que venía aun cambio, un giro. Fue una revolución sin sangre, depusieron al dictador y el mismo gobierno que se instaló revolucionario inmediatamente proclamó la independendencia de todas las colonias más Macao en Asia. En Mozambique, los movimientos de liberación que luchaban contra los portugueses, más menos había comenzado en el año sesenta y cinco y se infiltraban desde Tanzania principalmente desde el norte a luchar contra los portugueses. En el año setenta y cuatro, cuando cae Salazar y éstos soldados decretan la independendencia de las colonias estos guerrilleros se en cuenta con que les dicen que se acabó la guerra, ya no tienen contra quien lucha, el país es suyo. En el setenta y cuatro, se declaró un año de transición por los organismos internacionales y de Mozambique huyeron más de un millón de portugueses, porque ellos habían realizado una campaña del terror muy similar a la que se hacía en Chile, en la época de Allende, de que iban a llegar los tanque rusos, lo mismo yo lo vi en película, los mismos portugueses que hacían campaña del terror, se asustaron, se creyeron el cuento y terminaron huyendo porque el país se lo entregaron ala población negra. En ese minuto, el noventa y siete por ciento de la población negra era analfabeta, te entregan un

país y no tiene médicos, no tienes profesionales negros, los únicos formados eran los que se habían ido al exilio.

Mozambique comenzó a luchar desde el sesenta y cinco, en el setenta y cuatro cae ese gobierno, se instala el gobierno Mozambicano negro y por esa cosa de solidaridad política, en un país vecino que se llamaba Rodesia que hoy es Simbabwe estaba el régimen de Apartheid, el mismo que había en Sudáfrica cuando Mandela estaba preso en Sudáfrica había un gobierno de Apartheid, en Rodesia había un brazo que también tenía Apartheid, entonces en Mozambique ya liberado en poder de la población negra, facilitó espacio, territorio a los movimientos de liberación de Rodesia, movimientos de liberación negros que luchaban contra el Apartheid. Y eso hizo que Mozambique habiendo recuperado la independencia y la paz, por solidaridad, se involucró por ayudar a estos guerrilleros Rodesianos en un nuevo conflicto inmediatamente, porque Sudáfrica no permitía de que un país gobernando por negros, pudiera sostenerse, sobrevivir, desarrollarse, porque ellos tenían diecinueve millones de negros esclavos que estaba gobernados por tres, cuatro millones de blancos. Entonces, Sudáfrica cuando Mozambique le presta apoyo a estas guerrillas para entrar a destruir, a luchar por la independencia de Rodesia, Simbabwe, Sudáfrica le declara la guerra a Mozambique. Entonces Mozambique pasó casi un año en paz desde que termina con los portugueses e inmediatamente se involucra en otro conflicto con Sudáfrica por apoyar a estas guerrillas que finalmente vencen en el ochenta y se transforma Rodesia en Simbabwe, se independiza. Entonces Mozambique estuvo en ese conflicto y Sudáfrica le inyecta unas guerrillas sólo para destruirlo sin el objetivo de controlar y adueñarse del país, simplemente destruir los puentes, fábricas, matar para crear el caos y eso duró hasta el año noventa y tres noventa y cuatro. Cuando liberan a Mandela Eric Dlamini ya era presidente de Sudáfrica, una especie del Gorbachov del conflicto sudafricano, es el tipo que hace la transición de un sistema a otro, liberan a Mandela, éste es electo presidente, en ese minuto se acaba la guerra, deja de ser enemigo Sudáfrica de los países vecinos, por lo tanto esa era la situación que se vivía en Mozambique. Yo llegué

en el ochenta y tres en plena guerra, pleno sabotaje, o sea, yo vivía en la capital que era Maputo en el sur de Mozambique, una ciudad de casi un millón de habitantes, muy bella, una cosa como viña del mar, era la ciudad balneario para los blancos de Rodesia y de Sudáfrica que iban a veranear al índico ahí tenían sus mansiones, una ciudad que en ese minuto, cuando yo llegué había edificios de treinta pisos. Imagínate un millón de personas que huye por una autopista hacia Sudáfrica cuando los negros tomaron el poder, año setenta y cinco, ellos había dicho que los negro mataban, se comían la gente y se lo creyeron y se arrancaron, imagínate un edificio aquí, que la gente tomó u terror, agarró lo que puede, lo meten adentro del auto aceleran y se va hacia Argentina y deja todo el resto, y en poco días la ciudad queda vacía. El gobierno lo toma el movimiento revolucionario negro. Imagínate cuando quedó ésta ciudad vacía y los negros que viven en la periferia entran. El tipo que corre y llega primero al edificio y bota la puerta y se mete aun departamento es suyo, tiene todo el derecho y se atribuye éste derecho y el estado que hace, no se lo puede quitar porque ¿qué hace? ¿Va a tener una ciudad vacía? ¿Y al os negros que sigan viviendo en las zonas rurales? Entonces esa gente ocupa ciertos sectores, gente analfabeta, con hábitos muy distintos, habituados a comidas distintas, se tienen que habituar a vivir en una ciudad de cemento donde no hay donde plantar choclo, la mandioca, la menguina, el maní, donde ellos hacen el aceite, nada, hay que salir a comprar a la tienda, donde está el portugués de la tienda que ya no está porque se arrancó.

Se fabricaba el pan, los espaguetis, los negros comienzan a vivir y a adquirir nuevos hábitos, ellos no comían pan, no comían pastas, una ciudad tiene que empezar a cambiar todos sus hábitos, resulta que lo anterior ya no existe, empieza a pasar algo terrible, se empieza a destruir la ciudad. Eso a mi me tocó verlo allí ,el piso, en un departamento precioso con vista al mar, al indico, maravilloso, al club de yates, que ya los yates se encontraban hundidos, o no estaban o ahí quedaron, el tipo empieza a sacar el parquet, de madera preciosa, no el plástico que te ponen acá, ¿por qué? Porque la cocina que tenía piso de baldosa, había que hacer fuego, empieza a parar los palitos, poner papelito, prende fuego, pone la olla que quedó linda, ahora ya está negra, empieza calentar el agua, ya el

ascensor no funciona, los cabros chicos para arriba y para abajo lo reventaron, las llaves, entonces vas empezar a ver la imagen gráfica de la mujer con el tiesto en la cabeza, con agua, con fruta, con un palo, con un tiburón, yo tengo fotos así típicas de África, las vas a empezar a ver a ese señoras, subiendo escaleras, veinticinco pisos, con un balde de agua, para llevarla arriba, porque se rompieron la tuberías, se rompió todo ya nada funciona y tienen que calentar agua, la tina de baño con tierra, plantando lechugas, los balcones con gallinas, las terrazas con chanchos con cabritos, un poco la imagen si tu vas a la Habana hoy día encuentras algo muy parecido.

Anexos

Entrevista a Rodrigo Gonçalves

1-¿Por qué decidió viajar a Mozambique para realizar sus trabajos documentales?

Viaje de Chile a Suecia porque estaba casado con una diplomática de ese país, ahí estuve seis años. Estudié cine acá en Chile, estaba estudiando y además trabajaba en Chilefilms. En el año 73, por el golpe nos echaron, me echaron a mí, nos echaron a todos. Yo estaba estudiando para ser asistente de cámara y pertenecía a la lista para irme con una beca al Cine Citá en Italia, lo cual iba a pasar en los inicios del año 74, pero con el golpe me echaron, se perdió esa posibilidad y me quedé en Chile hasta el año 77, hice cursos de apreciación cinematográfica en la universidad de Chile, después hice el curso de cine en el instituto norteamericano que había en esa época y finalmente en el 77 me fui a Suecia. De Suecia vine en el año 81, enviado por un programa de la televisión sueca de reportajes internacionales, a entrevistar al biministro que había en esa época Doll Figureff, esa fue mi primera experiencia como corresponsal. En el 82 vine a hacer un documental clandestino. Paralelo a mis estudios en Suecia, yo era entrenador de tenis, trabajé en este oficio, saqué título de entrenador profesional, me dedicaba en las tardes a dar clases y en la mañana a estudiar, pero nos cansó Suecia, ya había nacido mi hija y queríamos irnos de allí, unos amigos chilenos, venían regresando de Mozambique y me empezaron a hablar de ese país. Nuestro objetivo era cae Pinochet y volvíamos a Chile, pero no caía nunca entonces ¿qué hacíamos? a Chile no, entonces éste amigo chileno que vivía en Mozambique nos comenzó a hablar una noche de ese país, comenzamos a buscar en el mapa donde estaba aquella nación la cual nos encantó por las fotos que habíamos visto. Mi mujer en la cancillería Sueca presentó su postulación, vio que había unas vacantes, ella era comunista, y había un cargo para consejero económico de la embajada y se lo ganó. Hicimos las maletas y nos fuimos allá, yo

me compré equipos, en esa época todavía no salía el Betacam, entonces me compré la última máquina Sony umatic y llegué con una cámara para empezar a hacer lo mío, llegamos a Mozambique en agosto del 83, mi señora con su función diplomática y yo comencé a olfatear, no sabía si se hacía cine, si había televisión, ni idea de eso y me llevó mas o menos un año empezar a conocer gente y que me conocieran también. En ese período como yo estaba involucrado en el ambiente de los diplomáticos, por el tema de mi mujer, empecé a hacer clases de tenis y con eso me empecé a hacer sueldo, trabajé como seis, siete meses haciendo clases de tenis a los diplomáticos o a personas de ese ambiente. Eso me dio a conocer en el único club que había, el club Tunduro dentro del ambiente del tenis mozambicano y al poco tiempo me ofrecieron ser entrenador de la selección de Mozambique, fui un par de años entrenador y fui a participar yo mismo de torneos.

2-¿Usted siempre documentó temas sociales?

La mayoría de los temas que documenté trataban de la realidad que vivía Mozambique.

3-¿Qué relación podría existir entre los hechos que filmó y su vida personal?

Por el tema de haber vivido en Suecia y conocer el mundo diplomático, de Mozambique tengo una opinión muy crítica de todo lo que significa el aparataje de los organismos internacionales de la diplomacia, para hacerlo muy gráfico para mí es como plata perdida. Si, los expertos de todo el mundo ganan mucha plata en nombre de la pobreza, pero tu ves que ésta sigue, África sigue igual, sigue pasando lo mismo, siguen muriendo los niños, faltan las vacunas para la Malaria cosa tan simple, probablemente si las hay para el SIDA, porque los blancos y los millonarios y la gente de los países desarrollados muere de SIDA, si muriesen de Malaria en los países desarrollados la vacuna existiría, pero como son los negros los que mueren a causa de ésta enfermedad no hay soluciones. En el continente americano, en el Amazonas probablemente puede haber Malaria, pero ya está erradicada mayormente, pero en África no, mueren millones de personas, eso es

un poco para explicarte las prioridades, yo soy muy crítico en eso, me pasó mucho trabajando en películas, por ejemplo, llegaban cineastas europeos a Mozambique y yo convivía con ellos y estábamos en un gobierno que se llamaba revolucionario. Cuando yo llegué en el año 83, del 97 por ciento de analfabetismo que había en el año 75 se había reducido al 75 por ciento, producto del nuevo proceso y ahora los niños estudiaban, antes no lo hacían, no tenía acceso al colegio la población negra. Entonces era todo muy especial, tu salías del aeropuerto y en una rotonda en un gran mural, de cincuenta metros artistas Mozambicanos habían pintado una especie de síntesis del proceso revolucionario y de la conquista de la libertad e independencia y decía al final una frase "Viva el socialismo científico" yo tengo una película de eso donde filmé al artista mozambicano "Malangatang" imagínate lo curioso, un país con setenta y cinco por ciento de analfabetismo, que digan los políticos viva el socialismo científico, ¿cómo explicas eso? Esas son las paradojas pero la nación tenía un proceso digno propio, suyo, pero llegaban estos cineastas de izquierda muchos de ellos, europeos y se horrorizaban cuando tú estabas tomándote una Coca cola o cuando ibas a la casa de una cineasta amigo Mozambicano, y éste te ofrecía whisky ¿cómo? Si estamos en revolución, el antiimperialismo y tenían esa cosa panfletaria paternalistas terribles, pero los que están en Europa, están en su casa lavándose los dientes con whisky probablemente y nadie los critica, no va por ahí el tema.

4- ¿Cuáles fueron sus motivaciones para haber realizado el tipo de cine que podemos observar?

Cuando comencé a hacer películas quise de alguna manera en todas ellas, buscar la forma de que este europeo occidental cuando viera la película hubiese algún elemento que le golpeará a él que fuera sensible a él y que al provocarlo pudiera de alguna manera expresar una emoción similar a lo que yo sentía en Mozambique, contar, crear vasos comunicantes, crear un puente, tocarle alguna fibra a ti como europeo, en "Mozambique imágenes de un retrato", yo intento con la banda sonora, éstas son músicas occidentales, desde los Beatles, los Rolling stones, hasta radios en distintos idiomas que no interesan lo que digan, radios de

onda corta que empezamos a grabar y aparecen árabes, egipcios, distintos idiomas que yo no entendía nada pero me servían para el hecho, y sólo manipulé algunas ondas, por ejemplo, y ahí entro en el trabajo mas de confección de la dramaturgia en una película, como uno empieza a jugar para lograr el objetivo, articular los elementos, porque yo necesitaba dentro de esa banda sonora muy diversa, donde aparece Chalaz Nabú, Jane Fonda, one two, tree haciendo gimnasia grotesca frente a una mujer de pechugas grandes en esa atmósfera del niño fabelico y estaba ahí colando la harina que acababan de moler y ella está así y esta la Jane Fonda con one, two, tree, es un contraste, yo los busco, de alguna manera me imagino que un europeo piensa en ¿cómo éste imbécil pone a Jane Fonda así? Pero ahí está el paternalismo, ahí es donde yo quería apuntar un poco. Ahora donde manipulé: por ejemplo donde metí tantos radios, en Mozambique vivía casualmente Jean Cristian periodista mozambicano famoso, mientras los mozambicanos luchaban contra los portugueses, el ya estaba con la tropas guerrilleras de Mozambique en el año 63, en Tanzania se infiltró con ellas, cuando los mozambicanos logran el triunfo, a éste personaje, le dan casa, etc., lo tenían como a uno de sus grandes ídolos. Él me puso la voz, imitó la voz típica de la BBC de Londres y lo que yo hice más que nada fue tomar una noticia que salió escrita en un periódico británico, donde decía que Margaret Teatcher había recién regresado de su viaje a Moscú y que allá salió a pasear y encontró unas latas de sardinas rusas, soviéticas en esa época y las compró para su gato del palacio de Buckhimham. Entonces la noticia yo se la hago leer a éste personaje, lo pongo en inglés y lo hago perderse entre ruidos, a veces se entiende, a veces no, es lo que yo manipulo un poquito, una cosa grosera de una presidenta de un primer ministro británico, dando una noticia imbécil y la imagen te está mostrando unos niños que se están muriendo, entonces ahí hay otro contraste.

Otra cosa interesante que a mí me pasó en Mozambique, yo soy de descendencia portuguesa, de hecho rumbo a Mozambique el gobierno sueco a mí y a mi mujer nos mandaron a Lisboa a estudiar portugués por un mes, yo había recorrido Portugal antes en auto desde Suecia y recorriendo fui a la zona donde vivían mis

abuelos y mi padre que vivía en Chile hijo de portugués, que nunca viajó a Portugal, yo le mandaba postales y me acuerdo de haber sido grosero con él, le mandé “me meo y me cago” en una foto en Portugal y me saqué una foto orinando detrás de una montaña junto detrás de donde había nacido mi abuelo, mi viejo se enojó conmigo, pero ya era algo como de premonición. Cuando llegué a Mozambique y comencé a ver material fílmico y empecé a ver la realidad, ese noventa y siete por ciento de analfabetismo, gente mutilada, se te cruzaban negros ya de cierta edad aunque no había muchos, la expectativa de vida no era más que los cuarenta años, de repente veías viejos, y veías un viejo que tenía una cicatriz, una figura en la frente y después te enterabas de que el patrón en la época portuguesa en Mozambique, al empleado, con un fierro caliente les ponía la erre de su apellido y de esa manera ese personaje le pertenecía y todavía quedaban esas personas. A mí me pasó muchas veces que yo iba por una vereda caminando en la calle de Maputo y venía ese caballero negro adulto anciano y el tipo cuando venía a unos quince metros cruzaba la calle, pasaba por la vereda del frente y yo seguía y cuando yo ya pasaba el volvía a retomar la vereda por la que iba en un principio y seguía caminando, ¿por qué? Porque en la época colonial tenía prohibición de pasar por el lado de un blanco, porque éste se podía asustar si le pasaba un negro por el lado, los negros tenían que andar con un carnet para transitar por la ciudad, los que eran empleados domésticos, jardineros, tenían un carnet que les permitía ingresar a la ciudad de cemento, eso era lo que había y yo me fui enterando de todo eso, por eso te digo que mi frase me meo y me cago era un acto de premonición.

5- ¿Por qué dejó atrás la realización de documentales etnográficos?

Lo que yo esperaba era que cayera Pinocho para volver, llegué aquí en enero del 91, el gobierno de Erwin asumió en marzo de ese año, el plebiscito fue en el 89 yo me vine inmediatamente, esa era la razón, me fui quedando y me fui quedando en Mozambique hasta ese minuto, pero llegué acá y eso ya es otra historia.



Realizaciones en Mozambique

Figura 17. El realizador siempre estuvo dispuesto a integrar a la población joven para el trabajo cinematográfico.

Mi mujer también se vino a trabajar en la embajada sueca como concejero económico, después ella fue jefa de UNICEF en Chile, Argentina y Uruguay y yo ya me instalé y empecé a hacer el programa de televisión, documentales, me armé con una productora chica, en el 86 comencé a hacer el Off the records que no ha parado hasta ahora y a soñar con hacer la película que me comencé a imaginar y a pintar cuando estaba en Suecia y en Mozambique, una película que contara de acuerdo a mi estilo el conflicto que había surgido en Chile, el golpe de estado que es “Horcón, al sur de ninguna parte”, que también es una película que tiene mucho de documental, locaciones reales, todos los personajes existieron, el hecho histórico que yo relato también, pero lo relato de una manera diferente, me gusta mucho la ironía, el humor, pero me gusta provocar, ese es el tema, con eso voy jugando.

6-¿Cual era el impacto que planeaba lograr en el espectador con los filmes hechos en Mozambique?

El objetivo era salir a mostrar esas películas y lograr sensibilizar a la opinión pública de lo que pasaba.

7- Considerando la versión de cine directo propuesta por Bill Nichools, donde el realizador interviene en la realidad sólo incorporando la cámara en el espacio sin tener ninguna complicidad con el actor social, ¿se considera usted como un cineasta ejecutor de direct cinema?

De cine directo yo diría que si, es una mezcla. Yo me involucro, si tus ves algunas de las otras películas mías, por ejemplo buscando situaciones que pueden ser complejas “La crianzas de langene” o “El camino a la muerte”. En Mozambique morían quinientos niños diarios, por hambre, enfermedad y guerra, son cifras que UNICEF daba y ésta institución para que el occidental al que trataba de sensibilizar, pudiera comprender, sopesar eso, UNICEF decía “haga cuenta que un jumbo lleno de niños se cae todos los días” usaron eso porque me acuerdo muy bien que en territorio soviético, a Libia se le sigue acusando de haber derribado un jumbo con pasajeros norteamericanos que conmocionó a todo el mundo, no se si resulte efectivamente esa cosa, esa era la realidad. En una de mis películas yo intento retratar el camino de la muerte desde que nace un niño hasta que muere y madura mucho, hay unas escenas donde hay un funeral múltiple, donde se están enterrando quince niños al hilo, son quince madres que vienen con un carro y los van metiendo en la urnas chiquititas y de a montón y atrás la fila de los familiares llorando, cantando y tu ves los quince, veinte hoyos hechos para enterrar esos cadáveres y no es que vino un aluvión, un tsunami, nada, eso es el día a día, eso es muy gráfico, esa es la cifra de la tasa de mortalidad que afecta a Mozambique ¿Cómo me metía yo con una cámara siendo blanco en medio de esa gente que está sufriendo, ese pesar, ese dolor y que además tiene rituales, gente analfabeta, gente que no se comporta como aquí donde tu sales con una cámara y la gente te busca y le hace cositas a la cámara? ellos no saben qué es eso, no había televisión, no sabían que miéctica era esta

máquina y además un tipo blanco que anda con ésta cosa aquí y se les mete entremedio y de aquí para allá, para abajo, etc. Rarísimo , algo desconocido y ellos cantando, bailando, llorando y abriendo la urna porque además le echan sus perfumes, talcos, cosas, lo cierran, lo tapan y después le toca al otro y al otro y así van enterrando diez, doce niños y todos van cantando, si tu ves ese documental es como que yo fuera parte de eso, o sea, no es un plano de una cámara que observa y que lee en un plano medio en un plano general, sino que yo estoy siendo partícipe de esto, yo estoy ahí en el close up cuando una mano echa el polvo cuando otra lo tapa, lo clava, estoy desde una cámara subjetiva, como que soy el tipo que está haciendo, ejecutando, y después estoy viendo el rostro de la niña que llora, después un bebé que está con la teta de la mamá mientras la tiene aquí, el próximo muerto esta chupando la teta de la madre, voy componiendo, soy parte de, me hago parte de eso, no soy un observador, soy un tipo que estoy describiendo mi drama de alguna manera, ese es el punto de vista en el cual yo me pongo, como parte, como desde adentro y claro, busco la estética, a pesar de lo duro del drama, busco la composición, la armonía para que quien no pertenezca a esta realidad, quien no la conozca se siente y se de el tiempo de verla y no la rechace, el chorro de sangre, el reventón de la bala, eso lo ves en un noticiero todos los días, la gente en occidente y acá siempre estamos viendo choques, guerra, atropellos, una más, todas esas cosas a mí me pasan por la cabeza,

Yo tengo que llegar un público que está saturado de eso y egoísta y quiero saber más, no está ni ahí, si hay que dar plata te dan las lucas para la campaña para el país no se cuanto, pero siguen en la suya , no se preocupan, ese es el punto, al público es al que hay que sensibilizar, porque es el público el que de alguna manera puede votar, puede presionar sus gobiernos, sus organismos internacionales para dejar de apoyar a los movimientos contrarrevolucionarios, para sensibilizar y que no den más limosnas, sino que tomen dediciones trascendentes que permitan que la realidad empiece a modificarse, es un paso, tu ves lo que ah pasado con Irak, como un tarado con fines de expansionismo y de

apoderarse de riquezas del petróleo hace caso omiso de los informes de naciones unidas que dicen no hay armas de destrucción masivas y le importa un carajo que el organismo encargado de naciones unidas certifique y mande las tropas y Europa se pliega y van arrasan un país lo destruyen y ahora están metidos en un tremendo cacho, pero tienen el petróleo, destruyen al país se lo apoderaron y no habían armas de exterminio masivo. Hoy día la CIA el FBI el pentágono le informa "no había" bueno ya, pasó pero eso no era lo importante, querían el petróleo, ese es el mundo. Imagínate, África estaba abandonada, es un país rico, pero es una reserva que hay y no me cabe duda que Estados Unidos quiera empezar a hacerse cargo, lo que pasa es que éste continente está dividido por lo europeos, si tu ves el mapa de África son líneas, en 1915 los europeos se repartieron este continente con regla, dejando muchos problemas, el pintor Malangatang Engueña Valente, los Engueña son una tribu y cuando pusieron el mapa los europeos, casi como en el "gran dictador" cuando juega con el globo terráqueo, es una cosa parecida, la realidad es más grotesca que la ficción, más fuerte, pusieron un mapa en la mesa, los holandeses los alemanes, franceses, portugueses, ingleses dijeron a ver, entre ellos ya habían categorías, quien es el más poderoso , Inglaterra, Alemania, Holanda, los portugueses éramos lo más rascas, entonces todos se repartieron África con regla y a los Engueña le pasaron la raya por el medio y quedaron una parte de los Engueña Mozambicanos y una parte de los Engueñas en Suazilandia como una frontera en medio, los dividieron, eso pasó en toda África, dividieron familias, tribus y empezaron los conflictos, porque además tu instalas un país que obedece a un dominio europeo, instalas su gobierno y resulta que la gente quiere cruzar esa frontera porque ahí está su familia, pero te lo impiden, comienzan los conflictos tribales, todo lo que pasa en África es secuela de eso.

8- ¿Ha pensado en filmar culturas aborígenes chilenas?

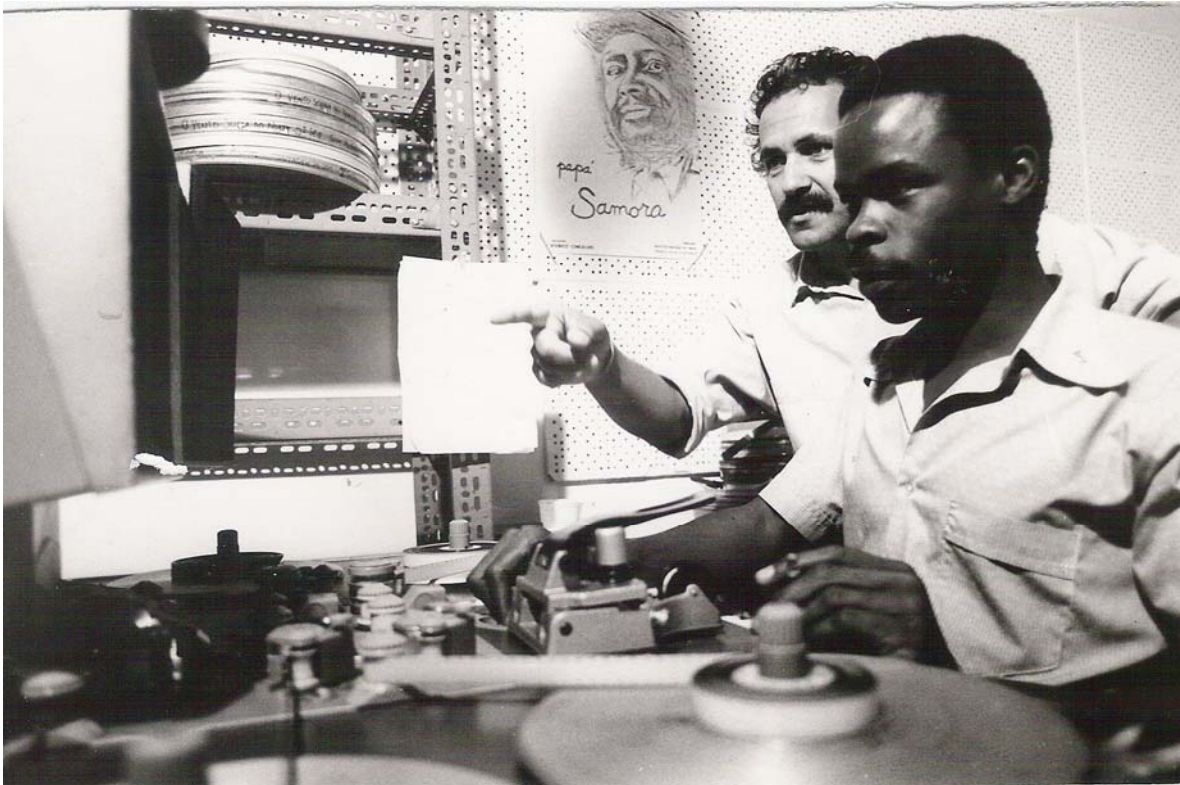
Me interesaría, el tema es que aquí en Chile ya se funciona de otra manera, en términos de cómo producir, de cómo financiar, tú llegas y al poco tiempo te das cuenta que esos no son temas para Chile. Hay falta de interés, ¿quién se preocupa de los mapuches? ¿A quién le interesa hacer películas del día a día que retraten la cultura? Eso tú lo ves en Discovery, lo que pasa en Asia, en África, en otros continentes, pero de lo que tenemos aquí, lo que tenemos en nuestro patio trasero nadie, muy poco y quien lo hace, lo hace con mucho esfuerzo y queda ahí, ni siquiera te enteras que existe, de eso tu te percatas inmediatamente cuando llegas acá, esos no son temas, el drama de uno es que tienes que financiarlo entonces ahí tu empiezas depende de cómo vivas, donde vivas, con quien te relaciones y en base a eso haces tu estudio de mercado, con quienes cuentas para conseguir determinadas cosas, a quien tu puedes sensibilizar, porque no se trata del FONDART, esa es una ruleta rusa y además una ruleta rusa donde los que van a ser jurado, probablemente no están ni ahí con el tema o bien no saben, tienen mucha falta de cultura, mala formación, mala educación, no están sensibilizados, pero si les hablaras probablemente mucha gente reaccionaría pero no ha sido tema, si eso es lo peor, cuando no es tema. Son las autoridades las que tienen que transformar esto en un tema de alguna manera para uno, poner en la escuela por ejemplo, esas son las culpabilidades de quien gobierna, de quienes organizan este asunto, porque hoy día con la televisión, con el cable, el tipo que no es tema para él sólo ver una canal internacional como el Discovery o Travel channel u otro, ves que los tipos del Amazonas, que los indios de cualquier país, la gente autóctona en cualquier país africano, debiera pensar, bueno ¿y los mapuches, yo nunca he pensado? Y empezar a buscar revistas, preocuparse, debiera pasar, pero no pasa. Estamos metidos en un sistema, en una sociedad donde la gente es un producto, es consumista.

9- ¿Qué problemas se le presentaron en África para poder filmar sus documentales?

Se me presentó un conflicto porque yo era de descendencia portuguesa entonces tenía el temor de que en la población negra se me asociara a un portugués más, además ligado a una embajada europea, aunque los suecos eran el país que más ayudaba, que más apoyaba incluso en la época de guerrillas ayudaba mucho al movimiento de liberación, en la independencia, y el problema mío fue más con los blancos portugueses que se quedaron en Mozambique como Mozambicanos, porque pasaron a ser la élite, eran los profesionales que eran de izquierda pero veían en otro blanco de descendencia portuguesa, lo veían con celos, con envidia, porque yo además estaba ligado a ésta comunidad diplomática donde yo sacaba las platas para hacer mis películas, ahí se producían los recelos, con la población negra nunca, cero problema. Pero todo eso hacía que cuando yo hice ésta película por ejemplo, tenían el temor de ¿me van a entender el contraste de cuando esta la señora negra haciendo esto y está la Jane Fonda diciendo one two tree? ¿Está la amplitud de criterio como para entender una propuesta de este tipo y no considerarla una vergüenza, una aberración, un insulto? En Mozambique por el sistema centralizado que había, mis películas y las de todos los realizadores, pasaban por un filtro, yo terminaba mi película y ésta se iba al escritorio de un ministro de información, había un ministerio de información, el ministro la venía y decía ésta película está apta, refleja nuestro sentimiento, nuestro sentir, nuestra postura, es una película digna, ese era un desafío, una barra, que si la lograbas pasar, yo por lo menos nunca tuve ninguna película que fuera censurada por decirlo así, que fuera rechazada, porque eran ellos los que la iban a inscribir en un festival de cine, tú eres como un trabajador de ellos, logré superar eso y para mí fue el éxito que más me agradó, sentirme como blanco descendiente portugués que el gobierno sintiera que yo logré captar mi apreciación, logré meterme, mimetizarme con el sentir de ellos y ellos orgullosamente me daban ésta película en representación de su país y así pasó, en la prensa hablaban de mi película “cine Mozambicano gana medalla de plata en festival de Moscú”, por ejemplo yo tengo la portada del diario en primera página donde hablaba de ésta película, entonces yo ya era uno más, es un tremendo logro importante.

10- ¿De qué forma financió sus películas en Mozambique?

Al ser entrenador de tenis me di a conocer en el único club que había, el club Tunduro dentro del ambiente del tenis mozambicano y al poco tiempo me ofrecieron ser entrenador de la selección de Mozambique, fui un par de años entrenador de la selección, fui a participar yo mismo de tenis. Después de dar clases, aprovechado que yo tenía este proyecto inconcluso por el cual había tenido que arrancar de Chile, logré hacer contacto con el instituto de cine de Mozambique y ahí ellos me dieron la posibilidad de terminar, me facilitaron las moviolas, de alguna manera fueron mis coproductores y terminé pagándoles las últimas platas por los servicios que ellos me habían prestado entregándoles mi primera cámara de cine, una Paya bolex usada que había comprado en Suecia, con la cual filmé mi primera película "La Resencia" junto a otro exiliado chileno que sacaron semi muerto del bombardeo de la moneda que luego fue mi profesor de cine en el instituto sueco. Ahí me instalé, me di a conocer, esa película ganó varios premios afuera, en Cuba, en Talsken, en Carlos vivari y me instalé como cineasta en Mozambique, dejé de ser entrenador de la selección, sigo jugando tenis, juego mucho, y empecé a funcionar como independiente. Si se me ocurría un proyecto, se lo presentaba al instituto de cine y ellos me facilitaban lo que tenían, las platas yo siempre las buscaba de organismos internacionales de la UNICEF, naciones unidas de los suecos y así llegué a hacer 25 documentales de diversos temas.



Gonçalves montando sus películas

Figura 18. La embajada Mozambicana le facilitó los medios al director para hacer películas.

11- ¿Cuál es la relación que usted establece entre lo que pinta y sus documentales?

Además de estudiar cine yo estudié pintura, mis padres son egresados de bellas artes los dos, en mi casa siempre se pintó, tengo otros hermanos que también pintan, entonces para mí la composición y el lenguaje visual es muy importante. Yo mientas menos palabras, mientras menos oralidad tenga mi película y más pueda yo decir e imágenes, en la composición, en el encuadre, en lo que el fotograma aparezca mejor. Esa es como mi ecuación, más elementos, mas visibilidad, más visualidad, una economía visual, menos oralidad, o sea, una película con una conversación así como las francesas, en un café no va conmigo, lo que pudiéramos conversar quiero decirlo en imágenes, en situaciones, en objetos, pero que no se transforme en un collage, en un bombardero de simbologías que tú tienes que decodificar e ir consiguiendo el discurso. Es la

composición, el tipo de atmósfera, el tipo de luz, el tipo de personaje, los silencios, los vacíos, los pocos elementos no muy recargados en la composición, pero que los elementos que hayan y el tiempo que tu le das a la imagen haga ir como entendiendo y encontrando el sentido y éste se va trasformando en un discurso que finalmente tendría que ser o haber sido lo mismo que si hubiésemos hablado.

12-¿Qué puede decir acerca de los documentales que realizó en Chile?

De Suecia vine en el año ochenta y uno, vine enviado por un programa de televisión de reportajes internacionales, de la televisión sueca a entrevistar al biministro Doll Figureff que había en esa época, esa fue mi primera experiencia como corresponsal. En el ochenta y dos vine a hacer un documental, clandestino para la televisión sueca en codirección con Meter Nest, un director alemán, la película se llamó "Tir te tisk slov" "Así te golpea la represión" hablaba sobre dos instituciones, el PIDE y el FASIC, el primero era un organismo con financiamiento internacional, que trataba proyectos a niños pre programa infancia dañada por los estados de emergencia. Era una institución con profesionales, sicólogos, sicopedagogos, etc. Que trataba a niños que habían sufrido los efectos de las torturas, personalmente o habían presenciado torturas a familiares, padres, y habían quedado dañados. El FASIC era la misma institución pero con adultos dañados, que habían sido torturados. Éstos profesionales, trataban de ayudarlos, entonces yo vine a hacer un documental que hablaba sobre estas dos instituciones que estaban en esa labor eso fue en el ochenta y dos.

En el ochenta y tres también vine a hacer clandestinamente con dinero Sueco un documental que yo llamé "Rebelión ahora" que era sobre la privatización de la educación. Cuando yo presenté el proyecto a los Suecos a finales del ochenta y dos no pasaba mucho todavía en cuanto a reacción de la gente contra la dictadura, estaba todo muy controlado, entonces el tema mío era el de la educación esto que era un desastre, las secuelas de todo eso, la municipalización, la privatización, pero cuando vine a hacer la película que fue en septiembre del ochenta y tres ya había aparecido el frente patriótico, las brigadas rodriguistas, había empezando la gente a manifestarse contra la dictadura, los primeros

desfiles, las primeras concentraciones de protestas, entonces la película la varié, cambié un poco el guión, paré de mostrar la privatización de la educación y empecé a mostrar la reacción que empezaba a surgir en Chile en distintos ámbitos contra no sólo la privatización sino también contra la dictadura. Esa película la hice en el ochenta y tres, la terminé en Mozambique yo ya me había ido a es país, la terminé ahí porque acá nos pillaron, CNI nos descubrió, nosotros estábamos editando clandestinamente, una parte lo hacíamos donde Abdula sin que él supiera y otra lo hacíamos en Publicine, pero pillaron a unos personajes del frente patriótico que habíamos entrevistado la noche anterior en un subterráneo en San Miguel preparando explosivos y los torturaron e inmediatamente dieron los nombres y después dijeron de qué se trataba en lo que ellos estaban participando y todo el equipo arrancó, a mí me sacó la embajada Sueca, después mandé a mi mujer diplomática a Chile a buscar ese material, lo estábamos haciendo en cine, 16 milímetros, mandé a buscar el material que había quedado guardado en la embajada sueca y me lo llevé a Mozambique y terminé la película en los laboratorios de Zimbague y Mozambique.



Gonçalves filmando en Chile

Figura 19. Los documentales políticos hechos en los 80 en Chile fueron financiados por las cadenas televisivas suecas.

13-¿Qué significa para usted el programa “Off the records?”

La idea del programa Off the records es darle instancia a realizaciones más locales. Hay un segmento que se llama “cine off” donde yo le doy la posibilidad justamente a gente que no digo que no va a tener la oportunidad, sino que parta ya como un pequeño paso, como una pequeña vitrina, a pesar de que son estudiantes yo les di la posibilidad a un alumno de la universidad de Valparaíso de Mostar el documental “Trolley tremblement du ciel” y también les di la posibilidad a alumnos míos de la universidad Arcis, también los entrevisté, me mostraron sus trabajos de título, un alumno mío Carlos amante de la ciencia ficción gracias a la aparición en el programa, luego tuvo la oportunidad de presentarse a concurso, en Filmocentro donde se hacen casi todas las posproducciones de sonido, perteneciente a Marcos de Aguirre y ahí trabajó.

Pero no hay muchos, no hay muchas ventanas donde gente pueda dar a conocer sus creaciones, no hay revistas, las pocas revista que hay e Internet, Fuera de campo, Mabuse, pero no hay más ya no le abren la puerta a gente que se esté informando, la revista El árbol, quien pertenece a un profesor de música de Valparaíso, Cristian López, quien me hizo la música de la mitad de la película "Horcón, al sur de ninguna parte", película que ganó un premio en el festival de cine de Viña del mar. López también hizo la música de mi nueva película "Pre Apocalipsis".

También tengo mucho material grabado de entrevista que he hecho en Off the records de Francisco Coloane, material que me puede servir para el futuro, entonces planeo realizar un trabajo con esas imágenes, ya hice un trabajo con Armando Uribe, lo que tengo de Coloane, quiero hacer algo como que él estuviera vivo, por los paisajes del sur, tengo imágenes de él hablando en cámara, utilizar las imágenes de su hijo el cual se parece mucho, ponerle la ropa adecuada y nos vamos al sur, lo subo a un bote y lo pongo a remar, luego Coloane vuelve a aparecer en su escritorio escribiendo y me sigue hablando, una mezcla, ahí pretendo incluir a nuestros aborígenes.

Otro plan es con Aycura Chicaylan , poeta mapuche que viajó por todo el mundo, cuando yo hice Horcón, también hice un corto, pensando en tener imágenes para mostrárselas a un futuro productor, lo hice con imágenes de la caleta de Horcón, de ahí surge una corto donde aparece el negro José, protagonista de Horcón y de ahí tengo las imágenes para un trabajo a medio terminar que se llama "Zapping birthay to you" y que es en Mozambique, hice que la banda sonora, principalmente música clásica se fundiera con imágenes también de Mozambique, con imágenes del cable, mi amigo el pescador que está ahí frente a la chimenea contaminante, está pensativo y luego se pone a pensar en cientos de imágenes que a él se le han quedado en su disco duro producto de que ve cable.

14-¿Cómo y por qué realizó cine de ficción? ¿Cómo fue esa experiencia?

En el extranjero comencé a soñar con hacer la película que me imaginaba y a pintar. Cuando estaba en Suecia y en Mozambique, pensaba en una película que

contara de acuerdo a mi estilo el conflicto que había surgido en Chile, el golpe de estado que es "Horcón, al sur de ninguna parte", que también es una película que tiene mucho de documental, locaciones reales, todos los personajes existieron, el hecho histórico que yo relato también, pero lo relato de una manera diferente, me gusta mucho la ironía, el humor, pero me gusta provocar, ese es el tema, en eso voy jugando.

15-¿Cuáles son sus principales influencias de otros cineastas?

Yo estudio a los rusos, me encantaban, Kulechov, Vertov, pero lo que yo estimo es más personal el tema de la estética de la película, el lenguaje visual.

16-¿Qué mensaje le puede dar a las generaciones de nuevos cineastas?

Tú debes pensar en cómo hacer cine y no morir en el intento, en cómo en este mundo que es más light donde la gente no quiere pensar, sólo busca entretenerse, como tú haces para que puedas hablar sobre tus temas a la gente que está idiotizada con la televisión, yo no quiero decir que la gente sea tonta, sino que la televisión la idiotiza, la gente siente necesidades, si tú traes a Plácido Domingo gratis, a las muñecas gigantes todos los lugares se van a llenar, el tema es que los hemos aislado de esas sensibilidades, la gente debe entrar en un museo aunque no lo entienda, no importa, debe buscar una interpretación. Es culpa del sistema tú y yo no reunimos la fuerza para cambiar el sistema. El cine puede cumplir una función, por lo tanto ya hay que sacarse ese sueño tonto del que el cine, el 16mm, no al video o al HD, la realidad te lo dice, para que vas a subir a 35mm si tienes que luchar contra el sistema que te cuesta mucha plata para ponerla en un Hoyts y van 2 personas y quedaste endeudado para el resto de tu vida, en este momento lo que se está fabricando en las escuelas son directores de ópera primas, muchos salen hacen sus óperas primas y nunca las vuelven a hacer, porque se clavarón a mucha gente a los padres, a los amigos que prestaron el auto, al del restaurante, cada película cierra puertas, gente que entre por plata menos, porque se pierde plata. Saquémonos lo del formato cine, hagamos nuestras películas, pirateémoslas en DVDS copiados por nosotros mismos, y vamos a las

poblaciones, las centros culturales, y vamos mostrando, vamos haciendo un nuevo público, vamos sensibilizando, ya que el estado no lo hace. Con todos los profesionales que están saliendo, cineastas, músicos, pintores, va a pasar al cabo de un tiempo, son cesantes, por lo tanto el sistema de la micro amarilla, el chofer asesino roto, ignorante, una imagen terrible, el transantiago, son los mismos choferes que les pusieron corbata. Están tratando de jugar un papel con todo lo que pasa con los cesantes con título, vas a empezar a ver choferes del transantiago médicos, cineastas, etc, va ser gente educada porque uno tiene que comer, se va a disputar esos puestos, eso pasa en Cuba, en los hoteles uno es atendido por camareras sociólogas, etc. Vamos a llegar a eso, vamos a tener muchos choferes profesionales. Los cineastas, músicos, pintores, para revertir estas situaciones, podrían ser contratados por el estado y dar clases en el los liceos municipalizados, con DVDS los comienzas a sensibilizar, un pintor lo mismo, el músico, les explican les abren la mente en esa dirección, profesionales que están cesantes hacer clases, deben vivir de las clases, para poder escribir una guión , generar nuevos tipos de público asistentes para los conciertos de rock o de música clásica, para los museos, para las salas de cine chileno. Si tu lo vas a mostrar les estas creando una necesidad, una inquietud, estas haciendo dos cosas, le das trabajo a estos profesionales y además, estas revirtiendo esta situación, estas haciendo nuevas generaciones de gente con sensibilidad para los eventos para que consuman, etc. ¿Para qué dar plata para películas para que nadie las ve? ¿O las pinturas? Por eso en los momentos de crisis nos salva el dinero, por eso se invierte y se hace una sociedad mejor, el tipo con esas platas está haciendo algo propio, esta feliz, el resto también, se le contribuye a la sociedad. Esa sería una fórmula de aterrizar a los nuevos cineastas, el Oscar vale callampa, uno debe conocer de esto. Estados Unidos son las grandes productoras de cine se lo disputan no te van a dar la pasada nunca, nosotros postulamos a los extranjeros, pero esas películas también son negocio para losamericanos, no tenemos ninguna chance, además para cineastas que quieren dar un punto de vista, el Oscar no simboliza el cine social de contenido que yo pretendo, hay algunos cineastas que son imbéciles, como el director de "La nana",

no hay que perder las expectativas, tenemos dos cineastas a nivel mundial: Raúl Ruiz que no se vendrá jamás y Patricio Guzmán que sigue con el tema del golpe de estado.

El cine europeo, el resultado de los festivales, premian a los asiáticos, iraníes, africanos, el asiático que muestra una cosa cultural, que tenga que ver con la tradición, con el conflicto de procesos en el joven, con gente que se va del campo a la ciudad, se genera un choque algo lleno de luz.

Lo que pasa con los escritores también, el realismo mágico fue posible porque todos los americanos que lo escribieron fueron porque eso no lo escribían los europeos, si comenzaban a escribir cosas de europeos no iban a tener chance. El cine tercermundista que gana festivales será el cine etnográfico, que perfectamente podría estarse exhibiendo en un museo, yo soy más partidario de generar un sistema de circuito de exhibición entre Chile , Argentina , Uruguay, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador, donde nosotros podamos ver la películas entre los países del sur, abrir público y de esa manera dejar que vengan los europeos que se interesen en nuestro cine, no que tengamos que ir nosotros allá para que nos validen, este si que es cine, este es un cineasta, hasta cuando, validémonos nosotros apoyémonos entre nosotros, entre el Conosur. Chile es un país que se quedó en el pasado, funcionamos como feudo, vivimos un aislamiento, todo lo que pasa acá lo inflamos.

El país crea instancias donde se pueden realizar más películas a través de los fondos. Os estudiantes de los liceos y algunos colegios están saliendo sin la sensibilidad de cultivar estas artes, porque no han tenido en su formación nadie que los lleve a un museo, nadir quien les explique acerca de Picasso, que les hable de ópera, que les hable de una sinfónica, o de cine., Lo que deja entrever que estamos en un país subdesarrollado, hoy hay una espina dorsal, no es una economía planificada cine una mentalidad futurista, los políticos lo único que quieren es el voto una vez electos de olvidan de las cosas, eso es lo que pasa en los países que se siguen manteniendo en una situación económica en una

categoría de subdesarrollados ., teniendo potencialidades, teniendo gente capaz, pero falta quien unifique, quien raye la cancha., de una manera correcta.

Todos los problemas que se presentan en un país lamentablemente recaen en el cine, porque si uno hace una película ¿quién la ve? Por lo tanto deben hacerse películas baratas con equipos pequeños, pero eso no significa disminuir la calidad,el, desafío es mayor, ¿como tu película con pocos recursos económicos, personal mínimo, cumpliendo múltiples funciones haces una película más creativa y que parezca una mayor producción, esa es la fórmula que un poco se acerca a tener un pocotas riendas bajo tu mano. Si la película es para exhibirla en sala ya no necesitas trescientos mil espectadores para inversión, sino mucho menos, te la compara un canal de TV y posiblemente eso te signifique un retorno de aproximadamente un cincuenta por ciento del costo total de la película, vendes DVDS, si te va bien con la ventas de éstos probablemente recuperes el otro cincuenta por ciento y si después sales del país a festivales y hay un comprador, ya es ganancia. Esa es un poco la mentalidad, y eso está cambiando mucho, está quedando mucha gente fuera, porque además quedan muy endeudados, por ejemplo, Boris Quercia en "sexo con amor" se creyó un poco el cuento, la hizo con las tarjetas de crédito, de él y de un par de amigos, comprometiendo a mucha gente prometiendo pagar más si le iba bien a la película y le fue bien tuvo mucho éxito. Esa película la hizo con más menos cien mil dólares y ganó en taquilla un millón de dólares y a ti te devuelven el distribuidos, mas menos un dólar por entrada ese es el promedio, además de lo que le pagó la TV, tuvo mas menos ese ingreso, de un millón. Al recibir cine y gastar diez, se "creyó el cuento", montó empresa, y se lanzó en el proyecto "Chile puede" y "El rey de los hueones", superproducciones, ya no con diez, que sino con cien, ofreció, porque además rodos el mundo que dijo y vio que ganó tanta plata, el actor, el fotógrafo, toda la gente que trabajó y que se involucró en las próximas películas de Boris cobraba, dijeron este es un tipo que fabrica plata, por lo tanto esa película ya no le costó diez como "Sexo con amor", le costó cien y en taquilla llevó tres, hizo una película que le costó sobre el millón de dólares, esto es "El rey de los hueones" y llevó de

público cien ciento cincuenta mil personas, gastó un millón y recuperó ciento cincuenta mil dólares.

“Chile puede” coproducción con Chilefilms, le costó más de cuatro millones de dólares, de los cuales Chilefilms puso gran parte debido a que existe en la película mucha animación, él además invirtió otro millón de dólares, y llevó sesenta mil espectadores, por lo tanto a Borjes Quercia no se le verá haciendo películas por mucho tiempo, ahora se encuentra trabajando en televisión, como director, ya que debió haber calvado amucha gente y con toda la inseguridad, ya que él intenta hacer comedias, y con “Chile puede” y “El rey de los hueones” no hizo reír a nadie, perdió la confianza que había estado adquiriendo, eso significó la pérdida de plata , entró en una incertidumbre total, ante ésta y ante el piso que el dejó punto en términos de producción, volver a hacer una película barata, es como reconocer un fracaso. Quercia tuvo un paso fugaz, se “creyó el cuento” y hoy está aterrizado nuevamente y está trabajando como actor o como director de teleseries o de series. Esa es la triste realidad que se está viviendo hoy día por lo tanto hay que vasos y el problema es que además llegan los vasos chinos que cuestan un tercio porque ellos apuntan al volumen, llegan a Chile y llegan doscientos países más en la cantidad sacan el margen, tú no, tu estas apuntando al mercado local, tu costo, tu salario es mucho más alto, no lo puedes vender a diez como lo venden los chinos, tienes que venderlo por costo a cincuenta ¿Qué haces? ¿Si en la vitrina va estar este vaso a cincuenta y uno igual a diez? Ese es el problema, lo mismo pasa en cine ¿qué haces entonces? Porque el vaso chino es la película americana, la que llega de afuera, que incluso tú vas a comprar una película de una autor como Martin Scorsese a Estados Unidos, pero el distribuidor, te vende esa pero te encaja cuatro mas, porquéías de películas que no se rentabilizan en Estados Unidos, entonces rentabilizan de ésta manera porque la metieron en doscientos países, y es ahí donde recuperan el costo de la película. En Estados Unidos, se financian creo que el ochenta por ciento de las películas en el exterior, sólo el veinte por ciento logra recupera la inversión en territorio norteamericano, el resto debe salir a los Hoyts, a lo Cinemark ,a los Cinemundo, salas que están por todo el planeta, que trabajan para ellos. Esa es la realidad, ese el vaso Chino que

tenemos nosotros. ¿Y qué hacemos? ¿Cómo abaratamos costos para acercarnos, para abaratar costos, si nos sale cincuenta, abaratarnos a diez y además combatiendo la mentalidad, la información, que se maneja y que maneja el público al que quieres venderle tu vaso, ya la cosa china está metida en tu cabeza y no es una mala fama, entonces tú tienes que entrar con un marketing, todo lo chino se vende, todo lo chino es barato, hay lugar para ello, pero como entras con un producto tuyo, y que tú dices que es de mejor calidad por tales motivos, pero cómo se lo haces saber a ese público que viene a compara vasos, eso cuenta plata, cuenta plata en los medios. No tenemos revista de cine, no tenemos programas de cine, con frecuencia, donde el público interesado pueda estarse informando de las producciones locales, conociendo al director, a los actores, al equipo y de esa manera preparando al público, concientizando a éste para que venga después y compre el vaso tuyo y no chino.

Ficha técnica de Rodrigo Gonçalves

Nombre

SERGIO RODRIGO GONÇALVES BUSTAMANTE

Año de nacimiento

30 OCT 1951. CHILE

Estudios:

Curso de cine instituto norteamericano de cine en Chile

Apreciación cinematográfica universidad de Chile.

Dramaturgia y cine Svenskafilminstitutet Suecia.

Pintura: Bellas artes universidad de chile.

Konsthogskolan Estocolmo Suecia (bellas artes).

Entrenador de tenis título federación Sueca de tenis.

Profesor de taller documental universidad Arcis Chile.

Pintor, productor, director del film “Horcón, al sur de ninguna parte”.

Realizaciones:

28 documentales en Mozambique.

23 documentales en Chile.

15 spot en Mozambique y Chile.

Director de 190 capítulos de “off the record” Programa de canal 13 cable.

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

Premios:

“Hur Fortrycket Slar”:

Premio fipresci Oberhausen Alemania 1983.

“Rebelión”:

Premio Latinoamérica Tashkent 1984.

Foderhungspreis Leipzig 1984.

Especial Karlovy-vary Checoslovakia 1984.

“Pintores Mozambicanos”:

Honor Aveiro Portugal 1988.

“Mozambique imágenes de un retrato”:

Medalla plata Moscú 1987.

Don Quijote Leipzig 1987.

Honor Leipzig 1987.

Honor Aveiro 1988.

“As crianzas de Lahanguene”:

Especial jurado Río de Janeiro 1989.

Exposiciones de pintura:

Goethe institut. Chile 1997.

Festival de cine Habana Cuba 1997.

Festival de cine Valdivia Chile 1998.

Instituto Cervantes Chicago U.S.A. 1998.

Festival de cine Viña del mar 1998.

Galería off the record Chile 2001-2002.

Casa naranja Chile 2002-2003.

Galería off the record 2003-2004.

Conclusiones

El documental es un género que ha sido sometido a innumerables cambios a través del siglo XX. Al aparecer nuevas formas de contar historias, surgen nuevos modelos de documentales, narrados cada vez de formas más originales y ya no teniendo en cuenta la objetividad como único camino para relatar un hecho de la realidad.

Gonçalves es un realizador de cine directo en el sentido que no tiene complicidad con los actores sociales, muchas veces es él, el que se siente amenazado por el sujeto documentado, no el sentido de ser agredido, sino en el sentido que el realizador cree estar transformando demasiado la realidad con su presencia, lo cual es así, pero también depende de cuanto esté dispuesto a acercarse el cineasta al hecho documentado. Gonçalves es un realizador que actúa de manera lúdica juega con todas las vías narrativas del documental, se maneja dentro del texto y del subtexto. Presenta una influencia muy grande en el montaje por parte de la escuela rusa sobretodo por Vertov, también del surrealismo y la pintura. El autor dice involucrase en la historia, provocar, reúne los requisitos del cine verdad pero en realidad sólo se compromete con el tema al punto de sentir el dolor de los sujetos que filma incluso más de lo debido, ya que hay que saber alejarse del tema, lograr el distanciamiento con la realidad. Su documentales, ricos en imágenes carentes de dialogo lo llevan a ser creador de un cine de observación.

Es importante destacar las obras de realizadores que tenemos muy cercanos y que por buscar en el más allá no percibimos. También el lograr mostrar nuestros trabajos y compartirlos con el resto es un requisito fundamental para llegar a construir el cine de la integración, que permita enterarnos de las realidades del prójimo y en cómo éste la aprovecha para construir un relato.

Hacer lo que a uno le gusta en la vida es vital para realizarlo bien, no en el sentido de lo que le guste al resto sino desde la mirada de la satisfacción personal, que al fin y al cabo es lo único que cuenta ya que nadie nos la puede quitar, porque es algo que perdura en la mente y en el corazón.

Contribuyendo a crear el cine de una nación, una cantidad necesaria de películas que fueron de gran ayuda para construir la mentalidad artística de Mozambique además de servir para revelar problemas que acongojaron a esa nación durante los 80. Es por esto que uno de los puntos la importancia de investigar a este autor es porque ayudó a construir una identidad nacional, característica que estamos lejos de lograr en Chile ya que poseemos varios años de cine pero lamentablemente se hace pocas obras de interés artístico y más que eso los circuitos de exhibición para un público de masa aún no son suficientes, faltan festivales, muestras en poblaciones, juntas de vecinos, falta acercarse a la gente más desposeída al arte. Hacerla parte de nuestros problemas, tratar de contribuir a la comunidad con lo que sabemos hacer, cine, como medio de difusión de ideas, de realidades y de conocimientos.

El cine de Rodrigo de Goncalves, lo conocí gracias al profesor Juan Vicente Araya, que hizo el contacto pertinente para traerlo al auditorio de la facultad. En la ocasión en que nos visitó hace casi 4 años, quedé totalmente impactado por las crudas pero a la vez bellas imágenes que nos presentó en su película “Mozambique imágenes de un retrato” La situación de Mozambique en los 80 tratada con tanta crudeza pero a la vez delicadeza me cambió la forma de percibir el documental. Hasta ese momento no sabía que había realizadores chilenos de tan grande capacidad para realizar películas.

Confieso que al momento de hacer las preguntas luego de que vimos la obra, me quedé en silencio y dejé que mis compañeros hicieran las consultas. Sólo ese pequeño filme bastó para terminar de enamorarme del documental y de las múltiples dinámicas en que puede ser llevado, de las maneras en cómo uno se propone el trabajo, yo pienso que el documental es inalcanzable del punto de vista

de conseguir el momento deseado a diferencia de la ficción en que el momento esperado se compra, si toda la producción está dispuesta, actores, etc., tenemos la película hecha, el documental no se puede comprar, debemos estar al servicio de la investigación, de la interpretación del medio que debe ser absolutamente personal.

Al pasar de los años mi interés por ver más obras de Gonçalves persistió vi su película “Horcón, al sur de ninguna parte” donde queda de manifiesto la visión del golpe de estado que tiene el realizador, y retrata un mundo cargado de surrealismo, con particulares personajes que llevan una amena historia con “estereotipos poco convencionales de la realidad” chilena en los años 70. La película me gustó, pero es una arista del realizador que por el momento no he investigado.

El interés era ver documentales, los que por desgracia de ser sometidos a un proceso de restauración, la cual comenzará este 2010, por lo tanto lo único que he podido observar es “Mozambique imágenes de un retrato” la cual considero es totalmente una obra de arte.

Un vez que me contacté con Gonçalves empecé a trabajar en cómo abordar su trabajo y es ahí donde me di cuenta de que debía aprender las bases del documental de observación para estudiar su trabajo.

El momento de la entrevista al director, fue un momento lleno de emoción y agradezco el apoyo de mis compañeros que estuvieron grabando aquel momento. Gonçalves resultó ser una de las personas mas sencillas que he conocido, mis preguntas que fueron tan pensadas fueron contestadas al final porque lo que de verdad interesaba era la conversación.

Uno de los temas que más me tocó en la entrevista fue la preocupación de Gonçalves por lo jóvenes que estamos egresando de escuelas de cine chilenas públicas o privadas y que nos vemos envuelto en un sistema económico en donde

lamentablemente no se necesitan nuestros servicios del punto de vista de mano de obra. El realizador me informó que en el instituto sueco donde el estudió no dejaba matricularse a ningún joven hasta que se verificara que los anteriores graduados estuvieran trabajando en realizaciones cinematográficas en el país. Los pensamientos de todo estudiante de cine son realizar lo que nos gusta, el cine mismos, gracias a fondos concursables, auspicios y por supuesto ahorros, pero de todas formas es muy difícil pero no imposible.

A lo largo de la entrevista Gonçalves nos dio múltiples consejos para “hacer cine y no morir en el intento” respecto a cómo debemos emplear nuestros tiempos y a cómo conseguir recursos. El realizador nos impulsó a no ser directores de óperas primas de escuelas de cine sino a buscar por todos los medios hacer posibles nuestras metas cinematográficas.

Una vez que pude pasar a mis preguntas de tesis, se me aclararon todas mis dudas en cuanto a aprovechar cada momento de nuestras vidas para elegir un tema de un film, aprovechar el entorno en nuestro beneficio. Por lo tanto uno de mis objetivos que era saber un poco más del realizador estaba cumplido.

El otro objetivo es que ser un realizador de documentes lo cual deseo ser a lo largo de mi vida, creo que se podrá cumplir gracias a las experiencias de este cineasta que en todo momento está preocupado de la realización pero también del bienestar emocional y económico de un artista, económico en lo que se refiere a lo necesario para subsistir con dignidad.

La capacidad de lograr sus objetivos, de saber aprovechar el cómo te va tratando la vida para realizar cine, luchar contra las barras que el destino impone y utilizar estos mismos obstáculos por el bien de la realización.

No dejar de mirar nunca el exterior, examinar los trasfondos de la vida, el por qué ocurren las cosas, los sucesos históricos.

La producción como un medio básico para película, debe ser simple, pero no por ello descuidada al igual que como me lo planteé en mi proyecto de título se que nada es imposible, el cine lamentablemente hay que hacerlo con dinero, pero hay muchas cosas que pueden ser gratuitas. En el caso de Gonçalves, el gobierno mozambicano financió muchas de sus películas, en otros, lo recaudado como instructor de tenis de la selección de Mozambique y de los embajadores, sirvió para compra material fílmico.

Las locaciones siempre se pueden conseguir gratuitamente y los actores también, los elementos de arte, si se escoge una buena locación, debería estar en el espacio real.

La perseverancia otro valor que debe estar impregnado en nosotros como nuevos realizadores de un cine que vamos construyendo día a día.

Para finalizar, yo creo que el haber realizado esta tesis me sirvió para aprender aún más del documental, pero más que eso para conocer a una gran persona llena de ganas de buen realizar cine y de motivar al resto a cumplir todas las metas propuestas en cuanto a realización se refiere y a la vida misma.

Esto es lo que nos permite el arte, la facultad de crear sin límites en cualquiera de sus disciplinas, lo único que hace falta es voluntad para atreverse y aventurarse en un viaje de emoción y de placer.

Bibliografía

Bibliografía consultada

Autor: Jean Brescahnd.

Título de la fuente: "El documental".

Parte de la fuente: Primera parte capítulo 1 los orígenes del documental. El nacimiento de una noción. La invención Lumiere. Dos figuras tutelares. La revelación: Robert Flaherty. La revolución: Tziga Vertov. Capítulo 2 un nuevo gesto.

Páginas: 7-13, 14, 27-35.

Tipo de fuente. Libro.

Editorial. Paidós.

Lugar de publicación: Barcelona, España.

Fecha: 2004.

Autor: Bill Nichols.

Título de la fuente: "La representación de la realidad".

Parte de la fuente: Capítulo1 el dominio del documental. Capítulo 2 modalidades documentales de representación.

Páginas: 42-63. 72-78.

Tipo de fuente: Libro.

Editorial: Paidòs.

Lugar de publicación: Barcelona, España.

Fecha: 1991.

Autor: Marc Henri Piauult.

Título de la fuente: Antropología y cine.

Parte de la fuente: Capítulo primero. Nacimiento del cinematógrafo, nacimiento de la antropología. 3 Captando el movimiento: de su captación a su restauración.

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

Capítulo segundo. ¿Qué hacer con los últimos salvajes? 1 Primeras películas etnográficas sobre el terreno: Alfred Cort Haddon, William Spencer, Rudolf Poch. 2 Informando a las elites: Albert Kahn y los archivos del planeta.

Capítulo tercero. Hacia un nuevo lenguaje. 2 Curiosidades, reconstituciones, ficciones: lo real puesto en entredicho. 4 A partir del documental, aparición de un lenguaje.

Capítulo cuarto. Problemas de ayer, problemas de hoy. 1 Descripción, exploración paso a lo imaginario...3 Una etnografía filmada para el nacimiento de una nación: las películas del comandante Reis en Brazil. 4 Las principales cuestiones son planteadas. 4.3 Condiciones y limitaciones de la reconstitución. 4.4 Experimentación tecnológica, reflexión metodológica. 4.5 El campo de una retrospección. 5 Las bases de una perspectiva epistemológica.

Capítulo quinto los padres fundadores. 1. Filmar, describir, comprender, explicar, interpretar. 2. Construcción de la imagen y enfoque antropológico: El caso de Vertov. 2.1 Explicando lo real, produciendo sentido. 2.2 La vida de improviso y la cuestión antropológica del instrumento. 2.3 La observación no es inocente. 3. El montaje para "organizar el mundo visible". 3.1 Datos brutos, elasticidad de la imagen y técnica: de la filmación a la descripción significativa. 3.2. Montaje ininterrumpido e intervalos: las imágenes son ideas. 4. Flaherty y la ilusión etnológica. 4.1 Una aparente transcripción etnológica. 4.2. Una imagen modelo del buen salvaje. 4.3. Más allá de los exotismos la "lección" de Flaherty: la mirada

Páginas: 21-23,25-32,39, 45,52-53, 56-58, 61-63, 66,70-85,88-102

Tipo de fuente: Libro.

Editorial: Cátedra.

Lugar de publicación: Paris, Francia.

Fecha: 2002.

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.
Autor: Ángel Zúñiga.

Título de la fuente: Una historia del cine volumen 2.

Parte de la fuente: Capítulo 6. La anteguerra. Documentales y lo demás son cuentos.

Páginas: 37-40.

Tipo de fuente: Libro.

Editorial: Planeta

Lugar de publicación:

Fecha: 1990

Autor: Margarita Ledo

Título de la fuente: "Del Cine ojo a Dogma 95".

Parte de la fuente: Primera parte capítulo 1 introducción. Capítulo 2. Del cine como objeto. 2.1.1. Tziga Vertov: dispositivo y circularidad Segunda parte capítulo 2 cinema varité, la nueva "Anunciación". 2.2 La cámara y su tiempo.

Páginas: 25-28, 38-39, 103-110.

Tipo de fuente: Libro.

Editorial: Paidós.

Lugar de publicación: Barcelona, España.

Fecha: 2004.

Autor: Erik Barnouw.

Título de la fuente: El documental historia y estilo.

Parte de la fuente: Capítulo 1 Se vislumbran maravillas. El documental profeta. Capítulo 2. Imágenes en acción allegro con brio. El documental, explorador. El documental reportero. Capítulo 5 Foco definido, El documental agente catalizador.

Páginas: 11-33, 39-40, 45, 48-50,54-58, 60-66,221-223

Universidad de Valparaíso.
Facultad de Arquitectura.
Carrera de Cine.

Tipo de fuente: Libro.

Editorial: Gedisa.

Lugar de publicación: Barcelona.

Fecha: Enero de 1996.

Autor: Agustín Furnari, Alicia Sagués.

Título de la fuente: Cine Antropológico: Propositiones, contactos y diferencias con una antropología visual.

Parte de la fuente: 1 Introducción.

Páginas: 94,96-102.

Tipo de fuente: Libro. PDF.

Editorial: Cátedra

Lugar de publicación: Argentina.

Fecha: 2002

Sitios web revisados

- Horcón.blogspot.com
- www.elarbol.cl
- [//chronicles.dickinson.edu/](http://chronicles.dickinson.edu/)
- Trescosashermosas.blogspot.com
- <http://images.google.cl/imgres?imgurl=http://www.ovejaselectricas.es/>