

**DOCUMENTAL**  
**CONTEMPORÁNEO**

Magdalena Adrover Gayá

Curso 2011/2012

# ÍNDICE

<b>Tema 1</b> .....	<b>3</b>
Alain Bergala.....	3
Anclajes .....	3
Propuestas fundacionales .....	3
Modalidades.....	4
Documental de vanguardia .....	6
Constantes para una definición más o menos convencional del documental contemporáneo.....	6
Paul Rotha: El documental y la cultura de su tiempo.....	6
El documental y la cultura de su (nuestro) tiempo .....	7
Vanguardias, desde Badiou .....	7
Vanguardia y documental .....	8
Nuevos sujetos (ciudad). Nuevos temas .....	8
Dziga Vertov .....	9
Marguerite Duras .....	9
<b>Tema 2: El documental como cine moderno</b> .....	<b>10</b>
Errancias, conexiones y desconexiones.....	10
Nuevas actitudes, otras prácticas.....	10
Nuevos estilemas .....	11
Free Cinema .....	11
Autores, obras y manifiestos, festivales, revistas.....	11
Por un cine imperfecto.....	11
Autores a los que Cohen dedica sus obras.....	11
<b>Tema 3: La figura del espectador. Del filme al espectador.</b> .....	<b>12</b>
Agnès Varda .....	13
El cine directo.....	14
Pierre Perrault y Michel Brault.....	14
Archivos, imágenes de los otros, cine experimental... “Yo filmo” (“Eu filmo”) .....	15
“Dal polo all’Equatore” (1986) Yervant Gianikian e Ángela Ricci Lucchi .....	15
“48” de Susana Sousa (2010) .....	17
“The family album” de Alain Berliner .....	17
Alexandre Astruc -> Christa Blümlinger.....	17
La acción de filmar.....	19
Experimental, por ejemplo .....	19
Alberte Pagán .....	19
Abbas Kiarostami: os motivos, as constantes, a cámara .....	20
“The five obstructions” (“5 obstáculos”, 2000) – Proyección en clase.....	22

## Tema 1

Paul Ward: *“Lo que hace de un documental un documental está en las complejas interacciones entre texto, contexto, productor y espectador. El uso de ciertas convenciones o técnicas no es la base de su estatuto en relación al mundo real”.*

Los primeros que hacen documental deben argumentar por qué lo hacen así. Aparecen entonces, junto con los primeros documentales, los textos.

### Alain Bergala

Pedagogía (aprendizaje) centrada en la creación, la transmisión (cierta filiación, hay tradición) y en el método: en presente, retorno a lo que nos interesa ahora, en este momento.

Ideas a fijar:

- La imagen como imagen técnica: El documental trabaja como algo ya existente, lo real, pero la imagen es una imagen, no lo real. Hay un dispositivo técnico que hace posible cierta imagen. Imagen mediada o mediatizada, la cámara transforma lo real en imagen.
- Cierta mirar sobre las cosas (intencionalidad)
- *“Una obra en la que te reconozcas”* (F. Truffaut): está presente en todo el cine contemporáneo.

### Anclajes

- Consciencia del dispositivo
- Conocimiento de la cultura del cine/filiación: no se puede reclamar una filiación (cultural, económica, política, ideológica) sin conocer la tradición.
- De la *mise-en-scène* (puesta en escena) / dar cuerpo fílmico: como cualquier material que se convierte en cine, la puesta en escena tiene que ver con la idea de contribuir a la formalización de un determinado material.
- El pensamiento de los y las documentalistas: Hay toda una serie de ideas nuevas que van configurando ese territorio en el que nos vamos moviendo. Estamos trabajando en presente y definiendo muchas cosas.

### Propuestas fundacionales

Modos de pensamiento que preceden al pensamiento documental.

- Grierson: Escribe los principios del documental. En un texto previo hace una crítica donde aparecen aspectos relacionados con el tratamiento creativo de la realidad. Relación entre realidad y artificio (el dispositivo, el lenguaje cinematográfico). La interpretación creativa de lo real para dar cuerpo fílmico. Todo lo que no es real sería una intervención en lo real para convertirlo en cine.
- Vertov: Revelar el proceso de filmación o de representación en sí mismo. Antecedente del *cinema vérité*. Explica muchos aspectos de los documentales actuales. Él introduce el reverso, la construcción de lo que está haciendo, nos enseña a hacer cine a la vez que nos enseña el cine en

sí mismo. Nos muestra cómo se trabaja la representación de lo real: *"The Man with the Movie Camera"* (1929), constantemente vemos al hombre de la cámara.

El cine aparece como un objeto que forma parte de la comunicación de masas.

Aprendizaje del cine como nuevo objeto cultural y expresivo, como artefacto ciudadano. Esta idea de documental como elemento de la ciudadanía es defendida por ambos. En ambos casos el cine documental forma parte del espacio de las políticas públicas. Grierson es el primero que reclama que el documental parte de la idea de ciudadanía. Por eso, durante muchos años, se pensó que la escuela social era simplemente un cine didáctico.

No hay que confundir la realidad con el cine, aunque el cine sea documental. Esta idea está gestada en un momento en que el documental goza de la atribución de transparencia y objetividad, ya que se distanciaba mucho del resto de cine. El documental forma parte de la cultura informativa, que se considera objetiva, y que además tiene que cumplir ciertos estándares para considerarse como tal.

Durante muchos años el documental se considerará algo transparente, Grierson nos advierte de que estamos ante algo construido, algo a lo que hay que darle forma (Aristóteles: drama). Tiene una estructura narrativa.

### **Modalidades**

Propuestas de Nichols.

Las prácticas y el modo de mirar los resultados de esas prácticas: expositivo, observacional, interactivo/participativo, reflexivo, poético, performativo.

Stella Bruzzi: El documental es una negociación constante (que advierte del papel del documentalista y del espectador como parte del sentido) entre los hechos reales y su representación, como distintos e interactivos. Recalcamos de nuevo la diferencia entre la realidad y su representación: la obra.

Siempre que hablamos de documental tenemos que pensar en la persona que ve ese documental. El falso documental es aquel documental que se hace para que se crea que es real.

Existe una doble dialéctica, entre lo real y la obra, y entre el director y el espectador.

Constantes:

- Conciencia del cine: del dispositivo y del sentido del dispositivo. Reutilización de un referente/filiación.
- Difuminación de las fronteras entre documental y ficción.
- Nueva notación: cine de no ficción (aparece vinculado con el punto anterior, como consecuencia de la conciencia del cine).
- El autor como material: mediado por el dispositivo o dentro de la acción. La cuestión de la autoría es implícita, y en muchas ocasiones explícita, dentro de la propia obra.

De la relación con el espectador:

- Negociación: Siempre pensamos en una obra para un público y, dependiendo de cómo este se relacione con la obra, le dará una u otra connotación.

- Tratamientos no muy explícitos: lenguajes o modos de tratar lo real no muy visibles (*"Nanuk, el esquimal"*, 1922, de R.J. Flaherty; lo contrario sería Vertov).
- Distancia: modificación en el movimiento, en el tiempo, en la reutilización de materiales de los otros. Si por algo se caracteriza es por la identificación o la no identificación. En las consideraciones clásicas de la obra, lo que el autor debía pretender era la identificación total, pero en este caso se busca la distancia que le permita al espectador distinguir la obra de lo real, que permita al espectador reconocer la obra como diferente. Por ejemplo, cuando aparece una intervención sobre el tiempo orgánico, se crea esa distancia, porque el espectador es consciente de que está viendo una película.

#### "El cerco" (2005): Documental de observación

Dirigida por Ricardo Íscar y Nacho Martín. La idea de este documental es mostrar la pesca del atún (es sorprendente que los autores desconocieran la existencia de un trabajo anterior y prácticamente igual: *"Las Madrabas"*). Se hace bajo el signo de la muerte. Se pretende dar a conocer algo que en general no se conoce.

Si tuviéramos que buscar la filiación de este documental, pensaríamos en lo más clásico, en la escuela flahertiniana (Flaherty). Hace algo muy típico de esta escuela, que es el inserto (cada elemento forma parte del todo). Es posible que no lo utilice de forma consciente, puesto que los modelos funcionan de forma distinta para cada persona, pero sí que hay esa intención de darle un tratamiento clásico.

En los materiales interviene la investigación sobre el tema. Se necesita un conocimiento previo y un estudio previo de la situación.

La forma se refiere a la construcción de la propia película. Una primera cuestión es el dispositivo, cómo utilizarlo (una cámara siempre está en movimiento). También es importante cómo se trata el sonido (en este caso organiza toda la acción). Cuestiones de lenguaje (planos y movimientos): en este caso no existen planos fijos.

Luego está la variante cromática, en este caso indica que estamos ante un modo de hacer la pesca del atún desde épocas históricas. Este es un código que incorporamos por cultura (sepia o marrón es algo que rememora al pasado).

También existe una noción de peligro constante, enfoques y desenfoces, movimientos de cámara, planos detalle.... el propio ritmo crea angustia y expectativa dentro de lo que es la acción.

Mediante estos códigos entramos en la distancia, en la percepción de la pieza como tal.

#### **Aspectos del pensamiento documental: Ficción/No ficción**

*"Todos los grandes filmes de ficción tienden al documental como todos los grandes documentales tienden a la ficción [...] y quien escoge a fondo uno de ellos se encuentra necesariamente con otro en el camino"* J.L. Godard. Donde esto se manifiesta de forma más obvia es en los aspectos técnicos.

#### "Checkpoint" (2003, Yoav Shamir)

Documental de observación. Hecho bajo el canon del cine directo: una cámara, una persona, sin intervención. El punto que marca la diferencia es la elección del tema y de entrar allí a filmar.

## **Documental de vanguardia**

Nos fijaremos en la autoría y la ideación (creatividad), la formalización... Hay una recuperación y un retorno a determinadas propuestas fundacionales alrededor de dos autores básicos (Grierson y Vertov). Hay muchos autores de vanguardia trabajando alrededor de las ideas de Grierson.

La ficción y la no ficción (lo real) no son antagónicos, hay determinadas características que son exclusivas de cada uno de ellos, pero hay muchas cosas coincidentes (Ej.: "*London*"):

- Técnicas y artificios comunes a la ficción: los personajes, aunque pertenezcan al mundo real, se tratan con miras a que tengan densidad dramática.
- El argumento, incluso originándose en la actualidad, se construye en función de estructuras narrativas capaces de crear emoción y de mantener el interés.
- Los acontecimientos, aun siendo captados "a lo loco", se editan a partir de la idea de ritmo y de técnicas que generan tensión y puntos culminantes. Son recogidos en función del montaje, para crear puntos de interés.

(J.C., "*La lógica de las imágenes*", 2008)

Los dilemas:

- Mirar documental (desde la autoría): Cada uno, con ese mismo material, podría hacer algo diferente. Se advierte la relación entre la materia preexistente y la creatividad autoral.
- Documental creativo o documental de creación → remarca este sentido.
- Para que algo funcione como un documental, el público debe mirarlo como un documental. El público no lo percibe como ficción.
- La posición crítica: la teoría del documental se hace construyendo precisamente contra la ficción y sus tradiciones (W. Guynn, "*Un cine de no-ficción*", 2001). No hay un pensamiento único alrededor del documental o del documental contemporáneo, sino que hay distintas perspectivas.

## **Constantes para una definición más o menos convencional del documental contemporáneo**

- Los motivos
- Articulación objetivo / subjetivo
- Puesta en forma y técnicas y métodos de producción
- Relación con el público

Nuestra construcción de lo real pasa siempre por un campo de sentidos.

Documental Clásico vs. Documental Contemporáneo: los puntos de fricción. ¿Evolución o contradicción? La cuestión de las mediaciones: el tiempo histórico, el autor, la cultura del espectador.

## **Paul Rotha: El documental y la cultura de su tiempo**

- Flaherty y el método de la antropología (Frazer, Mead, Malinowsky): Dejar que el otro se exprese. Está basado en la antropología más conservadora, que divide el mundo entre la cultura occidental y el resto, y es el antropólogo/etnógrafo el que permite que éstas se expresen. El antropólogo,

cuando vuelve, llega “casi transformado en otro”, y está el tiempo que sea preciso en un lugar. De algún modo, Flaherty nunca dejó de ser Nanook.

- Las vanguardias artísticas: En las sinfonías urbanas es donde se plasma la relación entre las vanguardias y el documental. Es toda una línea de trabajo donde aparece un nuevo sujeto: la ciudad como héroe, como personaje colectivo. Relaciona el documental con la construcción del espacio público, algo que va más allá del propio espacio personal. En la historiografía más clásica se sitúa a “*Nanuk, el esquimal*” como el documental fundacional. A partir de su proyección aparece un nuevo tipo de cine, aunque un año antes se filma una pieza llamada “*Manhatta*” (1921, Paul Strand), de pocos minutos, que es el primer film de ciudad y al mismo tiempo el primer film de vanguardia norteamericana. Este pequeño filme juega con una serie de ritmos y de esquemas de composición interna.
- Los newsreels (rutinas productivas), las noticias, dan lugar al movimiento de Kino-Pravda (serie de noticiarios de Dziga Vertov en los que se filma con cámara oculta, a veces incluso sin pedir permiso). Es un elemento muy real, alrededor de una nueva actividad (en el sentido de modo de hacerlo: públicos urbanos, aumento de habitantes en las ciudades) se da la aparición de empresas periodísticas. Vinculado a este tipo de empresas aparecen las noticias en imágenes. La organización y la narración de los hechos en imágenes se desenvuelve más en la escuela soviética (cine-ojo). A partir de los filmes de familia de los Romanov, la documentalista Esfir Shub (también conocida como Esther Shub) reconstruye la dinastía en su documental “*La caída de la dinastía Romanov*” (1927). Si algo hay en el documental contemporáneo es el retorno a los filmes de familia, muchos documentalistas van a buscar en sus álbumes los materiales. La vanguardia piensa en la exposición pública de todo lo que hace.
- La propaganda (multiplicar) “*Listen to Britain*” (1942): En la Rusia de los años 20 y sobre todo en Alemania en los años 30 aparece el documental de propaganda. Después del 45 aparecen grandes dispositivos de propaganda vinculados a la guerra. Aparece un tipo de filme que, por sus objetivos, recurre al cine-verdad, algo que goza de la cualidad de la objetividad, y a partir de él se construye todo un discurso para transmitir determinados mensajes. Proceso de deconstrucción y reconstrucción, plasmado en el documental. Premisa de objetividad que viene de la propaganda periodística.

(“*El siglo*” Alain Badiou, 2005)

### **El documental y la cultura de su (nuestro) tiempo**

- La apropiación de materiales y los discursos del yo: la experiencia del filme (cine de mujeres) y el filme experimental.
- Lo real como imagen de lo real: el punto de vista como mediación.
- El retorno a la actitud: Free/Nouvelle Vague
- La diversidad como consigna: los cines de otras culturas (iraniano, por ejemplo)

### **Vanguardias, desde Badiou**

*El proyecto del “home nuevo” es un proyecto de ruptura y de fundación que sostiene, en el orden de la historia y del Estado, la misma tonalidad subjetiva que las rupturas científicas, artísticas, sexuales, de*

*principios de siglo [...] porque las vanguardias – ellas y su modo de darle cabida a la novísima pasión por lo real – sólo conciben el arte en presente y quieren forzar el reconocimiento de ese presente [...] la salvación de lo efímero y del instante [...] el arte del siglo apunta a conjugar el presente, la intensidad real de la vida”.*

Una forma de acentuar el presente es precisamente a través de la vida en movimiento.

### **Vanguardia y documental**

1. Idea de presente, de acto nuevo, sin filiación: se produce un tipo de objeto que no se reclama de una tradición anterior.
2. Idea de grupo, de intervención: manifiestos.
3. Idea de criba estética: La obra y su material necesita un tipo de formalización ex novo.

Obras, autores y autoras de documental, la teoría y sus apreciaciones sobre el documental: Hans Richter (años 30) y Béla Balázs.

Si en el canon que durante mucho tiempo definió el documental estaba la ocultación de los medios de producción y la transparencia, cuando hablamos de documental contemporáneo estamos hablando de enseñar el proceso de producción, la construcción; se apuesta por mostrar los procesos de creación.

Muchos autores se acercan a las vanguardias sólo desde el aspecto formalista, y pocas veces se hace una aproximación sociopolítica. Para el documental, debemos acercarnos de forma sociopolítica. Algunos cineastas, como Buñuel o Eisenstein, no quieren que se les aplique el concepto vanguardia. Es un tiempo en que los propios términos son debatidos.

El grupo Dadá reúne a muchos creadores de diversos lugares, y se reconoce en sus prácticas lo que es la vanguardia. A partir de ahí se van a establecer algunos tópicos: deconstrucción del sujeto, subversión iconográfica, el cuerpo como cuerpo erótico, la exploración de todo tipo de procesos gráficos y plásticos, la puesta en relación de unos elementos con otros (montaje, fotomontaje, grande y pequeño, luz y oscuridad; esto se reconoce mucho por la angulación), la forma de tratar el espacio... Lo cotidiano como valor, asociación automática de ideas y materiales... unir lo diferente por el simple hecho de ver cómo el referente se relaciona.

Además de la referencia estética, se está previendo la gran catástrofe (ascensión del nazismo y gran guerra) y existe lo que Freud llama un “malestar de la cultura”: la época nos reclama hacia a otro objeto, lo que hace que se reconduzca el documental. Todo esto tiene que ver con el tipo de documental que se hace, Richter dice que la sociedad reclama un cine que explique el propio tiempo.

Visionado “*Ritmo 21*” de Richter (1921): juego de formas y colores, cómo esto se traslada al documental, el juego de formas y la figuración.

Visionado “*À propos de Nice*”, (1930) de Jean Vigo y Boris Kaufman (director fotografía): uso de la metonimia y la metáfora. Cámaras lentas, angulaciones... como forma de poner en evidencia el dispositivo; lleva a que el espectador reconozca el punto de vista. El autor habla de un punto de vista documental, que actualmente influye en los principales festivales de documental contemporáneo.

### **Nuevos sujetos (ciudad). Nuevos temas**

Tema de la ciudad como espacio en el que habita la gente que se representa: “*Berlín, sinfonía de una ciudad*” (1927, Walter Ruttmann).



## **Dziga Vertov**

La cámara como aquello que ve de una forma distinta, aquello que permite ver. *“El hombre con la cámara”* (*“The Man With The Movie Camera”*, 1929). El director de fotografía de la película, Mikhail Kaufman, era el hermano del propio Vertov y también de Boris Kaufmann (director de fotografía).

Conciencia de la cámara, cámara como creadora de un nuevo objeto capaz de poder ver.

Muestra el proceso de producción del filme, organiza todo en torno a la cámara. La cámara organiza lo real. Estos aspectos, que aparecen en el filme, después van a ser unas constantes en el documental contemporáneo. Consideración de la cámara como referencia al ojo humano.

Busca un lenguaje internacional, sin actores, sin escenas... También rechaza la cronología, porque primero vemos lo que va a ser el resultado (la sala de proyección). Utiliza la imagen fija, que la cámara va a poner en movimiento. Existe un juego entre el exterior y el interior. Ciudad y personajes despiertan con la cámara.

Ojo de la cámara → material → ojo del espectador

Aparece el principio de construcción y el diario filmado (fórmula que aparece mucho en el documental contemporáneo). En el documental contemporáneo el filme diario tiene que ver con la relación entre los retornos al pasado y el presente.

## **Marguerite Duras**

*“Les Mains Négatives”* (1978): En este filme el habla es fundamental, es en presente, pero habla constantemente del pasado, de un pasado que nos lleva a lo que fue la primera imagen recogida (una mano en una cueva). Es la imagen de una ausencia. El texto de la autora de este filme se dirige a esa imagen primigenia. El uso del dispositivo es obvio. Filma la ciudad parisina nocturna. Pero se sitúa, a nivel formal, de otra forma de lo que se puede hacer con una cámara (modalidad de formalización completamente diferente: montaje-no montaje).

Desconexión absoluta entre habla e imagen. Es una voz que pertenece a otro espacio, complejidad narrativa.

El film se inicia con una pantalla en negro y una voz femenina que habla sobre las manos y las piedras. Declaración hacia aquel ser primigenio que dejó plasmada aquella mano.

Duras también es la guionista de *“Hiroshima mon amour”*, primer filme en el que salen fragmentos documentales sobre la bomba de Hiroshima.

## Tema 2: El documental como cine moderno

En los años 50-60 el documental se transforma hacia el cine moderno. El Neorrealismo, la Nouvelle Vague, el Free Cinema. Aparece un nuevo modo de hacer ligado a la cultura nacional. Volver a enfrentarnos con nosotros mismos, eliminando toda mediación engañosa.

Los Neorrealistas buscan historias reales, personas en lugar de personajes, lugares reales... esto influye en el documental. Las nuevas prácticas del cine encajan con las nuevas prácticas documentales. Destacan nuevos manifiestos, publicaciones y obras nuevas vinculadas al documental como cine moderno.

Sentido del inacabado: No hay un fin. La obra en constante proceso de transformación. Esta idea acompaña al autor, aparece el término "cine de ensayo".

Cuestión de la improvisación patente en las nuevas prácticas. Aparece sobre todo a la hora del rodaje, muchos filmes de la época se procuran y se rotulan como filme improvisado ("*Shadows*", 1959, de John Cassavetes, es la primera obra con la que se presenta el *New American Cinema Group*).

- inacabado > la obra y la conciencia de la persona autora > el pensamiento en proceso > la tentativa, el ensayo.
- la improvisación > pérdida o fracaso > la vida que se precipita, finalizando por ella misma el trabajo.
- la palpitación, el reflejo, la inquietud (la atmosfera) en la mirada del espectador que no percibe evidencias si no ciertas impresiones (Dominique Païni).

### Errancias, conexiones y desconexiones

Paralelismo del cine con otras expresiones y ámbitos artísticos: N.Roman / NVague; "Mozos anoxados" / Free Cinema

Brecht: los materiales, el realismo como resultado. Autor que conecta las dos épocas. Busca que los materiales mantengan su identidad: que la voz sea voz, lo visual visual... y la conciencia de que asistes a una obra construida. El realismo como efecto y resultado, y no como lenguaje.

El fragmento, los finales provisionales, buscar lo que nos acerca a la esencia mecánica del cine, al desfile de fotogramas, de la luz/ausencia de la luz, del continuo/discontinuo. Ej.: "*Branca de neve*" (2000) de João César Monteiro.

### Nuevas actitudes, otras prácticas

- Girarnos hacia nosotros mismos, hacia los indicios y los rastros: "*Noche y niebla*" ("*Nuit et Brouillard*" (1955), de Alain Resnais: exterminio judío en campos de concentración) + la autorreferencia: "*Chronique d'un été*" (Edgar Morin y Jean Rouch, 1961).
- Girarnos hacia el otro, hacia nosotros mismos como el otro: Jean Rouch.
- El cine como hecho cultural: Cultural Studies.
- Sus objetos: lo cotidiano como materia inicial.
- Los modelos: Free, Verité, Directo, Tercer cine, Cine imperfecto (incluye espacios identitarios).
- El rodaje desde el interior del objeto: la utopía de lo real; estamos en un momento de gloria para el rodaje. El sentido de rodaje sustituye cualquier otra mecánica.

## Nuevos estilemas

- La atmósfera como 'impresión' que se expresa en un plano, en una secuencia, en una película, y que se transfiere al espectador. Sensación en el espectador: fenómeno sensible (afectivo) y universo de relación del espectador con el filme (Inés Gil).
- Figura fílmica: forma de expresión que no depende tanto de la representación como de los elementos constitutivos del cine: por ejemplo del tiempo, del ritmo...

## Free Cinema

- Lindsay Anderson: el cine como compromiso moral, poético y social. Autor de referencia. Se forma en la escuela Griersoniana (Grierson), en su última etapa.
- 1948: texto de Anderson que aconseja dejar los estudios y la tecnología sofisticada para ir hacia el mundo real.
- Un nuevo tipo de cine que precisa de un nuevo dispositivo. Es preciso avanzar técnicamente: Aparición de los equipos ligeros y del sonido sincrónico. La tecnología tendrá que evolucionar para responder a un nuevo objeto (cámara bolígrafo).
- Ideoloxema: el material se incorpora directamente en la película. Cine de rodaje.

## Autores, obras y manifiestos, festivales, revistas

- La figura del autor como independiente: se reivindica el papel del/de la *filmmaker* comprometida como comentarista de su época (política, etc.). Libertad para el cineasta.
- La discrepancia como fuente de creación. Anderson: el valor del movimiento de los autores reside en las películas. "*O Dreamland*" (Lindsay Anderson, 1953).

## Por un cine imperfecto

- Espacio latinoamericano: "*Por primera vez*" (1968) de Octavio Cortázar (visionado en clase). Proceso de creación del filme, autoría, materiales: el cine como ligamen con lo real.
- Ni Hollywood ni Nouvelle Vague: por un cine imperfecto. Influencia del neorrealismo y de los cines independientes.

## Autores a los que Cohen dedica sus obras

- Vertov, Jennings (autor precedente en el que se basan para reformular el documental).
- "*Sans Soleil*" (1983, Chris Marker): Sandor Krasne (supuesto cámara que escribe unas cartas, que son la narración del documental).
- Agnès Varda
- Joris Ivens : Vinculado al documental político de los 30. Modifican el modo de hacer documental.

Con estos nombres como pretexto se podría hacer un programa sobre el documental.

### Tema 3: La figura del espectador. Del filme al espectador.

#### Chris Marker

Proyección *"The embassy"* (*"L'Ambassade"*, 1973), rodada en Super 8. La película se encuentra en una embajada, no se sabe que es suya hasta años después; es un filme anónimo. Una persona que filma cámara en mano (año 1973, golpe estado chileno), que a la vez va explicando lo que vemos. Nos muestra la espera, durante la cual nos va describiendo el grupo, mostrando que hay un sector social que no ha accedido a la embajada (los trabajadores). Es una voz que nos va contando cómo se desarrolla una situación impredecible: las discusiones, la irritación, cómo pasan el tiempo... todo lo que parece normal en una situación anómala. Lo hace de la forma lo más minuciosa y objetiva posible. Relación con el exterior: alguien quiere entrar y es abatido a tiros. Hacia el final, ya identificamos algunos personajes, se nos muestra cómo algunos van pudiendo abandonar la embajada. En el último plano de la película vemos que estamos en París, lo que nos descoloca respecto al tema (Chile).

¿Por qué hace esto el autor? Se busca una formalización que lo acerque a los vídeos familiares, como una modalidad de filmación amateur, con un espacio familiar. Pero en lugar de buenos momentos, se busca filmar momentos de fuerte inestabilidad.

Variante en el modo de enfrentarse a lo real. Utilizar los materiales para ensayar. Hay muchas formas de acercarse a lo real sin que deje de ser real. Voz y palabra como material, y su relación con la imagen.

La relación con el espectador: el autor nos hace creer una realidad. Toda persona que ve el vídeo lo relaciona con el golpe de estado en Chile. Nos hace creer que estamos en esa realidad para, a través de un plano final que se convierte en una metáfora, hacernos reconsiderar todo lo que hemos visto, resituarnos dentro de su trabajo. Nos descubre que es una ficción, por lo que nos hace ir mucho más allá, nos lleva a razonar sobre el por qué de esa deslocalización. La deslocalización nos hace pensar: ¿estamos involucrados, o dentro de la misma mecánica que Chile? Al abrir ese último plano y revelarnos que estamos en París, este filme gana en extensión lo que pierde en localización. Nos plantea lo que es real y lo que es verdad. No sólo es lo que está pasando en Chile sino también con lo que pasa en Europa.

Se habla de algo que el ciudadano de a pie no conoce, pero que Marker (el autor) intuye. Se trata del habla que habla para alguien que no es el espectador, sino una tercera persona. El género epistolar, la subjetividad. La voz adquiere aquí mucha importancia. Espectador como intruso que se mueve en algo que no va dirigido a él. Esto remueve el imaginario propio del espectador. El imaginario se usa para buscar esos momentos de inestabilidad.

Cómo y para qué nos interesa este ejemplo: la relación de dos imaginarios (el del autor y el del espectador), la relación entre documental y ficción y, a partir de ahí, para tomar conciencia de una modalidad que se llama "efecto documental", que influye mucho en cine de ficción, y que trata de filmar ficción como si se tratara de un documental. Ej.: *"Domingo sangriento"* (ficción documento de Paul Greengrass, 2002), *"Camino a Guantánamo"* (2006, Michael Winterbottom y Mat Whitecross)

Chris Marker participa mucho en las películas de Chile.

Cómo tratar la verdad histórica cuando no se tienen esas imágenes de verdad histórica.

Grupo "Trabajo y Cultura" donde coincide con Bazin.

*"Lettre de Sibérie"* (1957): ensayo documentado por un filme (filme ensayo).

Cambios en el pensamiento: la imagen de lo real no es suficiente, es necesario ir hacia los materiales para hacer una tentativa de filme.

La carga comunicativa: voz, el campo sonoro como creador de campo espacial. Habla de montaje horizontal que va de la imagen a la palabra.

“*Sans Soleil*”: filme de la memoria más personal. Tentativa de filmar el tiempo y el paso del tiempo, y su percepción en diferentes culturas.

Agnès Varda está muy próxima a él en muchos aspectos.

Se busca una modalidad documental: cámara subjetiva, muy improvisada, cuando se va a una descripción minuciosa (Woody Allen la utiliza mucho en sus películas), utilización materiales como si fueran activos.

“*La espiral*” de Armand Mattelart (1974-1975), en la que participa Chris Marker: Su eje principal está dado por el análisis de las estrategias de las derechas chilenas y sus aliados para impedir, primero la elección, y luego la estabilización de un gobierno de izquierda en el poder.

### **Agnès Varda**

Trata de anular la distancia o diferencia entre argumento y filme. Así como “*La embajada*” se va construyendo a medida que se filma, Agnès Varda también trata de hacer algo así. Hacer avanzar la escritura para anular la diferencia entre argumento y film. Se libera de los vínculos del sistema productivo internacional.

Viaje entre lo pensado y lo real, entre interior y exterior del mundo (objetivo – subjetivo), entre realidad y ficción, entre lo público y lo privado... nos sitúa entre esta dialéctica (también aplicable a Marker). Agnès Varda filma lo que le gusta.

Ella empieza como fotógrafa de teatro. “*La Pointe Courte*” (1956, neorrealismo). La foto será un referente para ella, como material y como estilema. Construcción del documental marcada por el origen fotográfico de la autora. Documental construido con un lenguaje plenamente contemporáneo.

#### *“Daguerrotypes”* (1976)

Proyección “*Reponse de Femmes*” (1975): Distancia y diferencia entre argumento y film. El argumento surge al hacer el propio filme como si se derivara de lo real. El cuerpo como objeto del cine de mujeres, porque éste se ha mostrado prácticamente siempre desde la visión masculina. Lo hace por un encargo para el Día de la Mujer. Cómo tiene que ser representado el cuerpo y el sexo; por lo que es evidente a nivel visible es por lo que se determina culturalmente el género como algo cultural y no biológico.

Simone de Beauvoir: El género y su construcción como algo cultural, no biológico, “no se nace mujer, nos convertimos”. Formalización distinta al ejemplo anterior, muy marcada por el origen fotográfico.

El documental va haciendo preguntas, algunas de las cuales todavía abiertas, que a nivel social cuesta mucho incorporar: ¿Qué es ser mujer? ¿Qué es el cuerpo de una mujer? “Somos un cuerpo definido por la visión masculina”.

Modo de relación directo y frontal con el espectador, un film muy valiente, identitario, de asumir la identidad con el cuerpo. Formalización muy autoral y de vanguardia, muy poco convencional para tratar este tema. Es una puesta en escena íntima, para la exposición pública. Esto es un mecanismo de lenguaje

que además utiliza la ironía, porque nos habla de lo que no nos gusta de nosotros mismos, utiliza el humor para hablar de aquellos aspectos que reconocemos como la parte más absurda de nosotros mismos.

Plantea la validez de estereotipos que están ahí, fundamentalmente por razones comerciales: “sexualidad no es sex-shop”. Está hecho como una especie de encuesta sociológica, incluye distintos tipos de mujer, y cualquier persona que lo vea se puede identificar porque coincide con algún prototipo de nosotras mismas o de las mujeres que se conocen (en el caso de los hombres). Tiene un efecto multiplicador y de cambio a partir del cual nos hace cuestionarnos las cosas.

Varda tiene una contemporaneidad muy fuerte, es difícil ver sus filmes como si tuvieran 40 años, parecen hechos en presente. El retrato es un estilema en su obra. Fotografía como material y como estilema. Trasladó los aspectos y la sensualidad fotográfica a sus filmes.

### **El cine directo**

Como fenómeno de la cultura popular norteamericana, grupo ligado a la revista *Live* que decide hacer noticias filmadas. Cine de la era Kennedy. Hay una variante canadiense muy específica.

### **Pierre Perrault y Michel Brault**

Recibieron un premio de cine en Canadá hace poco. Siguen trabajando. Un tipo de cine que se diferencia de otros cines.

Contexto para un Cine de grupo. En 1936, en Quebec gobierna Maurice Duplessis: rural, religioso, familiar. En 1948, “*Le refus global*”, el cambio total (manifiesto publicado en Montreal, donde su autor, Paul-Emile Borduas, reta los valores tradicionales y rechaza el *status quo* de la sociedad de Quebec del momento, considerando que el surrealismo no puede coexistir con el dogma católico. Él desea evadir las restricciones morales para desarrollar la libertad personal). Visibilité > *La revolution Tranquille* (1960): no hay vuelta atrás. Emergencia y existencia, 5 años que conmovieron el cine. Se da el primer filme de cine directo sin que existan las posibilidades técnicas para hacer cine directo. Se reivindican unas mejoras técnicas en los materiales.

Michael Brault filma “*Les raquetteurs*” con Giles Groulx (1958) y “*Pour la suite du Monde*” con Pierre Perrault (1963), filmado bajo los paradigmas del cinema verité. En 1959 se encuentra con Jean Rouch en un seminario sobre Flaherty. “*Cronique d’un été*” (Edgar Morin y Jean Rouch) como ejemplo de la tecnología incorporada a la expresión y a la forma filmica.

Cámara errante, traccionada, el objeto a ser filmado tira de la cámara, la cámara pretende unirse con su objeto. Ansia de que lo real no huya.

Libro catálogo: “*Cinemas du Quebec, au fil du direct*” (Patrick Leboutte). Las consignas del libro son:

- Pays en movement > cine directo en movimiento > Comprender un país por su cine, cine directo como forma de entender un país. Cine como nuevo objeto cultural, que actúa como transformador y no como forma final a la que hay que llegar.
- Filmar los acontecimientos en el momento en el que se producen, y desde dentro. Ej.: Sólo se puede filmar con una cámara porque tú sólo ves un fragmento, un ángulo concreto de lo real. Sin añadidos que nos lleven a pensar en la ficción.
- Relación con el *cinema verité*.

Proyección “*Les raquetteurs*”, de Michel Brault e Giles Groutx. Filme que se monta a escondidillas. Tiene una lectura doble: se considera un filme identitario. Se convierte en un filme manifiesto, que se sitúa contra el academicismo. Es una experiencia radical que rehace la imagen pasteurizada, la confección racional del relato. Incorpora la identidad en la película.

Reúne por una parte un motivo “banal”, cotidiano, típico (material cotidiano). Un modo de filmar inusual y nuevo, en un espacio y un tiempo muy determinado, aparece el gran angular, que permite aproximarse, es algo muy desde dentro. Aparece el efecto de la sincronización del sonido y el filme (aunque se hace después, se graba allí mismo). Y sobre todo, aparece esta salida a otro modo de ver a la sociedad de otra forma, porque hay una gran vitalidad. Algo banal pero que tiene dentro una gran energía, como ese país en movimiento que esa cámara en movimiento retrata.

Cómo todo esto se conjuga para trasladar una imagen muy dinámica, viva, a través de un hecho muy banal. Mucha presencia de los dispositivos para comunicar: cámaras fotográficas. Personaje colectivo.

### **Archivos, imágenes de los otros, cine experimental... “Yo filmo” (“Eu filmo”)**

El “yo filmo” es un valor determinado por el propio acto de filmar. Hablamos del modo de usar el material, los archivos. Detrás de esta forma de hacer cine está la mirada personal.

Dentro de esta vuelta a los archivos hay dos posiciones: una es darle otro sentido narrativo u otro discurso a imágenes que tuvieron otro sentido en su momento (variar su sentido) y descubrir y desvelar archivos oficiales. También se va a los archivos familiares, a los más personales, para contradecir la historia oficial. Aparecen muy ligados al contexto histórico y sociocultural de sus autores, son documentales que no pueden verse fuera de su momento histórico y lugar.

(a) Yervant Gianikian y Ángela Ricci Lucchi: desde el interior del fotograma > cámara analítica. El sonido.

(b) Susana Sousa Dias: desde los archivos policiales > cámara amateur. El sonido.

(c) Alain Berliner: “*The family album*”

(d) Alberte Pagán > los modelos a experimentar > el encuadre. El sonido.

De cualquiera de estos autores (a y b) nos tenemos que fijar siempre en el tipo de dispositivo que usan y en el rol del sonido; es decir, en cómo se utiliza el sonido. Los tres provienen del campo de las bellas artes.

En estos autores que vienen del campo artístico existe una hibridación entre literatura y lo audiovisual, prácticas artísticas que pasan al campo del documental. Gianikian y Ricci vienen del campo conceptual, se encuentran con el archivo de un fotógrafo (Lucio Comerio) y comienzan a trabajar con estas imágenes.

### **“*Dal polo all’Equatore*” (1986) Yervant Gianikian e Ángela Ricci Lucchi**

Estos autores venían sobre todo del arte conceptual. Recogen, reintervienen en los archivos para hacer una obra nueva a partir de los viajes de la aristocracia de la época (basándose en imágenes del cineasta italiano Luca Comerio).

Concepto *Found Footage*: relación de las obras con los materiales que están en el origen.

La unidad material del cine es el fotograma, así que deciden intervenir en el fotograma, y para ello tienen que construir un dispositivo que no existía: la cámara analítica, que crean ellos mismos. Este retorno al fotograma tiene que ver con la vuelta a la herencia de la fotografía.

Cámara analítica: retorno a la cronofotografía (a Norey), lo usan como estilema. Volver a la visibilización de los intervalos temporales en la captación de las imágenes.

Si normalmente se habla de cineastas de la memoria, ellos hablan de la amnesia, de lo que se omite, por qué se olvida, buscan en el fotograma algún indicio que combata la amnesia.

Una analista muy contemporánea (Christa Blümlinger) se refiere a estas prácticas y a su trabajo como un modo de crear ficción a partir de materiales documentales. Cómo crear otro relato a partir de materiales preexistentes.

### Inmanencia del fotograma

Forzar a pensar en las operaciones que realizamos sobre el material original. Hacen intervenciones en el encuadre, color (croma), sonido, velocidad... Hay una modificación de todo lo que se puede modificar en ese material.

Ricardo Matos Cabo: archivo vs restauración. Este autor habla de los modos de usar los archivos, si mantenerlos tal cual o restaurarlos, pues eso cambiará la relación con el espectador. Esta restauración implica un conflicto, pasa a ser otro tipo de obra, la relación con el espectador es muy diferente.

Intervención del movimiento > en la búsqueda de imágenes, recurre al fotograma transformado. Es de las más transferibles al espectador. Es como un paseo interno por el fotograma, para ir en busca de ese indicio, que bien puede estar en un gesto. Ese movimiento se une con lo siguiente, las personas trasladándose, siendo descolocadas, la migración, sobre todo por cuestiones de guerra. El flujo inacabable de la masa humana como algo perturbador. Intentan ponerle rostro a esa masa entrando en el fotograma.

Reactualización infinita del poder discursivo de las imágenes reactualizadas, cómo las imágenes de cualquier época pueden trabajarse en presente. Nos sitúa en una incomodidad decidida por los autores. Trabajar en el presente con imágenes del pasado.

### Modos de lectura

- Referencialidad histórica: esos archivos corresponden a determinado momento, están datados.
- Atañer una "verdad" artística por intermedio de un efecto de ficción
- Utilizar la clasificación estética de las imágenes para analizar la historicidad y las reglas del discurso, cómo se fue presentando el discurso en cada momento.

Filmes de viajes, de búsqueda del extranjero, enfrentamiento arcaico con las fuerzas de la naturaleza... son temas que Comerio (fotógrafo y cineasta del fascismo italiano) incluirá en sus films. Estos autores encuentran su archivo, su propia colección, que va recopilando en las primeras décadas del siglo. Sobre todo en torno a la 1ªGM, pues recopila todo el material que encuentra.

A estos autores les llama la atención la representación de la muerte en las cacerías, donde representa esa violencia implícita; dicen que todas las imágenes anticipan esa violencia. Este tipo de lectura se hace en filmes como *"La regla del juego"* (1939, Renoir), sobre todo en la caza de conejos.

Los filmes de actualidad, para los lectores, todavía en aquel momento exponían las relaciones de poder entre la cámara, los sujetos filmados y el espectador. El documental procura una estructura argumentativa o dramática.



Idea: lucha contra el anonimato. El objetivo de los autores es identificar a los condenados a muerte. Referencia a la existencia en los teóricos de la época. El rostro como el alma del cine; de alguna manera, estos autores se dirigen a elementos que los teóricos consideraban particulares del cine.

*“Su tutte le vette è pace”* (1999): archivos de la IGM. Documental que utiliza diarios de soldados de ambos lados (italianos y austríacos), noticieros e imágenes personales.

Proyección: *“Dal polo all’Equatore”* (1986)

### **“48” de Susana Sousa (2010)**

Acceso a archivos policiales portugueses. Interesa el modo de usarlos. Necesidad de adaptar y de buscar un dispositivo que le permita trabajar en esa situación. Materiales a veces pequeños (fotos de carné), que hay que filmar en las situaciones en las que están (en el lugar, sin iluminación adicional). Además, hay que contactar con esas personas, saber si están vivas o no, obtener permiso. Juega con muchos elementos que constituyen el propio acto de filmar.

El sonido, también en este caso, constituye una parte importante, no sólo del discurso fílmico sino también de la relación con el espectador. Estamos ante un trabajo de postproducción, de edición, paralelo al trabajo de recogida del material.

Trabaja con imágenes fijas. Se plantea convertir esas fotos en una película. Busca el movimiento.

Aparición/desaparición de la fotografía. La voz crea el espacio. En el trabajo de ir a buscar a la gente y preguntar, la intención era grabar y trabajar en postproducción de sonido, eliminar los barullos... pero se da cuenta de que lo que le da espacio a la película es el espacio del sonido, puesto que la imagen no lo tiene.

El movimiento interno > se da con el aparecer y desaparecer de las imágenes. La voz como creadora del espacio, la cámara inestable. Combinaciones sutiles de los elementos que forman la base del cine.

### **“The family album” de Alain Berliner**

Proyección *“The Family Album”* (1986). También es un filme de archivos, que se construye a partir de un material encontrado. Se trata de una historia sobre el nacimiento y la muerte. Forma parte de una trilogía (junto a *“Intimate Stranger”*, 1991 y *“Nobody’s Business”*, 1996) de la que se suele citar la segunda parte más que esta. Rememora la vida familiar. El padre es el protagonista.

### **Alexandre Astruc -> Christa Blümlinger**

Nuevas formas de cine. Nuevos modos de pensar el cine: Yo-filmo. Truffaut: “Haz un cine que te represente, al que te parezcas”.

Alexandre Astruc (1948): “la huella del yo que dejamos en el momento de la escritura” < Christa Blümlinger: paisaje personal, cuyo primer lugar fue el cine documental y la conjugación del imaginario del espectador y del autor. Por ejemplo, Marker: el recuerdo, lo más subjetivo como organizador de lo más objetivo, el montaje desde el oído al ojo.

Blümlinger recupera las ideas que ya en el año 48 lleva a cabo Astruc, y las aplica a las prácticas del cine, advirtiendo que el primer lugar donde se dan es en el ámbito documental. Tiene también que ver con la tecnología, tanto a nivel de filmar como de recuperar imágenes de otros y crear un discurso subjetivo a

partir de materiales objetivos. Organizar de otro modo para dar un discurso diferente: semantizar, dar sentido. Prácticas mediadas por la tecnología digital.

Se ha hablado, cuando nos referimos a la recuperación de materiales, de cine sin cámaras. La cámara es el centro.

Blümlinger habla de Astruc como aquel que nos descubre la notación de la cámara bolígrafo. Se orienta hacia Astruc para advertirnos y remarcar que este cine se caracteriza por la huella del yo (do eu) que se deposita en la escritura. Ej.: Una carta sería el ejemplo de depósito del yo en el momento de la escritura. El valor está en el depósito de esa huella dentro de la escritura. Esto se convierte casi en un género interno.

Astruc hablaba de un cine de revelación, de psicoanálisis, una máquina de lectura para atraer hacia una obra nuestro paisaje personal. Sacar al exterior un interior que ni siquiera conoces. Consciencia de que estás creando un discurso, una obra que revela tu paisaje personal, incluso aquel que aún no conociste. La obra tiene una autoría expectatorial: sé lo que soy a través de lo que acabo de hacer.

Intención de eliminar la distancia entre hacer y ver, entre autor y espectador.

Walter Benjamin habla de prácticas que unen al autor con el productor. La autoría pasa por elaborar directamente la obra. Estas nociones se simplifican en el cine de archivos (imágenes que hacen otros y que tú produces de una nueva forma). En definitiva: paisaje personal, huella del yo, cine de confesión (este término no le gusta a Ledo), de ensayo, de revelación (de lo que no se ve, de lo que está latente).

Blümlinger trata de buscar indicios, enfrentarse a la dictadura de la fotografía y explorar representaciones abstractas. Para ella esta dictadura es una concepción falsa que entra desde el mundo de las artes para prestigiar las formas abstractas del cine cuando los propios autores van a las formas documentales. Aunque realmente esto no es así, porque el cine no existiría sin la fotografía, y esa huella, ese contacto entre cine y fotografía, es inevitable.

Conjugar los dos imaginarios: autor y espectador (ej.: Blümlinger y Marker). Esto ocurre a veces con el propio autor como espectador de sí mismo. Habla de la memoria, del recuerdo. El propio cine le lleva a incorporar todos los mecanismos que le permitan trabajar solo ("*Sans Soleil*"): Nos fijamos en la formalización, en los elementos del lenguaje.

Jonas Mekas (cineasta lituano, uno de los máximos exponentes del cine experimental estadounidense): filma lo que va encontrando y vemos su biografía desde el fuera de campo, no en imágenes, aunque a veces se autofilma. Es como un diario filmado en el que dejas huella, pero a través de los lugares y las personas que filmas, sin incluir tu propia imagen. Mekas se identifica con lo que filma. Mekas es espacios, lugares, personas...

Idea de paradoja: Discurso que no responde a la causa-efecto. Patentes como la ironía, que a veces dan proximidad y distancia con los materiales. Lucidez de una realidad tan dura que sólo puedes afrontar con mecanismos como la ironía. En esto también es un maestro Mekas. Alberte Pagán no utiliza la ironía. Esta consciencia de Pagán, en el caso de Mekas estaría tratada con la distancia que provoca la ironía. Relaciones con el momento presente. Aproximación a lo real. No se puede realizar un documental alejado del tiempo presente y, por lo tanto, nunca podemos analizar un documental fuera de su tiempo en presente.

El azar, los juegos, lo efímero en el cine de ensayo.

Dos cuestiones que comenta Nora Alter, dos aspectos fundamentales y nuevas prácticas del cine experimental: autoreflexividad e imágenes objetivas para un discurso subjetivo.

Nuevo cine alemán: Es uno de los cines más ricos. Autores que nos dan los ejemplos más extremos, y asistimos a prácticas que nos ponen en un punto en el que no somos capaces de ver qué más se puede hacer. Alexander Kluge (misión: filmar el capital de Marx), Harum Farocki.

### La acción de filmar

- Inmediatismo > el decorrer de la vida como cine
- El valor de *índice* frente al de representación
- De las tecnologías del parecido (la mímesis) a las tecnologías del yo: mi banco de imágenes. Otra vuelta al montaje (el *editing*)

### Experimental, por ejemplo

- Poco codificado/anticonvencional: tanto en el modo de realización como en los motivos, que van de lo íntimo al *found footage* hasta la apropiación de las imágenes de otros, y en la forma, que abarca todas las posibilidades estéticas.
- Respecto a la imagen: intervenciones en el soporte (celuloide), en la duración del plano, en el espacio de la pantalla... “un filme es materialista si no esconde su dispositivo ilusionista” (Peter Gidal).

Modos: autobiografía, filme-diario, collage, juegos ópticos y retóricos, el valor de lo paradójico...

### Alberte Pagán

- “Un filme constituido por un autor” (Alain Bergala, sobre el filme de ensayo, advirtiendo que no obedece las reglas del cine como institución).
- Christina Scherer: narrativa fragmentada y con múltiples niveles de sentido; estilo híbrido; diferentes medios y formas...

Texto Alberte Pagán: El cine experimental es el cine que no esconde su dispositivo, al que llama dispositivo ilusionista (da pie al cine materialista, que puede intervenir directamente en el fotograma). El dispositivo se incluye como parte de la película. Son obras muy pensadas.

Cine lírico: vinculado a Kiarostami.

Proyección “Bs. As.” (2006, Buenos Aires: el título tiene que ver con cómo se ponía Buenos Aires en las cartas) de Alberte Pagán: Carteo de Galicia a América. Idea de paisaje personal. Conjunto de imágenes y fotografías. Familias de aquí y allá. Dobles familias, engaños. Después de una sucesión de fotografías ya hay imagen en movimiento (vídeo). Cuenta en las cartas su vida, la muerte de una mujer y como le va la vida en el momento en el que escribe. Prueba clara del cine materialista. Duración y movimiento intervenido para reconocer la escritura del yo. Imagen de la señora y la niña que se mueve muy lentamente. Indicios que llevan al cine de correspondencia.

Proyección “Tanyaradzwa” (2009): Documental con escenas de vida urbana. Pensado para proyectar en dos pantallas. Declaración del autor, para demostrar que estás viendo su propia obra. Gran exigencia para un espectador que no sabe a qué está mirando. “Tanyaradzwa” es un documental experimental independiente. Un retrato a medio camino entre un screen test de Andy Warhol y un busto parlante confesional. Trata sobre la vida, opiniones y circunstancias de la mujer retratada, Tanyaradzwa, aunque en

realidad la película no es sobre ella, sino sobre el público, cuyas reacciones ante lo que ven en la pantalla pueden dejar al desnudo sus yos verdaderos, sus prejuicios sobre la “mujer”, sobre “África”, y sobre el concepto de “exótico”.

### **Abbas Kiarostami: os motivos, as constantes, a cámara**

#### Desde Alain Bergala

Cineasta que se creó a sí mismo como un modelo. Vinculado a proyectos didácticos en el sentido de aprendizaje de los propios materiales. Ej.: *“Donde está la casa de mi amigo”* (1987) se convierte en un filme de escuela. Permite que en el día de hoy se localicen constantes en su trabajo. Una de esas constantes es la relación con la ley y con el poder. Aquí queda presente lo que se dijo sobre la relación directa entre los directos y el presente de su obra, el contexto.

#### Proyección “Close up” (1990)

Con *“Close up”* hay una reacción de la crítica diciendo que reaparece el cine moderno (autor de culto: Bazin). *“Close up”* y Kiarostami como cine baziniano. El cine se presenta como documental, pero también contiene elementos ficcionales muy fuertes. Hay un modelo que precisa una nueva descripción, no tenemos el vocabulario para nombrarlo.

Pacto tácito con los materiales y con el espectador. El protagonista le dice a Kiarostami que acepta hacer el filme si el director es capaz de captar y transmitir todo su sufrimiento (“te dejaré contar mi historia si revelas mi sufrimiento”). Kiarostami consigue la filmación del juicio.

Tenemos elementos de reconstrucción, elementos de ficción, materiales y personajes.

El director filma cuando el protagonista (Hossein Sabzian) sale de la cárcel. Kiarostami está en una furgoneta grabando sin que él lo sepa. El protagonista se va a encontrar con Makhmalbaf (director por el que se hizo pasar) y no sabe que está siendo filmado. Kiarostami también graba el paseo de los dos hombres sin que lo sepan. Se sacrifica la calidad del sonido y la imagen en función de otro valor: el de imagen única, el de escena irreplicable.

Destacan los escenarios, que después sabremos que son buscados por Kiarostami: son los escenarios en movimiento (idea de constancia). Son espacios invisibles a la ley, espacios personales, pero que se mueven en el entorno. Ej.: una moto, un coche.

En la trilogía del terremoto o de Koker [*“¿Dónde está la casa de mi amigo?”* (1987) *“A través de los olivos”* (1994) y *“La vida continúa”* (1991)], aparecen en todos los casos estos lugares invisibles, en muchas ocasiones son los coches. La cuestión del aprendizaje también está presente en todos sus filmes.

El protagonista (Hossein) y el director (Makhmalbaf) van a casa de la familia a la que Sabzian engañó. El sonido, que falla, nos muestra que estamos ante un cine observacional en vivo. Se sacrifica la calidad del sonido y la imagen a favor del valor de la escena.

El poder se traslada de Dios a los gobiernos, aquí la cuestión del poder es fundamental. Es un tema constante en Kiarostami. También destaca el modo en que se soluciona. En *“Close up”* también está presente la idea del aprendizaje, mediada por la persona suplantada (el director por el que se hace pasar).

En general se habla de lo que va y viene de la ficción a lo real. Kiarostami parte de una idea que lo sensibiliza y el guión se desenvuelve a través de la realidad, del filme.

Continuidad: la vida en el filme y el filme en la realidad. Conceptos clave: ficción, reconstrucción, filme observacional.

### Proyección "Ten" (2002)

Aparece de un modo muy claro esa idea de ley-poder, de cómo ese material se enfrenta a la ley (espacios invisibles al poder). Habla de las mujeres en Irán, hace una selección con personajes reales (el director hace un casting previo para encontrar a gente que se ajuste a los personajes que quiere enseñar). En la búsqueda, Kiarostami parte de un personaje imaginario y trata de que el personaje real dé vida, se conjugue, con el personaje ideal.

Estudio de Alain Bergala sobre Kiarostami: lo que le preocupa a Bergala es localizar las figuras matrices, las figuras originales. Cuáles son esas figuras fílmicas, esas constantes, ese tipo de lenguaje y características que se pueden identificar en el cine de Kiarostami.

"Acoplamiento": son elementos que se unen de un modo puramente mecánico, pero lo que esos elementos separados no conseguían hacer, lo hacen como elementos que, al azar, se unen (se acoplan). Son elementos que por separado no dicen nada, pero que juntos significan algo.

Esto ya aparece en el primer cortometraje que hace Kiarostami al salir de la escuela de cine: "*El pan y la calle*" (1970, niño que va a comprar una barra de pan).

Después de analizar esta cuestión del acoplamiento en este cortometraje, Bergala lo busca en el resto de sus filmes. No en todos los trata de igual forma, y Bergala dice que resuelve el acoplamiento a través del ritmo. Felicidad de la forma (se consigue una forma buena). Es una cuestión dinámica, de ritmo. Materializar esa idea de encuentro, del azar.

Sobre el dispositivo: cámara que graba todo lo que está pasando ahí. Cámara fija, sin movimiento, en un espacio en movimiento. Cámara ausente. No alterna con el contracampo, es un plano secuencia. Son dos cámaras fijas acotando cada uno de los campos y con una gran importancia de la voz fuera de campo. Sitúa a las personas en un espacio fácil para el diálogo, cerrado, renuncia a los puntos de vista. El coche es una atmósfera cotidiana que da intimidad y facilidad para hablar. El coche como espacio invisible al poder. Los otros elementos deben desaparecer para que sólo quede el personaje.

El cine no tiene que influir o emocionar sino conducir a la gente a pensar en sus actos. Vemos aparecer la conciencia del espectador. Conjugamos así el imaginario del autor y el del espectador, así como el imaginario de su personaje inventado y el de los personajes reales.

"*Juego de escena*" de Eduardo Coutinho (2007): Hace una llamada a mujeres que quieran hablar de su vida, y luego hace la representación con actrices, entonces se hace difícil saber cuál es el personaje real y cuál es la reconstrucción. En el propio desarrollo del filme, el autor explica que las actrices también muestran sus propias historias, porque exteriorizan aspectos de su personalidad y de su yo, por lo que hay una complejidad elevada (Entre escena y re-escenas las actrices cuentan también sus propias historias y reflexionan sobre los sucesos y fracasos de sus actuaciones. ¿De quién y desde dónde hablan? ¿Verdad o ficción?).

Esta reconstrucción es muy frecuente en el documental contemporáneo. Se juega con los registros y de alguna manera se hace que esos registros se conjuguen y acoplen.

El cine como forma de invitar a pensar, y no como elemento emocional. El guión no es muy preciso, se basa en una idea de media página y un desarrollo de tres para tomar la decisión de hacer la película o no. En el proceso de búsqueda, la idea se va creando y transformando.

Importancia de la voz: uno de los problemas es mantener el habla de cada personaje, otro son los diálogos para que al decirlos continúe siendo un no-actor, para que no parezca un actor. Hay un diálogo real y otros que el director recrea o ejemplifica, de forma que el no-actor tiene que decirlos con naturalidad, sin actuar.

Hay que esperar el momento preciso de cada persona. Esta idea recuerda al momento fotográfico, la imagen ideal, en el que coincida lo que la cámara hace con lo que querías que hiciera. El momento decisivo (lo que tienes en la cabeza, lo que la cámara te dice y lo real).

Ni los espectadores ni el propio no-actor deben ser conscientes del vestuario y el maquillaje, es una elección que debe pasar desapercibida para no modificar su actitud. Cada mujer puede identificarse con la imagen ausente de la madre. Kiarostami afirma que trabajar con no-actores es su modelo.

“El cine no es para comprenderlo, como no lo es un poema”.

#### Proyección “Five” (2003)

5 secuencias largas: olas con tronco, paseo marítimo, playa (olas pequeñas, como balsa aceite), playa con algas (olas más grandes, con patos pasando por la arena), noche (reflejos, lluvia, relámpagos).

Crítica de una revista juvenil: “Un estado de éxtasis hipnótico [...]. Vuelve a dar al espectador su libertad de pensar”.

El gran elemento constructivo es la duración del plano. Hace un cine sin historia. Se acerca al cine-ojo. No es un filme para comprender. Hay mucho más trabajo con la cámara de lo que aparenta. Identidad del cineasta como espectador, como observador.

#### **“The five obstructions” (“5 obstáculos”, 2000) – Proyección en clase**

Lars Von Trier y Jorgen Leth

En 1967 Jorgen Leth realizó un cortometraje de 13 minutos llamado *“The Perfect Human”*, un documental sobre el comportamiento humano. En el año 2000, Lars von Trier retó a Leth a rodar cinco “remakes” de dicho corto, cada uno de ellos obstaculizado por una condición que el realizador debía respetar escrupulosamente. El resultado, cinco variaciones sobre el mismo tema, es un inteligente ejercicio sobre el arte de hacer cine. No es un remake, sino que se quieren filmar de nuevo cosas diferentes. En el filme vemos parte del proceso creativo.

Nos muestra cómo el documental contemporáneo permite convertir en material todo el proceso constructivo. Conciencia de la tradición: cine-ojo, cine verité. A la hora de trabajar un motivo, un referente, el lenguaje adquiere una nueva forma. Relación de lo real con la ficción: Trier escribe una carta como si fuera Leth; transmutación del personaje, demuestra que se conocen muy bien.

Intervención muy fuerte en el dispositivo (12 fps). Lars está detrás de todo un movimiento que se enfrenta de forma radical al modo comercial y de estudios de hacer cine.

Decálogo cine Dogma: sin artificio, ni estudio, ni sets, ni maquillaje... cuerpo actoral que se identifique con los personajes (*“The Idiots”*, Lars Von Trier, 1998). Hace que lo veamos como si fuera realmente un documental.

Gran cantidad de brutos y horas de trabajo, dificultad de representación. Arranca también la recuperación de la tradición, un país con gran tradición fílmica. Se le pierde el miedo a utilizar procedimientos del cine de ficción.

## Preguntas años anteriores

Junio 2010

- 1) Sinala 5 aspectos diferenciais do Documental Contemporáneo.
- 2) "O mundo como escenario, a vida sen guión". Con qué época identificas esta consigna? Arguméntao.
- 3) O documental e os cinemas nacionais. Exemplifícao en Michael Brault.
- 4) O caso Chris Marker: Qué coñeces e qué te suxire este autor? Qué lembrás de 'L'Ambassade'?
- 5) Comenta algunhas características do método de Pedro Costa en 'O Cuarto de Vanda'.

Junio 2012

- 1) Algunhas constantes que identifican o Documental Contemporáneo
- 2) A ficción como dilema
- 3) Brault / Marker / Varda: as marcas da autoría no Documental Contemporáneo
- 4) Refire as aportacións máis salientábeis de Stella Bruzzi
- 5) O Documental Contemporáneo e a figura do espectador