

Mediaciones documentales: *Paraíso* de Felipe Guerrero,
y *Un tigre de papel* de Luis Ospina

Yasmín López Alzate

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Estudios Humanísticos

Asesor: Efrén Giraldo

Universidad EAFIT
Departamento de Humanidades
Maestría en Estudios Humanísticos
Medellín
2013

Agradecimientos

Quiero agradecer a las personas de la Universidad Eafit que con su trabajo, grueso o menudo, apoyaron directa o indirectamente mi paso por la Maestría en Estudios Humanísticos. Muy especialmente a mi asesor, Efrén Giraldo, por su acompañamiento invaluable, exigente, pero al mismo tiempo cálido y tranquilizador, en este largo y sinuoso proceso de elaboración de la tesis. A Mauricio Vélez Upegui, profesor de la Maestría, por ayudarme en el curso de estos años de formación académico a desatar más de un nudo teórico. Finalmente, a Juan Carlos González, editor de la Revista Kinetoscopio, porque su confianza en mí me impulsó a tomarme en serio la pasión por el cine, uno de cuyos frutos se materializa en el presente trabajo.

Tabla de contenido

Introducción	6
Resumen	
Capítulo 1. El documental y su encrucijada	15
1.1. El documental: Definir un concepto no definido	16
1.2. Tres ejemplares y un canon documental	22
1.3. Documental vs. ficción: Dos líneas de un debate	30
Capítulo 2. <i>Paraíso</i> de Felipe Guerrero: Las formas de la realidad	48
2.1. Los documentales poéticos	48
2.2. <i>Paraíso</i> de Felipe Guerrero: Entre la poesía y la referencialidad	52
2.3. El montaje en <i>Paraíso</i> : Creación con/de la realidad	60
Capítulo 3. <i>Un tigre de papel</i> : Una ficción documental	71
3.1. El falso documental	71
3.2. <i>Un tigre de papel</i> y la vida y obra de un «degenerado»	76
3.3. <i>Un tigre de papel</i> : Entre falso documental y ficción «verdadera»	85
Conclusiones	94
Anexo 1. Tabla de síntesis de elementos visuales en <i>Paraíso</i>	98
Anexo 2. Ficha técnica de <i>Paraíso</i>	109
Anexo 3. Ficha técnica de <i>Un tigre de papel</i>	110
Referencias bibliográficas	111

Introducción

No hace falta adherir a una teoría de géneros para reconocer, por lo menos, dos mundos claramente diferenciados desde el origen del cine: el de la ficción y el de la no ficción. Mientras que George Méliès, con su *Viaje a la luna* (1902), inauguraría una tradición de ficción en el cine, en la primera película de los hermanos Lumière¹, se puso de manifiesto la capacidad del nuevo medio para referirse a la realidad circundante, anticipando así toda una tradición documental. Con todo, transcurrieron varias décadas antes de que el documental empezara a delimitar un ámbito discursivo propio que le diera identidad frente a otras formas de cine, entre ellas el argumental. Una identidad que hasta el día de hoy continúa siendo tentativa.

A lo largo de su historia, el documental ha explorado tan vasta diversidad de temas, formas de narrar y propósitos, que la pregunta por su naturaleza, lejos de ser un punto de partida ya dado (como puede serlo para otros objetos de estudio) constituye en sí misma una empresa académica compleja. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de una película documental? ¿Existe una característica común, una característica documental, en obras tan dispares como *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929), *Titicut follies* (Wiseman, 1967), *Lluvia* (Ivens, 1929), *Agarrando pueblo* (Mayolo, Ospina, 1978), *Sans soleil* (Marker, 1982), *The thin blue line* (Morris, 1988) o *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004)? Este trabajo surge, en parte, de la necesidad de entender qué es el documental.

El rasgo que por mucho tiempo fue afirmado como diferenciador de la imagen documental, por lo menos en su vertiente más expositiva, es el de poseer un vínculo referencial privilegiado con los eventos del mundo, en virtud del cual le es dable un registro no viciado de cómo han tenido lugar determinados hechos. Dicha capacidad es puesta en cuestión por una producción documental contemporánea que cada vez más pone de manifiesto su carácter construido. En estas nuevas propuestas el documental es instado a reconocer que no se limita a registrar una realidad, sino que, al pasarla por el cedazo del medio cinematográfico mismo, y de la subjetividad creadora de un realizador, la elabora.

¹ Se trata de *Trabajadores saliendo de la fábrica Lumière* (1895), un plano secuencia de cuarenta y seis segundos de duración en los que se ve a un grupo de trabajadores, mujeres en su mayoría, saliendo de la fábrica Lumière.

La empresa se complica más cuando diversas corrientes de pensamiento han puesto en duda no solo la legitimidad de cualquier forma discursiva que, como lo hizo el documental por largo tiempo, pretenda ofrecer una representación transparente de los eventos y situaciones del mundo real, sino además el estatuto ontológico de dicho mundo. En este horizonte, la pregunta por aquello que identifica al documental deviene una sospecha: si la realidad de la que habla el documental es una realidad construida y él mismo es una construcción de esa realidad, ¿es posible el documental?

Este trabajo se ha propuesto dos objetivos: en primer lugar, reflexionar sobre las formas de ser del documental, particularmente aquellas que le han sido asignadas desde la producción y desde la reflexión. En segundo lugar, analizar los dispositivos narrativos y estéticos de dos documentales colombianos contemporáneos, con el fin de establecer la manera en que dichos documentales participan en el debate sobre el documental y pueden dar luces sobre las condiciones de posibilidad del género.

Para lograr dichos objetivos se delimitó, en primer lugar, un contexto histórico y conceptual, en el cual ubicar la reflexión sobre el documental, específicamente en la relación que esta forma cinematográfica mantiene con la realidad. Con respecto al segundo objetivo, se ofrece un análisis de los elementos narrativos y estilísticos más importantes en *Paraíso* (Felipe Guerrero, 2006) y *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007), tratando de encontrar las particularidades discursivas de estos documentales.

Son varias las razones por las que se eligió analizar estos dos documentales: para empezar, su carácter híbrido, debido al cual coexisten, aunque no a la manera de síntesis, dos formas discursivas, que en una concepción canónica sobre el documental han aparecido tradicionalmente enfrentadas. El relato ficcional y el documental en el caso de *Un tigre de papel*, y la poesía y el documental en *Paraíso*. Así, ambos documentales, alejados de las formas documentales más clásicas, brindan una oportunidad para tratar de entender cómo se resuelve (si acaso se resuelve) este choque de fuerzas. Adicionalmente, dada su naturaleza fronteriza, el documental de Ospina y el de Guerrero problematizan su clasificación como documentales, por lo menos en los términos de una visión realista sobre el mismo, obligando a una ampliación de dicha visión. Finalmente, no es gratuita la elección de dos documentales

recientes, no de la producción internacional, sino de Colombia. En el contexto de la producción documental del país en los últimos años, estos documentales han sido reconocidos en diversos eventos nacionales e internacionales como ejemplares, por su capacidad de moverse entre diversos registros y por su originalidad estética. Así, su elección también obedece a un deseo de contribuir, a partir de un ejercicio académico, al cuerpo reflexivo sobre las producciones documentales colombianas.

Para entender el aporte que las propuestas de *Paraíso* y *Un tigre de papel* representan para el lenguaje documental colombiano, vale la pena detenerse brevemente en el panorama de la producción documental nacional del siglo XX, a la luz de las formas de tratamiento de la realidad predominantes en dicho siglo².

Según sugieren documentos de comienzos del siglo XX, la exhibición cinematográfica en Colombia no transitó por caminos muy distintos a los que marcaban la tendencia de la exhibición mundial. En sus *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, Hernando Salcedo Silva incluye un programa de 1907, ofrecido por la Compañía Cronofónica (de propiedad de los hermanos Di Domenico) en el que se ofrecen, entre otras, «vistas del bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca (¡en colores!)», «la vuelta al mundo por un policía secreto, vista muy interesante en la cual se conocen las costumbres de varios países del globo», o «los perros contrabandistas, sensacional vista que se exhibe a petición del público» (1981: 23). El programa es una muestra muy representativa de la oferta cinematográfica típica de la época en el país, dirigida a espectadores que, al igual que sus iguales del resto del mundo, se rendían ante el asombro producido por las *vistas*, especies de espejo en el que veían reflejado el mundo propio y el foráneo. Por su parte, la producción documental colombiana, en el curso de algo más de un siglo, ha marcado sus propios derroteros.

Sin necesidad de acudir a adjetivos calificativos («ingenuo», «militante», «inventivo»), que más revelan una mirada evolucionista impregnada de presente, podemos proponer, con el crítico y

² Para una periodización más detallada sobre la historia del documental colombiano, desde la llegada del cine al país hasta las nuevas propuestas del siglo XXI, véase el estudio exploratorio de Sandra Carolina Patiño Ospina, *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* (2009). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

académico Juan Diego Caicedo (1998), tres grandes bloques en la producción documental del país³, marcados por intereses temáticos y estéticos distintos:

En la producción nacional de las primeras décadas predominan los noticieros cinematográficos, reino absoluto de los hermanos Di Domenico y la familia Acevedo. Sus imágenes de ríos, montañas, procesiones y eventos sociales celebran la exuberancia del paisaje y las buenas costumbres. Al lado de las actualidades, documentales turísticos como *Girardot, primer centro turístico* (autor desconocido), en el que se mostraban «los más hermosos sitios del puerto» (Martínez, 1978: 103), sellan la alianza entre documental y publicidad en el país. Una alianza de la que sacarían provecho no solo los destinos turísticos, sino además las figuras políticas, que contrataban los servicios de las casas productoras para registrar los pormenores de sus apariciones públicas. El documental colombiano de este período (así como su pariente, el reportaje noticioso) era afín a una idea del cine como instrumento civilizador, que debía «hacer obra de verdad, obra de belleza, hacer obra de progreso» (Hermil, 1914, citado por Martínez, 1978: 33). Con sus crónicas sociales y sus incursiones en la vida política, estos documentales pretendían satisfacer la necesidad de un país de «verse a sí mismo» (Martínez, 1978: 61). Sin embargo, un cine que no se ocupó de la Guerra de los Mil Días, ni de la separación de Panamá, ni de la Masacre de las Bananeras —todos ellos acontecimientos fundamentales de la historia del país en la primera mitad del siglo XX—, por lo menos no desde una perspectiva crítica o analítica (*ibíd.*: 57), puede no ofrecer un reflejo tan confiable ni completo de la realidad social del país de ese período.

³ En el texto *Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia*, presentado como ponencia en el encuentro *El Audiovisual Colombiano Ahora*, en el marco de la V Feria del Libro de Medellín (1998), Caicedo periodiza la historia del documental colombiano en tres fases evolutivas: la fase de la ingenuidad, la fase de la militancia y la fase de la veracidad e inventiva. En línea:

http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=430:apuntes-sobre-el-genero-documental-y-el-documental-en-colombia&catid=30:documentos&Itemid=60.

Gran parte de la producción documental de los años 60 y 70 cuestiona esta postura acrítica frente a los acontecimientos históricos del país. En oposición a una visión considerada como complaciente, que lejos de acercarse se desvincula de la realidad nacional, se proponen documentales comprometidos con los grandes temas sociales. Películas como *Camilo Torres* (Giraldo, 1966) o *¿Qué es la democracia?* (Álvarez, 1971) expresan, en la denuncia social — vinculada con los movimientos sociales latinoamericanos—, una noción del cine como herramienta política para transformar las estructuras sociales. Al lado de estos documentales, que exhiben una retórica más abiertamente comprometida, coexiste en aquellos años una forma documental que, si bien mantiene su andamiaje ideológico crítico en contra de las estructuras de poder, lo hace sustentado en un formato influenciado por los métodos etnográficos de observación. El culmen de este nuevo acercamiento del documental colombiano a las problemáticas sociales lo constituye *Chircales* (Silva y Rodríguez, 1965-1972), fruto de un exhaustivo trabajo de campo sobre las precarias condiciones de vida de una familia de fabricantes de ladrillos, a las afueras de Bogotá. En ambas formas documentales se constata una transición: de unas imágenes que intentaban reflejar la realidad social del país, embelleciendo o ignorando los hechos más insidiosos, se pasa a un documental que toma las banderas de un proyecto histórico de lucha social.

Dos décadas después, en los años 90, el documental colombiano vuelve a aventurarse en otras direcciones, catapultadas por distintos factores: políticos, de producción, académicos, económicos y de recepción, que confluyen en ese momento histórico del país. Luego de un período de compromiso con los temas nacionales, liderado principalmente desde Bogotá, se gesta un proceso de descentralización. La capital deja de ser el eje de la producción documental, y esta es asumida desde distintas zonas, gracias al auge de los canales regionales de televisión. Una muestra de los intereses de este tipo de documentales es el programa *Rostros y Rastros* (del canal Telepacífico), cuyo objetivo, a tenor de uno de sus cofundadores, el documentalista Óscar Campo, era descentralizar la televisión, para que la gente que los medios

pasaban por alto tuviera «su propia voz» (Campo, 1998⁴). Esta representación documental, local y pluralista, prepara el camino para una mirada más personal sobre la realidad nacional. Así, los temas abordados por el documental de este período están atravesados por un cambio en cuanto al lugar donde se ubica el documentalista, asumido «más como individuo, como potencia subjetiva» (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 197) que se interesa por el mundo histórico y por el suyo propio. Despreocupado de los grandes temas, el documentalista de los 90 traslada su mirada al entorno geográfico y personal más cercano, produciendo obras de corte más intimista. Fundamentalmente, en contraste con el de las dos décadas anteriores, predominantemente colectivo y socialmente comprometido, el documental colombiano de fin de siglo se caracteriza, como lo señala el documentalista antioqueño Carlos Bernal, por «una desprevisión frente al problema del uso del documental. No hay pretensiones de que el documental transforme el mundo, ni que origine acciones, reacciones, comportamientos o cuestionamientos» (Citado por Gutiérrez y Aguilera, *ibíd.*: 196-97).

No obstante, a pesar de los nuevos puntos de vista que trae consigo el nuevo siglo, y de las rupturas que propician la exploración de nuevos universos temáticos, la producción nacional documental de los 90, en su dimensión discursiva, sigue siendo una prolongación de la tradición precedente, con su predominio de la forma expositiva (*ibíd.*: pp.199-202). Esta modalidad propone una declaración o argumentación acerca del mundo histórico, y proyecta al espectador una «impresión de objetividad y de juicio bien establecido» (Nichols,1997: 68). Una conclusión que se puede hacer extensiva al grueso de la producción documental colombiana, no solo la del fin de siglo.

De hecho, si nos diéramos a la tarea de formular un rasgo común en la tradición documental colombiana del siglo pasado —desde aquel registro de la realidad del país que exaltaba sus aspectos más «civilizados», pasando por la crítica ideológica, comprometida con la modificación de las estructuras sociales, hasta una visión más regional y personal, preocupada por la vida diaria—, podríamos conjeturar la existencia de un predominio expositivo. Mediante

⁴ En su texto *Nuevos escenarios del documental en Colombia*, una versión corregida de la ponencia originalmente presentada en el encuentro *Pensar el documental*, que tuvo lugar en Bogotá en 1998, Campo hace una reflexión sobre el documental de los 80 y los 90 en la televisión colombiana, interrogándose sobre las implicaciones que para el documental nacional ha traído la financiación y producción por parte de la televisión.

el uso privilegiado de recursos como el testimonio, la entrevista o el narrador, el documental colombiano se ha propuesto como una reconstrucción confiable de la realidad histórica del país. El predominio de esta forma «clásica» de representación, la limitación a un tipo de formato, puede implicar para el documental colombiano una restricción de las posibilidades narrativas y estéticas.

Precisamente, en el marco de una producción que podríamos caracterizar como conservadora, uno de los aportes de *Paraíso* y *Un tigre de papel* es su desafío a las formas más convencionales de producción documental en el país. Por lo menos en lo que a discursos, a formas de representación, se refiere. Su irrespeto por las convenciones documentales, su incomodidad con los límites marcados por la tradición documental del país, alimenta la búsqueda de nuevas formas de tratamiento de la realidad, que deja abierto un territorio de posibilidades expresivas. Adicionalmente, a través de dicho cuestionamiento, ambos documentales participan de la empresa documental contemporánea, que empuja los contornos temáticos y discursivos del lenguaje documental tradicional, cuestionando la reverencia hacia «lo real», y el ideal de no contaminación con elementos provenientes, ya sea de otros discursos (como la ficción o el cine experimental), o de la propia subjetividad del realizador (Weinrichter, 2004: 10).

Para el acercamiento a los documentales, se procedió de la siguiente manera: como primera aproximación, se situaron las películas en modalidades de representación documental afines a cada una. Luego, se propuso un análisis, partiendo de los intereses observados en cada documental y de los recursos empleados para su consecución. El análisis buscaba encontrar la lógica constructiva particular de cada documental, aquello que lo hace particular, más allá de la tradición representativa en la que se puedan enmarcar: una búsqueda que ha estado presente, a lo largo de varios años, en mi propio ejercicio de reflexión sobre el cine, vinculado a una revista especializada (Kinetoscopio). En la búsqueda de la particularidad representativa de los documentales, se hizo relevante el uso de algunas nociones teóricas. Los dos análisis documentales no se ofrecen, sin embargo, como aplicaciones de la teoría. Se espera que, cuando aparezcan, las herramientas conceptuales no lo hagan para determinar a priori los posibles sentidos de las obras, sino para iluminarlos.

En el primer capítulo de este trabajo se aborda el problema del acercamiento al documental, desde tres perspectivas. Por un lado, la dificultad misma que entrañan los intentos de definición del documental; por otro, se abordan las formas documentales que, según se hipotetiza, se han erigido como paradigmáticas, y a partir de las cuales se ha construido una visión «realista» sobre el documental, la cual sigue teniendo implicaciones, especialmente en la recepción. Finalmente, en el ámbito de la reflexión sobre el documental, se exploran dos líneas de pensamiento consideradas relevantes en el debate acerca del documental: aquella que, con argumentos ontológicos, retóricos y contextuales, valida una distinción entre ficción y documental; y otra que, partiendo de planteamientos sobre los recursos del documental, su carácter selectivo y su ubicación ideológica, lo equipara a la ficción.

El segundo capítulo se ocupa de *Paraíso*. Inicialmente se hace una ubicación general del documental dentro de la clase de documentales poéticos, y se reseñan algunos aspectos generales sobre la pieza así como de la visión de su director. Luego, se examina de qué manera el documental trata los materiales visuales y sonoros para acercarse a su tema. Finalmente, se propone el montaje como elemento compositivo fundamental de *Paraíso* y se aventura un análisis, partiendo del documental mismo y de algunos planteamientos teóricos.

En el tercer capítulo se analiza *Un tigre de papel*. Esta parte del trabajo inicia con la exposición de algunas generalidades sobre la categoría del falso documental, y la problematización que hay allí respecto a una delimitación férrea entre realidad y ficción en las formas documentales. Posteriormente, el capítulo se detiene en el análisis de la figura de Pedro Manrique Figueroa, el héroe del documental, en el ámbito artístico de donde surgió y en la narración de Ospina. La última parte del capítulo es un análisis sobre el uso que se hace en *Un tigre de papel* de la figura de Pedro Manrique Figueroa.

En el apartado dedicado a las conclusiones, se sintetizan los principales hallazgos de este trabajo sobre el documental, en general, y sobre los dos documentales elegidos, en particular. En esta sección se plantean las intersecciones entre las propuestas documentales de *Paraíso* y *Un tigre de papel* con la discusión planteada en el primer capítulo.

En la realización de este trabajo se han planteado ciertos límites. El contexto histórico y reflexivo ofrecido en el primer capítulo no se pretende panorámico, ni exhaustivo, sino

específico y selectivo. Dicho contexto se elabora, específicamente, alrededor de la pregunta por aquello que da identidad al documental. Asimismo, el análisis de los dos documentales colombianos elegidos no busca mostrar los intereses representativos de los documentales colombianos de la última década. Para ello sería necesaria una investigación más panorámica sobre las distintas propuestas documentales realizadas en el país en ese período, lo cual permitiría entender de forma más precisa el aporte estético y narrativo que representan *Paraíso* y *Un tigre de papel* para el documental colombiano.

Resumen

El presente trabajo se propuso dos objetivos. Reflexionar sobre las formas de ser del documental, particularmente aquellas que le han sido asignadas desde la producción y desde la reflexión. Para alcanzar este objetivo se levantó un contexto histórico y conceptual, en el cual ubicar la reflexión sobre el documental, en la relación que esta forma cinematográfica mantiene con la realidad. Como segundo objetivo, este trabajo se propuso examinar los dispositivos narrativos y estéticos de dos documentales colombianos contemporáneos, con el fin de establecer la manera en que dichos documentales participan en el debate sobre el documental y pueden dar luces sobre las condiciones de posibilidad del género. Con respecto a este objetivo, se presenta un análisis de los elementos más importantes en *Paraíso* (Felipe Guerrero, 2006) y *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007), en el que se proponen las particularidades discursivas de estos documentales. El principal hallazgo, tanto del abordaje de la noción de documental como del análisis de los dos documentales colombianos es que las respuestas vacilantes, muchas veces en conflicto, que se han formulado a la pregunta por el documental sugieren la necesidad de comprender esta forma cinematográfica como un concepto no cerrado, cuya identidad no se reduce a un conjunto de propiedades universales e invariables.

Cine documental, ficción, no ficción, documental colombiano, falso documental, documental poético.

Capítulo 1

El documental y su encrucijada

Este capítulo propone el levantamiento de un contexto histórico y conceptual en el cual ubicar la discusión sobre el documental. Su propósito no es, sin embargo, ofrecer una síntesis exhaustiva del desarrollo histórico de la producción documental⁵, sino privilegiar algunos momentos de dicho desarrollo, que, en nuestro criterio, ayudan a entender la cuestión de la que este trabajo se ocupa. Asimismo, se espera que las ideas esbozadas aquí permitan entender el aporte que las particularidades estéticas y narrativas de *Paraíso* y *Un tigre de papel*, analizadas en los capítulos 2 y 3, respectivamente, representan en la comprensión del documental.

El primer apartado del capítulo trata sobre la elusividad del concepto de documental, señalando la dificultad para llegar a un consenso acerca del mismo. En la segunda sección, partiendo de la elaboración del teórico del documental Carl Plantinga sobre los ejemplares documentales, se articula la hipótesis de que dichos ejemplares conforman una especie de canon documental, cuya legitimidad cuestionan, entre otros, los dos documentales elegidos. El último apartado expone algunos planteamientos de autores ubicados en dos líneas de reflexión contrapuestas, que afirman o refutan la separación entre ficción y documental.

1. 1. El documental: Definir un concepto no definido

Que el cine nació documental es una idea más o menos recurrente en la bibliografía cinematográfica. Como apoyo a esta afirmación se remite a las películas de los hermanos Lumière, que, se dice, «documentaban» retazos de la vida diaria de principios del siglo XX. Una afirmación para no creer a pie juntillas. Si bien el cine de los inicios –fascinado con el

⁵ Para dicho propósito se remite al lector al libro de Erik Barnouw: *El documental. Historia y estilos* (1996), y a los de Bill Nichols: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997), pp. 65-106, e *Introduction to documentary* (2001), pp. 99-138. Barnouw expone los lineamientos generales de una historia del documental, y propone una tipología basada en ciertas funciones, que habrían sido asumidas, en distintos momentos históricos, por el documental. Por su parte, Nichols concibe seis modos de representación documental; formas de organización de los textos audiovisuales en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes, cuya aparición es presentada en una línea cronológica evolutiva así: modo expositivo, poético, de observación, interactivo, reflexivo y performativo.

desplazamiento de los trenes, la caída de objetos o las peripecias cotidianas de las personas— registraba, mediante el recién desarrollado dispositivo mecánico —el cinematógrafo—, el movimiento de la realidad, esta vocación de reproducción no es, como se deduce del recorrido planteado en este capítulo, una condición suficiente del documental.

Luego de que los Lumière atrajeran a los espectadores con sus proyecciones de vistas —pequeños fragmentos de vida cotidiana—, empezaron a aparecer grabaciones de viajes a lugares distantes como el Congo o el Everest, cuyo principal atractivo para la audiencia consistía en la «obvia atracción de ser material fílmico recogido de todas partes del mundo, interpretado por la habilidad académica de sus fotógrafos⁶» (Rotha, 1952: 76). Al lado de las películas de viaje, con el exotismo que señala la cita anterior del historiador del documental Paul Rotha, se hicieron populares los noticieros cinematográficos (*newsreels*), suerte de reportajes de eventos y personas reales, cuyo propósito era informar acerca de los acontecimientos que ocurrían en el mundo. Un impulso documental parecía florecer en múltiples visiones.

Fue entonces cuando la voz categórica de John Grierson —documentalista, activista y teórico escocés, considerado el fundador del movimiento documental— promulgó la necesidad de distinguir entre aquellos materiales cinematográficos que deben ser considerados documentales y aquellos que no. Para Grierson el término «documental» no debe emplearse en relación con todas las películas hechas a partir de «material natural» (Grierson, 1976: 19). De ser así, tanto los noticieros como las películas educativas o científicas de la época deberían ser consideradas documentales, cuando en realidad «todas ellas representan diferentes cualidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, evidentemente, muy distintos poderes y ambiciones en la etapa de organización del material» (*ibid.*: 19).

¿Dónde buscar entonces la distinción, si no es en la fuente de donde se toman las imágenes y sonidos, aquello a lo que Grierson llama «material natural»? En su intento por responder a esta pregunta, Grierson formuló una definición del documental que, no obstante su elevado nivel de generalización y síntesis, ha tenido un enorme eco tanto en la crítica como en el estudio sobre esta forma cinematográfica: el documental como «tratamiento creativo de la

⁶ “The obvious attraction of scenic material gathered from all parts of the world, interpreted by the academic skill of their photographers”. Las traducciones que aparecen en este trabajo, correspondientes a citas tomadas de fuentes primarias en inglés, como esta, son de la autora.

realidad»⁷ (Grierson, 1932: 8). Así pues, si nos atenemos a la definición de Grierson, una película, para ser considerada un documental, debe hacer algo más que «registrar» eventos reales, debe lograr ciertos alcances formales.

Las otras formas de tratamiento de la realidad que surgieron junto con el documental fueron asumidas como un paso hacia «adelante» frente a las películas de estudio. Insuficientes, pero necesarias, en el empleo de la cámara para algo distinto a la «mera» narración de historias: «hechos registrados, sin otro mérito que el de su uso frecuente de material y sujetos naturales existentes, en lugar de las artificiales concepciones de los estudios»⁸ (Rotha, 1952: 77). Algo quedaba faltando. Grierson cuestiona el hecho de que este tipo de películas se contenten con «describir» y «exponer» material tomado del mundo real, sin explorar las posibilidades formales de los dispositivos técnicos para presentar de una forma lúcida los hechos. Un propósito, según él, limitado, pues dicha forma de proceder no resulta estéticamente reveladora (Grierson, 1976: 20). Para Grierson se trata de una verdadera limitación, en tanto que uno de los pilares de su escuela documental es la explotación del potencial artístico del documental. Aunque modere su crítica, reconociendo un supuesto valor a las películas «de material natural», particularmente en los ámbitos del entretenimiento, la educación y la propaganda (*ibid.*: 20), y a pesar de afirmar que su distinción tiene solo la pretensión de ser taxonómicamente útil, en ella el documental predomina, dados sus alcances como forma de arte. Solo con el documental, asegura Grierson, le es dado al cine hacer el tránsito de la descripción al moldeamiento creativo del «material natural» (*ibid.*: 20).

Haciendo abstracción del carácter históricamente determinado de la definición de Grierson, y principalmente de su halo dogmático frente a otras formas de interpretación de lo real, su vigencia radica en el llamado a acotar qué se entiende por cine documental. No para intentar definir férreamente los límites de un constructo supuestamente cerrado, ni para ir en busca de una esencia probablemente inexistente, sino para tratar de entender el territorio que ha ido conformando aquel tipo de textos cinematográficos considerados por realizadores y espectadores de distintas épocas como documentales.

⁷ «Creative treatment of actuality».

⁸ «Recorded facts, with no further virtue than their frequent use of naturally existing material and subjects in preference to the artificial conceptions of the studios».

El término *documental* empieza a tomar fuerza en Estados Unidos en la década de 1930. Habría sido el mismo Grierson el primero en emplearlo de forma sistemática⁹, no solo como adjetivo –para referirse a material *documental* o a trabajos *documentales*–, sino como sustantivo, es decir, para designar un tipo de cine de no ficción «más elevado», en el que «se pasa de las descripciones planas (o elaboradas) de material natural, a disposiciones, redistribuciones y modelaciones creativas de dicho material»¹⁰ (*ibíd.*: 20). En un artículo publicado en el *New York Sun*, el 8 de febrero de 1926, Grierson se refiere al «valor documental» de la película *Moana* (Flaherty, 1926) (Breschand, 2004: 7). Puede afirmarse que con la denominación de Grierson empieza a caracterizarse una práctica novedosa, cuyo interés era mostrar una imagen del mundo real.

En la actualidad el término «documental» se ha tornado incómodo¹¹. Dada la naturaleza cada vez más variada y compleja de obras audiovisuales que se ocupan de lo real, la designación consolidada por Grierson parece haber agotado su potencial heurístico. Como salida al «agotamiento» del término «documental», ha ganado terreno una denominación por exclusión, la de no ficción (traducción del término inglés *nonfiction*), que parece eludir la rendición de cuentas a la realidad, y la elevada exigencia y rigor que connota el viejo término «documental»:

Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, información y reflexión. Para habilitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona [sic] auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia [sic] y la biografía singular y subjetiva (Weinrichter, 2004: 11).

De la manera en que emplea el término el autor español Antonio Weinrichter, la no ficción es un intento por aprehender la producción documental más reciente: lo que él denomina «la extensa Zona [sic] no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental» (*ibíd.*: 11). No obstante, como denominación alternativa de las formas documentales contemporáneas –esas que mezclan elementos, que usan sin timidez cualquier

⁹ Al parecer, antes de Grierson ya en Francia el término se usaba, aunque no de forma consistente, para nombrar las películas de viajes o de actualidades.

¹⁰ “We pass from the plain (or fancy) descriptions of natural material, to arrangements, rearrangements and creative shapings of it”.

¹¹ Un malestar, en parte, relacionado con su etimología. Derivado de la raíz latina *docere*, que significa enseñar, la palabra documental denotaría un tipo de cine que se propone instruir o informar sobre la evidencia relacionada con un asunto determinado. Un sentido que el discurso moderno sobre las artes, y su rechazo por cualquier pretensión didáctica, ha puesto en crisis.

recurso formal a su alcance, incluso los tradicionalmente asociados a la ficción; que no huyen de la subjetividad, que hablan en primera persona o no hablan, que provocan mostrando sus propias costuras—, la «no ficción» plantea su propio desafío.

Para empezar, su utilidad es dudosa en términos de indagación sobre el fenómeno documental. Lejos de servir para acotar el documental como un tipo de cine que toma su material natural del mundo real (ahí afuera), la «no ficción» lo devuelve a un nivel de generalidad mayor. En tanto que la no ficción engloba todas las formas audiovisuales que no son ficcionales, incluido el documental, ya no se trata del documental sino de un territorio más vasto, con lo cual, como afirma Jean Breschand en *El documental. La otra cara del cine*, no se soluciona el problema que plantea la naturaleza del documental, y tan solo se lo desplaza a otro lugar (2004: 4). Este nivel de generalidad pasa por alto, además, la observación —trivial pero necesaria— de que todos los documentales son películas de no ficción, pero no todas las películas de no ficción son documentales¹².

La dificultad para hallar una denominación unívoca, cuyo sentido abarque la complejidad de toda la producción documental, nos remite nuevamente a la historia del documental. Propiedades que en un determinado momento son consideradas paradigmáticas del documental, en otros, tras la aparición de nuevas formas que hacen uso de nuevas prácticas, se revelan históricamente contingentes.

Piénsese en Robert Flaherty, el documentalista por antonomasia, considerado uno de los pioneros del documental, y en su uso de la reconstrucción¹³, fundamental en su obra. Flaherty no solo elaboraba un guión cerrado previo, donde los hechos eran interpretados y adaptados en una visión muy personal; también montaba el evento profilmico¹⁴, el cual era actuado por los personajes. En Flaherty esta fabricación del material natural estaba al servicio de una visión romántica del pasado, que revivía un mundo donde los hombres ganaban su lugar en el mundo en una lucha denodada contra las fuerzas de la naturaleza¹⁵. La reconstrucción fue por mucho

¹² En este trabajo se prefiere el uso del término «documental», sin que con él se pretenda aludir a un campo de producción uniforme. Cuando se emplea el de «no ficción», como variación del de «documental», o en el contexto de los planteamientos de algún autor en particular, no se pretenden subsumir las diferencias estéticas, narrativas y retóricas del documental a dicho campo.

¹³ Estrategia narrativa que consiste en reconstituir pasajes importantes de una historia real mediante su puesta en escena.

¹⁴ Lo profilmico se entiende como todo aquello que está delante de la cámara para ser grabado.

¹⁵ Por ejemplo, parte de su obra más emblemática, *Nanook, el esquimal* (1922), es una cuidadosa puesta en escena, llevada a cabo en colaboración con los personajes reales.

tiempo una convención documental comúnmente aceptada y empleada, no solo por Flaherty sino por los documentalistas de la época. En los años sesenta, con la llegada del cine directo estadounidense¹⁶ y su dogma de cero manipulación de los materiales documentales, esta emblemática práctica fue denostada, y la figura de Flaherty enviada a compartir balcón con la ficción –o a lo sumo al poco honroso palco del docudrama–. El caso de la puesta en escena vs. la renuncia a controlar la ocurrencia del evento profílmico –por mencionar solo una de las múltiples prácticas documentales que a lo largo de la historia del documental ha sido sucesivamente entronizada y destronada–, muestra la dificultad que entrañan los intentos por entender el documental como un conjunto de propiedades universales e invariables.

También en el ámbito de la reflexión, se han propuesto propiedades esenciales, supuestamente compartidas por el documental como género. Nichols, por ejemplo, considera que uno de los rasgos más importantes de las películas documentales es la centralidad del argumento, en oposición a la centralidad de la narración en el cine argumental. Para Nichols, el mundo visual y sonoro del documental constituye una prueba, no elementos de una trama; y la clave estructural que organiza los elementos del argumento sería el montaje probatorio:

La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. En vez de organizar los cortes dentro de una escena para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada (Nichols, 1997: 50).

Esta centralidad de la argumentación sobre un proceso social o histórico en el documental implica, para Nichols, asignar una especial importancia a la banda sonora, específicamente a la palabra hablada, en tanto que «las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes» (*ibíd.*: 51). Uno de los problemas que presenta el planteamiento de Nichols, en tanto supone que todos los documentales son argumentativos, es que atribuye una homogeneidad de propósito –persuadir– a un medio caracterizado por una gran diversidad de funciones. Para referirnos a un documental cercano, en *Paraíso* (Guerrero, 2006), analizado en el capítulo siguiente,

¹⁶ Para una caracterización más detallada de los propósitos y técnicas del cine directo, bajo la modalidad de observación, véase Nichols, *La representación de la realidad*, (1997: 72-78).

difícilmente constataríamos el propósito de enseñar algo al espectador o inducirlo a asumir una determinada postura sobre un problema. Aun más, el montaje en *Paraíso* no es un elemento subsidiario de una lógica argumentativa sobre el mundo, sino, como se intentará mostrar, un principio estético que marca una cierta relación con la realidad. En este documental, como en toda una tradición de documentales poéticos, la hipótesis de la centralidad del argumento en el documental no se verifica.

1.2. Tres ejemplares y un canon documental

A pesar de la diversidad y complejidad del universo documental –que desborda cualquier pretensión de contenerlo en movimientos estéticos, designaciones estrictas, prácticas de moda o definiciones esencialistas–, siguen pesando sobre él las exigencias de un cierto canon.

En el prólogo a su tercera edición, Rotha cita la siguiente definición, suscrita por catorce países del Sindicato Mundial del Documental, reunido en Checoslovaquia en 1948:

Por documental entendemos todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas¹⁷ (Rotha, 1952: 30-31) (los subrayados son de la autora).

Se retoma aquí la definición del Sindicato no porque haya tenido una repercusión particular, sino porque sintetiza tres elementos claves en la manera que se ha pensado el documental: *registro* de la realidad, *reconstrucción cierta y contrastable* y planteamiento de *soluciones o problemas sociales*. En este trabajo se hipotetiza que dicha visión sigue teniendo vigencia y condiciona una serie de expectativas de los espectadores sobre lo que les debe ofrecer una película documental. En esta sección se intentará un análisis de cada uno de estos elementos, partiendo de algunas elaboraciones del teórico del documental Carl Plantinga y complementándolas con otros planteamientos considerados relevantes.

¹⁷ “By the documentary film is meant all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of, human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture and human relations.”

Ante la dificultad de hallar algún documental prototípico, es decir, «alguna película o tipo de película que represente lo que la mayoría considera el mejor ejemplo del género»¹⁸ (Plantinga, 1997: 26), Plantinga propone la búsqueda de ejemplares, «tipos de películas que algunos han considerado ejemplos centrales de no ficción»¹⁹ (*ibíd.*: 26). Este desplazamiento supone un cambio en el análisis. De las *descripciones* de lo que *es* el documental, independientemente de las circunstancias históricas, se pasa a tratar de entender cómo precisamente en el contexto de diversas coyunturas históricas distintos grupos han prescrito lo que *debe ser* el documental y los propósitos a los que *debe servir*.

Los ejemplares de Plantinga corresponden a tres momentos de la historia del documental que ayudaron a configurar tres modelos: el documental griersoniano, el documental periodístico y el documental de observación. Juntos pueden pensarse como componentes de una visión que invoca una exigencia de compromiso social, un ideal de objetividad y un registro no manipulado del material.

Los postulados del primer ejemplar considerado por Plantinga, el documental social de Grierson, fueron expuestos por su impulsor en el artículo «First principles of documentary (1932-1934)»:

1) Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. 2) Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio. 3) Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y

¹⁸ “Some film or type of film that clearly represents what most would take to be the best example of the genre.”

¹⁹ “Types of films that some have thought to be central examples of nonfiction”.

de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano²⁰ (Grierson, 1976: 21).

Para entender mejor la repercusión de estos principios en una cierta visión sobre el documental, puede ser útil «releerlos» a la luz de un componente fundamental para Grierson: el mundo social de la época. Cuando Grierson plantea, en el primer principio, la necesidad de «seleccionar en la vida misma», está pensando en la vida social, masificada, y en los problemas que esta plantea. Cuando propone, en el segundo principio, a la escena y al actor originales como «las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno», está promulgando el propósito fundamental de la que considera una nueva forma artística: la de servir como instrumento de análisis de la sociedad, de las fuerzas sociales en conflicto. En cuanto al tercer principio, Grierson propone al realismo como la mejor forma de tratamiento de los materiales «elegidos al natural». Queda así delineada la base de su dogma, cuyo componente más importante es la necesidad de que el documental asuma un propósito serio, se convierta en un agente de crítica y cambio social. Honrar este propósito social era, junto con una preocupación por la elaboración formal, lo que ubicaba al documental en una posición privilegiada frente a otras formas que también empleaban «material natural», como los diarios de viaje o los noticieros cinematográficos. Y para alcanzarlo, el documentalista debía poseer una aguda capacidad de análisis social, ser poco menos que un sociólogo, como apunta Rotha, discípulo de Grierson: «Requiere la comprensión de los valores humanos y el conocimiento de los problemas que rigen nuestra sociedad en el presente y en el pasado. Exigen la mente del

²⁰ «First principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, is better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanic re-create. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space in time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shim-sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor».

sociólogo entrenado, así como las habilidades del técnico profesional de cine»²¹ (Rotha, 1952: 26).

Sin el dogmatismo de Grierson, pero alineado con este en la creencia de que el documental cumple un propósito social, Erik Barnouw, en su libro *El documental. Historia y estilos* (1996), hace un recorrido por la historia del documental, proponiendo diferentes modos históricos, agrupados alrededor de similares preocupaciones estéticas, pero más que nada funcionales. A la manera de los roles asumidos por los individuos en una sociedad, Barnouw señala que desde su aparición el documental ha asumido diferentes funciones sociales: profeta (Lumière), explorador (Flaherty), reportero (documental informativo), pintor (Ruttman, Vigo, Ivens y los documentalistas vanguardistas), abogado (Grierson y la Escuela Documental Británica), toque de clarín (Capra), fiscal acusador (Andrew y Annelie Thorndike), poeta (Bert Haanstra), cronista (Rouch), promotor (Murrow), observador (Fred Wiseman), agente catalizador (Chris Marker) o guerrillero (John Alpert). El uso que hace Barnouw de estas metáforas funcionales, mucho más detalladas en cuanto al tipo de roles, implica una apertura del espectro de posibilidades en relación con los planteamientos de Grierson. No obstante, en esta tipología, el documental sigue atado al fin último de aportar al todo social.

También encontramos influencias del credo griersoniano en los planteamientos de Nichols, quien ubica el documental en el seno de los «discursos de sobriedad»:

Sistemas que dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (...). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real como algo directo, inmediato, transparente (Nichols, 1997: 32-33)²².

Dada su vinculación con este tipo de discursos, Nichols atribuye al documental un remanente de responsabilidad con la sociedad que consiste en ayudar a la «*construcción* auténtica

²¹ «It asks understanding of human values and knowledge of the issues governing our society today as well as in the past. It asks for the mind of the trained sociologist as well as the abilities of the professional film technician».

²² No obstante, de estas tres características –es decir, función de cambio social, rechazo de la ficción y relación directa con lo real–, el documental, advierte Nichols, solo podría cumplir con las dos primeras. Y es que, a pesar de su «cierto parentesco» con sistemas como la ciencia, la economía o la educación, es poco probable que el documental sea aceptado como igual entre ellos. La resistencia tendría que ver con el hecho de que el documental es cine y como tal comparte «la imagen especular», en tanto que indirecta, mediada, que es la «definición fundamental y determinante del cine» (*id.*).

de una realidad social», bien sea a la manera de Dziga Vertov –contribuyendo a la formación de una conciencia histórico-materialista– o bien a la manera de Walter Benjamin –efectuando una reorganización espacio-temporal– (*ibíd.*: 40). Para poder llevar a cabo dicha función, para «describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva» (*ibíd.*: 40), influir en los espectadores y mostrarles cómo es o cómo debe cambiar una porción del mundo social, es necesario que el documental eche mano de un entramado argumentativo. A través de este, el compromiso del documental puede concretarse en una modificación social. De ahí la importancia que atribuye Nichols al argumento –en el sentido de una serie de premisas que llevan a una conclusión– en el documental. Los elementos sociales y retóricos del documental se fusionan en una concepción del mismo como un texto argumentativo, con una estructura pragmática que busca la resolución de problemas en el mundo histórico.

Mientras que el movimiento de Grierson prescribió un fuerte compromiso social del documental, el documental periodístico –el segundo de los «ejemplares» propuestos por Plantinga–, lo conminó a asumir una postura objetiva.

Este tipo de documental apareció como forma cinematográfica en las primeras décadas del siglo XX, y se consolidó en el cine con compañías como las de los hermanos Pathé, hasta su acogida en el discurso televisivo, donde se afianzó como género y alcanzó el auge que actualmente tiene en los canales televisivos. En sus orígenes, el propósito de estos documentales noticiosos, según los reportes de Rotha, era «presentar en términos simples y descriptivos, y en un lapso de tiempo mínimo, los eventos del día, de una forma detallada, sin sesgos ni un punto de vista particular»²³ (Rotha, 1952: 88).

La forma objetiva de presentar estos eventos, es decir, manteniendo una distancia frente a lo representado, con la mínima interferencia por parte del documentalista, parte del supuesto de que es posible separar la exposición de los hechos de su evaluación o interpretación.

Este distanciamiento es transmitido por una retórica de neutralidad, que no hace evidente a los espectadores los dispositivos a través de los cuales es interpretada una realidad que se pretende simplemente «mostrar». Para transmitir o reforzar la textura de objetividad, estos documentales hacen uso de una batería de técnicas, resumidas por Nichols en el siguiente fragmento:

²³ “To present in simple descriptive terms and within the minimum of time the events of the day, in itemised form without bias or special viewpoint”.

una presunción a favor de hechos verificables; la documentación minuciosa de afirmaciones o interpretaciones; la selección de expertos acreditados institucionalmente y la identificación de cualquier interés personal que pueda ser relevante; la presentación equilibrada de puntos de vista opuestos (por lo general restringidos a los puntos de vista de instituciones dominantes o legitimadas); la confianza en actores sociales, lugares, situaciones y sucesos históricamente fiables en vez de propuestas o reconstrucciones ficticias (a menos que las ficciones se identifiquen y estén restringidas a algo que se pueda demostrar que tiene una base histórica); la evitación de la defensa directa de medidas específicas si puede dar la impresión de que subordinan un reportaje a una teoría totalizadora; y un respeto por aquellos otros códigos y rituales (como las limitaciones del realismo en la representación de estados expresivos y experiencias subjetivas) que la comunidad interpretativa de documentalistas afines considera adecuados» (Nichols, 1997: 246).

Adicionalmente, el ideal de exponer una porción del mundo «sin sesgos» se acompasa bien en este tipo de textos con un punto de vista «divino» que, obviando las percepciones de los sujetos que participan en el documental y la visión manifiesta en primera persona del director, transmite la visión de un tercero omnisciente (*ibid.*: 251-52). La posibilidad de verlo todo, de saberlo todo, inviste a esta visión de una elevada autoridad epistémica hacia el mundo proyectado, para usar una expresión de Plantinga. Este tipo de documental plantea una pregunta o un grupo de preguntas, y responde «asumiendo un conocimiento absoluto de los aspectos de alto nivel relevantes a su tema; [la voz de estos documentales] sabe más de lo que saben las personas representadas en ese mundo»²⁴ (Plantinga, 1997: 112).

A pesar del papel relevante que desempeña en los documentales periodísticos la objetividad, esta no se considera una función en sí misma, sino que está al servicio de la empresa de presentar una verdad sobre el mundo. No obstante, se busca impartir al espectador conocimiento, es decir, «información», «hechos», «pruebas» sobre una parte del mundo, sin indicarle lo que debe pensar. La voz²⁵ imparcial parece brindar a los espectadores la libertad de evaluar la validez de los argumentos expuestos y asumir una postura frente al problema formulado. Significa dejar decidir al espectador según una presentación neutral de los hechos.

²⁴ «Assuming complete knowledge of relevant high-level aspects of its subject; it knows more than the people represented in that world».

²⁵ Se usa el término «voz» aquí en sentido literal, como narrador físico, pero también en el sentido empleado por Plantinga como base de su tipología documental, entendido como perspectiva asociada a un tono y una actitud frente a lo representado, que el autor retoma de la narratología de Genette (Plantinga, 1993: 99).

Un tercer ejemplar se ha configurado alrededor de la idea de que, en esencia, el cine documental lleva a cabo un registro fotográfico y de sonido de un acontecimiento (*ibíd.*: 32). Esta idea del documental como registro de la realidad supone la creencia en un impulso mimético, que si bien no sería exclusivo del cine documental, se vería intensificado en él dado el «estatuto ontológico del significante documental –su presunto poder de captar el imponderable movimiento de lo real–»²⁶ (Renov, 1993: 22).

La fe en la capacidad que tiene la imagen documental de revelar la realidad tiene como una de sus primeras expresiones la reacción de los espectadores con las vistas del cinematógrafo de los Lumière, fascinados con su promesa de devolver ante sus ojos el flujo de la vida natural y cotidiana en cortos de un minuto de duración:

Y, por un milagro (...), las hojas se movían con el viento, el viento se llevaba el humo, las olas del mar rompían sobre la orilla, las locomotoras se lanzaban contra la sala, las caras se acercaban a los espectadores. “Es la naturaleza misma sorprendida *in fraganti*”, exclamaban con asombro admirado los primeros críticos. (Sadoul, 2004: 18).

Haciendo eco de la concepción de Bazin sobre el arte, algunos autores han visto en este impulso de duplicación de lo real una forma de resistencia contra la disolución²⁷: «La creación de una realidad de segundo orden hecha a la medida de nuestro deseo –burlar la muerte, detener el tiempo, restituir lo perdido–»²⁸ (Renov, 1993: 25). Un deseo de preservación que se materializó en el cine etnográfico de principios del siglo XX, como el de Baldwin Spencer, quien grabó diferentes componentes de la vida social de los indígenas australianos –danzas, ceremonias rituales, escenas de la vida cotidiana–, sin otro interés que el de la conservación de tradiciones y prácticas culturales.

En el cine directo²⁹ de los años 60, la creencia en la capacidad del medio documental de revelar la realidad se transforma en un imperativo epistémico: mostrar el mundo «tal cual es».

²⁶ “The documentary signifier’s ontological status--its presumed power to capture ‘the imponderable’ movement of the real.”

²⁷ Las artes plásticas, al crear también sustitutos de los modelos vivos, ya no considerados mágicos al modo primitivo, siguen satisfaciendo la necesidad primordial del hombre de «escapar a la inexorabilidad del tiempo» (Bazin, 1966: 23).

²⁸ “The creation of a second-order reality cut to the measure of our desire--to cheat death, stop time, restore loss.”

²⁹ A veces se equipara el *cinema vérité* con una variante francesa del cine directo estadounidense, pasando por alto el hecho de que el primero, con Jean Rouch y Edgar Morin como promotores (*Crónica de un verano*, 1961), inspirado

Este movimiento documental promulga que el documental debe representar la realidad evitando a toda costa la manipulación o alteración de los eventos profílmicos, los cuales deben hablar por sí mismos. Nichols atribuye a dos factores, uno de índole técnica y otro de naturaleza ideológica, el surgimiento de este dogma documental. Por un lado, la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar, y, por el otro, el desencanto con el tono edificante del documental expositivo de corte griersoniano (Nichols, 1997: 66).

Para lograr que la realidad hable por sí sola, y transmitir la textura de realidad no alterada, los documentales de observación se arman de un arsenal de recursos. Evitan la voz de un narrador que haga comentarios explícitos, las entrevistas, las imágenes ilustrativas de generalizaciones, la música extradiegética; el intento de reproducir el tiempo profílmico, es decir, el presente. Destierran el guión y la puesta en escena. Utilizan exclusivamente la luz natural. Ocultan la presencia del realizador.

En el cine de directores como Robert Drew, Richard Leacock o Fred Wiseman, el realizador transmite la sensación de que no controla, de que no interviene en los eventos que se muestran en la película. Quiere no ser visible. Su papel es el de observador no intervencionista (*ibíd.*: 72-78). La cámara parece simplemente observar toda la situación; de ahí el epíteto «de observación» que Nichols acuñó para esta forma de representación documental en su clasificación.

Los preceptos que encarnan, a manera de ideales, estos tres ejemplares documentales – considerados en su momento como prototípicos por un determinado sector de la realización o la reflexión– nos sirven para pensar los componentes principales en torno a los cuales se ha configurado un paradigma sobre el documental: función social, ideal de objetividad y una relación inmediata con la realidad. A pesar de las contestaciones históricas, y de documentales que como *Paraíso* y *Un tigre de papel* han ampliado los horizontes estéticos y de propósito del documental, esta triada sigue moldeando la expectativa de recepción cultural. En este sentido, muchos espectadores siguen esperando que un documental les ofrezca un registro o una argumentación confiable sobre algún problema social.

en la teoría del *kino-pravda* (cine-verdad) de Vertov, propone una respuesta al cine directo. Al documentalista observador contraponen uno que participa y precipita la ocurrencia del evento profílmico.

1.3. Documental vs. Ficción: Dos líneas de un debate

Es factible concluir, revisando los escritos de algunos de los pioneros del movimiento documental, que este surgió como una forma fílmica reactiva, por oposición a un tipo de cine que no se consideraba suficientemente preocupado por la realidad. El cine argumental de principios del siglo XX era visto como una prescindible forma de espectáculo, que no cumplía ninguna función de orden «elevado»:

Considero el método documental como el primer intento verdadero de usar el cine para propósitos más importantes que el entretenimiento. Si el lector asocia con el cine sólo la repetición de historias carentes de sentido que, en su mayoría, giran en torno de actores de segunda o tercera categoría, entonces no logrará comprender en absoluto la importancia del movimiento documental³⁰ (Rotha, 1952: 25).

Y si acaso el cine hecho en estudios se mostraba a la altura, es decir, socialmente revelador, en todo caso era algo que debía ser atribuido a la favorable influencia ejercida por el documental:

Mis críticas a las películas narrativas pueden parecer demasiado severas, pero es únicamente en los últimos diez años que hemos empezado a ver películas comerciales tan socialmente esclarecedoras como *The grapes of wrath and the men*. No puedo evitar pensar que dichos filmes fueron el resultado directo del ejemplo documental, de la misma manera que películas británicas como *San Demetrio*, *The way ahead* y *Millions like us* fueron inspiradas por el precedente documental³¹ (*ibid.*: 38).

El documental había llegado para rescatar al cine de la banalidad en que lo habían sumido los limitados intereses sociales y estéticos de los estudios, y se proponía como el horizonte que propiciaría su evolución: «Es mucho más probable que los logros técnicos y culturales del cine

³⁰ “I regard the documentary method as the first real attempt to use cinema for purposes more important than entertainment. If the reader associates with cinema only a repetition of senseless stories revolving round, for the most part, second- or third-rate actors, then he will completely fail to comprehend the significance of the documentary movement.”

³¹ “My strictures on story-films may seem harsh, but it is only in the past ten years that we have seen commercial films with such social enlightenment as *The Grapes of Wrath* and *The Men*. I cannot help but think that such films were the direct result of the documentary example, just as in Britain films like *San Demetrio*, *The Way Ahead* and *Millions Like Us* were inspired by documentary precedent.”

del futuro provengan más del campo del documental y del film periodístico que de los estudios de entretenimiento»³² (*ibíd.*: 25).

Uno de los casos donde se expresa de forma más patente la tensa relación entre el cine denominado de ficción y el cine documental es el de Flaherty. En 1979 George Stoney, documentalista estadounidense, gran admirador de su obra, estrenó el documental *How the myth was made*, en el que recorre los pasos de su maestro mientras filmaba *Hombre de Aran* (Flaherty, 1934). En esta película se narra la historia de una familia que vive en la desértica costa del este de Irlanda, donde subsiste de la pesca en un mar turbulento, del cultivo de papas en un suelo árido, y de la caza de tiburones, de los cuales obtenían grasa apenas suficiente para mantener encendidas las lámparas de su casa. En su investigación, Stoney se da cuenta de que Flaherty no sólo empleó la dramatización para evocar prácticas de la comunidad que en el momento de la filmación ya no empleaban, sino que además preparó algunos planos que aparecen en la película, de modo que algunas acciones que parecen espontáneas estaban previamente guionizadas y eran actuadas a la manera de una película argumental. La crítica de la época, influida por el documental de observación —que, como se anotó en el apartado anterior preconizaba un férreo código de veracidad—, encontró en la película de Stoney una confirmación de la falsedad representativa de la película de Flaherty, y halló evidencia para sospechar de toda la tradición documental a la que ella pertenecía:

Qué conmoción descubrir [en *How the myth was made*] que la caza de tiburones había desaparecido hacía cincuenta años cuando Flaherty llegó; que el arpón que golpeó al tiburón atizó realmente una turba ubicada allí para la filmación; que la «familia» del documental estaba conformada por tres personas sin ningún vínculo; que la lente del teleobjetivo, que reduce considerablemente la distancia entre el primer y segundo plano, hacía parecer que las olas se dirigían directamente al bote de pesca; que estos botes ya no se empleaban, sino que eran mucho más grandes en aquella época (...) (Vogel 1979: 75, citado por Brian Winston en *Documentary: How the myth was reconstructed*)³³.

³² “The technical and cultural achievements of the cinema of the future are more likely to come from the field of documentary and journalistic film than from the studios of entertainment.”

³³ “What a shock to discover [in *How the Myth Was Made*] that shark hunting had been gone for fifty years when Flaherty arrived; that the harpoon wounding the shark actually hit some peat placed there for shooting; that the documentary “family” consisted of three entirely unrelated people; that telephoto lens sharply narrowing the distance between fore- and back-ground, made huge waves tower directly over the fishing boat; that such boats were no longer in use, but had in fact been much larger in the past.” En línea:

La causa más probable de la «conmoción» de la crítica es su creencia en que el uso de la ficción interfiere con el ideal de representación no contaminada, al que aspira el documental canónico. El uso de la puesta en escena por parte de Flaherty afectó, en su momento, su credibilidad, pues fue interpretada como una treta de su parte, una deshonesta corrupción del nexo indicial que debía existir entre imagen y referente histórico, y el cual debía vehicular el documental.

En el ámbito de la reflexión sobre el documental, gran parte del debate en torno a su naturaleza y condiciones de posibilidad también se ha planteado en términos de oposición entre cine documental y cine de ficción. La dicotomía entre estos dos polos presupone ya una concepción sobre uno y otro. Por un lado, se entiende la ficción como una forma discursiva que representa mundos imaginarios, cuya existencia –aunque esté hecha a la medida del mundo real³⁴– depende del marco textual en donde es presentada –un libro, una película argumental, una narración oral–; y su contrario, el documental, tendría a cargo la representación de un mundo no inventado, que existe de forma autónoma por fuera del documental mismo, y al que convencionalmente hemos denominado mundo real (como sea que este se entienda).

Al respecto de esta antinomia, es posible delimitar dos posturas en las reflexiones teóricas sobre el documental. Una que afirma los límites entre cine documental y cine de ficción, y otra que los niega, reduciendo el primero al segundo; es decir, afirmando que el supuesto documental no es más que otra cara de la ficción, y que, en último término, todo discurso es ficcional. En lo que sigue se presentan algunos planteamientos de unos y otros, sin la pretensión de mediar entre ellos, sino apenas de vislumbrar sus aportes a la discusión sobre el documental.

André Bazin constituye un punto de partida esencial en el debate, pues sus planteamientos sobre la ontología de la imagen fija y en movimiento están en la base de la confianza en la capacidad del documental –al hacer uso del medio cinematográfico– para capturar e imitar la realidad; precisamente el combustible que alimenta la discusión.

http://www.google.com.co/#q=documentary+%22how+the+myth+was+reconstructed%22+brian+winston&hl=es-419&ei=72iNUea5Kobl0QH6j4DwBg&start=10&sa=N&bav=on.2.or.r_qf.&fp=35b7aed558b8ef99&biw=1280&bih=598

³⁴ Véase el Capítulo 4 de *Seis paseos por los bosques narrativos*, de Umberto Eco, para un análisis sobre las complejas relaciones entre el mundo real y el mundo posible en los textos ficcionales literarios, un análisis que puede extenderse a los textos audiovisuales.

Bazin sostiene una conexión fundamental de la historia del arte con la cuestión de la semejanza, o con su equivalente, el realismo (Bazin, 1945: 24), en la medida en que el arte – pictórico y escultórico– constituye una manera de conservación de lo real mediante la preservación de las formas. El germen de este impulso lo encuentra en los egipcios y sus prácticas de embalsamamiento, que conservaban la apariencia corporal con la creencia de que al hacerlo se preservaba a la persona. La momia, resultado de este proceso de «preservación del ser por las apariencias» (*ibíd.*: 24), es un sustituto mágico del modelo. En esta práctica primitiva se constata una conexión de identidad ontológica entre el objeto y su representación, en la medida en que se cree que esta posee las mismas características de aquel. Las artes plásticas, al crear también sustitutos de los modelos vivos –ya no considerados mágicos al modo primitivo–, siguen satisfaciendo la necesidad primordial del hombre de «escapar a la inexorabilidad del tiempo» (*ibíd.*: 23). Esta necesidad seguiría operando en la pintura, no ya por la vía de creer en una identidad ontológica entre el objeto y su modelo, sino en una versión «sublimada»: la convicción en los poderes de evocación del retrato, como forma «de superar el tiempo gracias a la perennidad de la forma» (*ibíd.*: 24). El retrato pictórico preserva al modelo del olvido; lo salva, por lo tanto, «de una segunda muerte espiritual» (*ibíd.*: 24). El realismo, esa necesidad psicológica de preservación de las formas del mundo real mediante el reemplazo de dicho mundo por su doble, constituye para Bazin una poderosa tendencia a partir de la cual se desarrolla el arte (*ibíd.*: 25).

En este contexto se ubican sus planteamientos sobre la fotografía y el cine. Ambas técnicas consideradas por él como prolongaciones que completan la tendencia realista del arte, su búsqueda de semejanza, y la necesidad de preservación que está en su base: la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción (*ibíd.*: 29).

En la fotografía la tendencia realista se prolonga «mediante una búsqueda de la expresión dramática instantaneizada, a manera de cuarta dimensión psíquica, capaz de sugerir la vida en la inmovilidad torturada del arte barroco» (*ibíd.*: 25). El aporte de la fotografía al realismo fue la resolución «del problema de las formas» (de su recuperación objetiva) que hace posible el dispositivo mecánico: «tan solo el objetivo satisface plenamente nuestros deseos inconcientes; en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales» (*ibíd.*: 28).

En cuanto al cine –fotografía en movimiento–, lo considera Bazin como una continuación de esta, cuyo aporte al realismo consiste en «la realización temporal de la objetividad fotográfica» (*ibíd.*: 29). A diferencia de la fotografía, el cine no se contenta con preservar el objeto congelado; en él «la imagen de las cosas es también la de su *duración*; algo así como la momificación del cambio» (*íd.*) El cine, como la fotografía, puede completar el impulso realista del arte, en virtud de su objetividad intrínseca, atribuida por Bazin al dispositivo mecánico. Gracias a esta objetividad que el medio plantea, se logra una reproducción donde el elemento humano y subjetivo ha quedado neutralizado: la «satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido» (*ibíd.*: 26).

El medio fotográfico es inherentemente objetivo para Bazin. Su objetividad está asegurada por la vía mecánica, la cual garantiza la ausencia de mediación entre el objeto y la representación, entre los cuales «no se interpone más que otro objeto» (*ibíd.*: 28). La naturaleza mecánica, objetiva, de la producción de la imagen fotográfica, lleva a Bazin a postular una relación especial, directa, de esta con la realidad.

Y puesto que la imagen fotográfica es producto de una génesis natural, de un proceso no mediado que lleva a cabo el dispositivo mecánico, no hay lugar para la contaminación de la invención: «Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso» (*íd.*). De ahí que para Bazin el fotógrafo no cree nada, como lo puede hacer un pintor; tan solo dispone de ciertas variables del proceso de producción de la imagen, el cual es efectuado por el dispositivo. La objetividad, al estar en la naturaleza misma del dispositivo, no depende de una postura del fotógrafo. Por eso la fotografía tiene el poder de revelar lo real, de restituirle una especie de naturaleza pura, no contaminada por los prejuicios del fotógrafo.

La objetividad –capacidad de revelación de lo real–, determina en Bazin una conexión con el uso del medio fotográfico:

No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía la percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor (*ibíd.*: 29).

Esta objetividad permite, pues, al observador ver el mundo sin los filtros de los prejuicios y percibir la esencia pura de las cosas. Aún más, la objetividad connatural de la fotografía, su capacidad de re-presentación de lo real, tiene repercusión en las expectativas de recepción: «La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico, nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente» (*ibid.*: 28).

Mientras que la pintura se basa en una relación de semejanza entre el referente y su representación, la fotografía y el cine –como medio fotográfico– mantienen una relación de identidad entre sus referentes y sus representaciones. La capacidad de revelación de lo real llega a tal punto que «la existencia del objeto fotográfico participa (...) de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une a la creación natural, en lugar de sustituirla por otra distinta» (*ibid.*: 30). La fotografía no es solamente una representación de la realidad, un sustituto, como en las formas artísticas primitivas; la imagen fotográfica entra a hacer parte de la identidad del objeto fotografiado. El objeto representado se vuelve *re-presentado*, «hecho presente en el tiempo y en el espacio» (*ibid.*: 28).

Una extensión plausible de las ideas ontológicas de Bazin sobre el cine documental consistiría en afirmar que las imágenes documentales, al participar de la objetividad intrínseca del medio cinematográfico –garantizada por los medios mecánicos de producción fotográficos–, tienen el potencial de *re-presentar* los eventos profílmicos, de aportar una evidencia no mediada sobre ellos, de reproducirlos tal cual son. Una expectativa que, como se verá más adelante, frustran abiertamente tanto *Paraíso* como *Un tigre de papel*. El primero, por la vía de una exhibición de recursos estéticos que evidencian la subjetividad creadora de su realizador y el segundo, mediante la introducción de una elaborada biografía de un artista que nunca existió.

Sin ser una teoría sobre el documental específicamente, los planteamientos de Bazin pueden concebirse como el punto de partida para una comprensión de las imágenes documentales como imágenes fotográficas que son registros indiciales –que guardan una relación o causalidad con lo que representan– o huellas de la escena profílmica (Plantinga, 2005: 106).

En su libro *Rhetoric and representation in nonfiction film* (1997) Carl Plantinga defiende, partiendo de la premisa de que el documental hace afirmaciones sobre la realidad, es decir, de una base realista, no a la manera de Bazin sino del filósofo John Searle, es decir, suponiendo la

existencia de «un mundo real independiente de nuestro pensamiento y de nuestro discurso» (Searle, 1997: 19), una distinción entre cine de ficción y de no ficción. Solo que es necesario buscarla, afirma, no en la ontología, es decir, no en términos de un determinado vínculo entre la imagen de cada forma y la realidad. Para él la delimitación no radica en «una distinción entre manipulación e imitación, ni en la imaginación versus copia»³⁵ (Plantinga, 1997: 40). Para hallar la especificidad del documental respecto de la ficción, acude a su inscripción en un contexto de producción, distribución y recepción: «Las películas de ficción y las de no ficción efectúan diferentes funciones sociales, y son vistas por los espectadores con relación a un grupo diferente de expectativas y convenciones»³⁶ (*ibid.*: 11).

Con sus planteamientos, Plantinga busca aportar a la construcción de una pragmática del documental que se ocupe de la manera en que se emplean las películas de no ficción en el ámbito de la acción humana (*ibid.*: 1-2). Otro de sus objetivos, subsumido en el más amplio de una pragmática general del cine de no ficción, es contribuir a una retórica del documental; entender qué efectos puede tener, qué técnicas persuasivas emplean, cómo dan sentido.

Plantinga piensa el documental como un instrumento de la acción humana, mediante el cual los directores llevan a cabo distintas funciones retóricas. Para Plantinga, lo que distingue a la no ficción y al documental (uno de sus casos particulares) de la ficción audiovisual, es su naturaleza retórica, que entiende como «el estudio de la riqueza, complejidad y expresión del discurso de no ficción, y de los medios mediante los cuales dicho discurso es estructurado para influir en el espectador»³⁷ (*ibid.*: 3).

La naturaleza retórica de las películas documentales consiste en presentar «de forma aseverativa, no ficcional, el estado de cosas»³⁸ (*ibid.*: 40). En otras palabras, este tipo de cine asevera, o sus espectadores asumen que asevera, que los eventos presentados ocurrieron en el mundo real, de la manera en que son presentados. Por el contrario, una ficción, si bien puede sugerir verdades temáticas y presentar un estado de cosas determinado no lo hace para afirmar su ocurrencia, sino para crear una ficción narrativa –un mundo ficcional– (Plantinga, 1997:

³⁵ “The difference between the fiction and nonfiction film lies not in a distinction between manipulation and imitation, not in imagination versus copying (...)”

³⁶ “Fictions and nonfictions such as these perform distinct social functions, and are viewed by spectators with reference to a different set of expectations and conventions”.

³⁷ “The study of the richness, complexity, and expressiveness of nonfiction discourse, and the means by which it is structured to have influence on the viewer.”

³⁸ “Nonfiction films present their states of affairs assertively rather than fictively”.

310). Esta función aseverativa general del documental depende –siguiendo los planteamientos de Noël Carroll y su teoría de la indexación, que se abordará más abajo– de un acuerdo social tácito entre quienes elaboran el texto y la comunidad discursiva, para ver la película como no ficción (*ibíd.*: 40).

En un artículo posterior, Plantinga reformula su planteamiento de la siguiente manera: Lo que el documentalista asevera en un documental, en primer lugar, es que las imágenes, sonidos y otros materiales presentados son representaciones verídicas del tema del que se ocupa. «La representación documental compromete al realizador a aseverar la confiabilidad de los materiales que emplea para mostrarle al espectador cómo es, fue o podría ser algo en el mundo real»³⁹ (Plantinga, 2005: 111). El documental es, pues, una representación aseverada como verídica por el realizador, quien espera que el espectador asuma dicha representación como veraz –en el caso del contenido proposicional explícito, como el que transmite los comentarios de los documentales expositivos– y como una fuente confiable –en el caso de las imágenes y sonidos que aparecen en las escenas de los documentales de observación, por ejemplo–. El énfasis de esta reformulación está puesto en el hecho de que la aseveración implícita del documental es que captura algún aspecto del mundo real.

La diferencia entre ficción y documental es también reformulada en los siguientes términos: los documentales se toman como explicaciones, registros y/o argumentos confiables sobre el mundo real, mientras que las películas de ficción, si bien pueden meditar sobre el mundo real, lo hacen de forma indirecta, a través de personajes y eventos ficcionales (*ibíd.*: 114).

Ahora bien, dentro del ámbito de la no ficción audiovisual, y mediante la función general de aseverar que las situaciones presentadas realmente ocurrieron, cada película cumple funciones específicas –informar, cuestionar, desafiar, revelar, etc. –. Para dar forma a su representación sobre el mundo, la no-ficción emplea distintas estrategias discursivas, entre las que Plantinga destaca cuatro. En primer lugar, el discurso elige, ejerce control sobre cuánta y de qué tipo será la información que se comunique sobre el mundo proyectado. En segundo lugar, el discurso ordena mediante una correspondencia de formas entre la presentación discursiva y la información del mundo proyectado. En tercer lugar, el discurso enfatiza, asignando diferentes grados de importancia a distintos tipos de información. Y, finalmente, el discurso asume una

³⁹ “Documentary representation commits the filmmaker to assert the reliability or functionality of whatever materials are used to show the spectator how something is, was, or might be in the actual world.”

voz, un punto de vista hacia lo que presenta (Plantinga, 1997: 86). En este último elemento Plantinga basa su tipología documental. La voz es propuesta como una categoría amplia que no pretende agotar la especificidad de una película. Cada tipo de voz está asociado a determinadas preocupaciones epistémicas –relacionadas con la actitud frente al conocimiento que transmiten– y estéticas –concernientes a la estructura y el estilo– (*ibíd.*: 106)⁴⁰.

También el filósofo estadounidense Noël Carroll, quien ha dedicado parte de su trabajo a la filosofía del cine, defiende la diferenciación entre documental y ficción, proponiendo una versión situacional de las consideraciones realistas sobre el documental, particularmente del compromiso que mantiene con la realidad. Asimismo replantea, sin abandonarla, la noción de objetividad.

En el capítulo 15 de *Theorizing the movie image* (1996), Carroll parte del siguiente supuesto: No es posible determinar si una película es o no de ficción con su sola visualización, ya que cualquier tipo de técnica o afirmación verbal de una película de no ficción puede ser imitada por la ficción (Carroll, 1996: 232) al servicio de propósitos expresivos –piénsese, por ejemplo, en los falsos documentales–. De aquí concluye que la distinción no tiene que ver con propiedades intrínsecas del documental. Una conclusión extensible a otras formas artísticas y que, de hecho, el narratólogo francés Gerard Genette había señalado en su texto *Ficción y dicción* (1993), donde se ocupa del estatuto diferenciado de los relatos ficcionales, considerados como “inventados” con respecto a los relatos históricos (no ficcionales). En su análisis de ambos tipos de relatos, Genette procede bajo la sospecha de si realmente todos los rasgos que

⁴⁰ Plantinga postula tres tipos de voces documentales: la formal, la abierta y la poética. En la voz formal la función epistémica es «explicar una porción del mundo al espectador», con lo cual adopta una posición de autoridad epistémica hacia el mundo proyectado de la película. La forma y el estilo de estas películas son «clásicos»; están caracterizados por ser armónicos, unificados y moderados. Tienden a ser simétricas, unificadas y cerradas, y en lo técnico se parecen al cine de ficción clásico en la «narrativa erotética», que «refleja los procesos de razonamiento práctico generando preguntas que las escenas subsiguientes responden» (Plantinga, 1997: 107). En la voz abierta, la autoridad epistémica es *vacilante*, en el sentido de que «es más reticente a impartir un supuesto conocimiento». Simplemente «muestra», «provoca» y «explora», «insinúa» proposiciones sobre el mundo proyectado. En esta medida es «retóricamente implícita». Por lo general no formula preguntas generales o directas, y tampoco se interesa por brindar explicaciones claras de los fenómenos presentados. En cambio asume la función de «observar» o «explorar». En cuanto a la estructura, la narración suele ser implícita: se evitan las marcas excesivamente narrativas. (*ibíd.*: 108). Por último, la voz poética representa para Plantinga funciones estéticas asignadas al documental, como las que llevan a cabo el documental poético, la película vanguardista, el documental paródico y el metadocumental (*ibíd.*: 171), consideradas periféricas. En este tipo de películas no están presentes de forma marcada preocupaciones epistémicas, y en cambio sí la preocupación de la no ficción como arte y/o como medio de exploración de la representación misma (*ibíd.*: 109). En esta medida, se caracterizan por lo que Plantinga considera un *esteticismo epistémico*.

distinguen a la ficción de la factualidad son de índole narratológica. El análisis de una serie de supuestos indicios textuales de ficcionalización (señales inequívocas del carácter ficticio del texto) lo lleva a concluir que lo que existe es más un entrecruzamiento entre una y otra forma del relato⁴¹. Un intercambio de formas narrativas, en las cuales no hay que buscar la frontera entre ficción (argumental) y factualidad (documental). Así, siguiendo a Genette, habría más una interacción de los regímenes ficcional y factual del relato que una tajante diferenciación.

Carroll sustenta la distinción con su teoría de la indexación. La diferenciación entre ficción y documental, afirma, tiene que ver con el ámbito extratextual del contexto de producción, distribución y recepción. En otras palabras, ya viene «prefabricada» por una comunidad discursiva. Los productores, escritores, directores, distribuidores y exhibidores han indexado la película, es decir, la han «marcado» –identificado– como perteneciente a la no ficción. Se ofrecen claves textuales como el uso de voz en *over*, se menciona a la película como no ficción en créditos, comunicados de prensa, entrevistas, entre otros medios. Si bien la indexación parte de la decisión del documentalista, no basta con ella. Para ser efectivo dicho proceso de marcación debe ser retomado por una comunidad discursiva. En esta medida, la indexación es una construcción social, que depende de lo que la comunidad de practicantes permita.

Carroll sostiene que la indexación de una película como no ficción moviliza una serie de expectativas y actividades en el espectador. Por un lado, el espectador espera un discurso que haga ciertas afirmaciones sobre la realidad. Cuando una película ha sido indexada como no ficción eso nos dice algo acerca de sus filiaciones con un grupo de estándares. El espectador basa sus evaluaciones de una película determinada en el logro de dichos estándares, en virtud del compromiso de la película con una forma específica de exposición de la no ficción. (Carroll, 2003: 170). Para Carroll, más allá de cualquier consideración estética, el principal compromiso del documental es con la realidad: «Un director de no ficción debe estar comprometido con los hechos, y el prospecto de intensificar los efectos no altera dicho compromiso»⁴² (Carroll, 1996: 233). Dicha rendición de cuentas constituye para él otra diferencia fundamental con el cine de ficción: «En la ficción el pasado siempre puede ser reacomodado con el fin de intensificar los efectos estéticos; pero aunque dichos efectos son

⁴¹ Para un análisis detallado de dichos indicios, véase Capítulo 3, *Relato ficcional, relato factual* en *Ficción y Dicción* (1993). Barcelona: Editorial Lumen.

⁴² “A nonfiction filmmaker must be accountable to the facts and the prospect of heightened effects does not alter that accountability”.

legítimos en la no ficción, no puede ponerse en suspenso la corrección en nombre del arte»⁴³ (*ibíd.*: 233).

Adicionalmente, al ver una película indexada como no ficción el espectador entiende «que es adecuado evaluarla según los estándares de objetividad del campo del cual la película es un ejemplo»⁴⁴ (*ibíd.*: 232). Así, el documentalista, para Carroll, no solo está comprometido con la realidad, sino con la objetividad. Así como los campos de producción del conocimiento deben ajustarse a estándares objetivos, es decir estándares de investigación, argumentación, evidencia e interpretación, los documentales son, y se espera que sean, objetivos en el mismo sentido, ajustándose a los estándares de objetividad adecuados según el tema tratado (*ibíd.*: 236). Carroll entiende la objetividad, no como ausencia de punto de vista, ni como una presentación equilibrada de los diferentes puntos de vista, sino «definida por los estándares, las rutinas y las normas de evidencia de disciplinas y modos particulares de exposición»⁴⁵ (*ibíd.*: 234). Un documentalista es objetivo cuando se rige por protocolos de razonamiento intersubjetivamente establecidos (*ibíd.*: 235), es decir, compartidos por los practicantes del campo del cual hace parte su trabajo.

En términos generales, la delimitación entre el territorio del cine de ficción y el documental que proponen Plantinga y Carroll retoma algo de la visión realista de Bazin sobre la imagen fotográfica del cine. Particularmente la necesidad implícita que se plantea de que el documental rinda cuentas a la realidad, por la vía de una representación aseverada como verídica o de la sujeción a unos estándares de objetividad regulados por una comunidad de practicantes.

En contraposición a los autores que validan una identidad del cine documental –distinta a la del cine de ficción–, se ubica una línea de pensamiento que la refuta. Dicha negación se enmarca en un proyecto más amplio de escepticismo con aquellas formas culturales que afirman la existencia de una realidad objetual, independiente de los sujetos. No habría tal cosa como una realidad ontológicamente objetiva, porque toda realidad es una construcción social.

La hipótesis de la realidad construida vuelve inviable la afirmación de objetividad, de facticidad de los «discursos de sobriedad» (Nichols). Si solo hay hechos sociales –no brutos–,

⁴³ “In fiction, the past can always be rearranged in order to enhance aesthetic effects: but though aesthetic effects are legitimate in nonfiction, accuracy cannot be suspended in the name of art”.

⁴⁴ “That it is appropriate to assess it according to the standards of objectivity of the field of which it is an example”.

⁴⁵ “Objectivity is defined by the standards, routines and norms of evidence of particular disciplines and modes of exposition.”

productos ideológicos, lo que hacen dichos discursos no es revelar elementos de una supuesta realidad objetiva sino capturar las ficciones –construcciones– de una época y un lugar determinados. Todo es ficción. Por extensión, el cine documental, concebido como un acceso privilegiado, como una forma de registro del supuesto mundo real –al que los escépticos han denominado como una ilusión– se torna inviable. Lo que documenta el documental sería, no la realidad, sino las ficciones de una época: «El documental nos permite acceder a una construcción histórica común» (Nichols, 1997: 52).

Dentro de la institución documental misma, algunos teóricos –en el supuesto de que existiera tal cosa como un «mundo real», independiente de los sujetos– le niegan una forma de ser distinta a la del cine de ficción, como forma de acceso a la realidad:

La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable, pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción (Weinrichter, 2004: 15).

Esta cita de Weinrichter sintetiza la actitud de sospecha hacia la imagen cinematográfica en general, y hacia la imagen documental en particular, en cuanto a la posibilidad de que esta pueda, en virtud de una superioridad epistémica con respecto al cine de ficción, producir conocimiento sobre el mundo. También resume tres de los principales argumentos que se usan en la literatura para socavar la identidad diferenciada del documental con respecto a la ficción, el primero de los cuales pasamos a considerar.

En un apartado del *Significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Christian Metz analiza la particularidad, en términos perceptivos –visuales y auditivos–, del significante del cine. En comparación con la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía y la música, propone Metz, es posible postular una mayor riqueza perceptiva del significante cinematográfico, en la medida en que «moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes» (Metz, 2001: 57). Sin embargo, en relación con la ópera o el teatro, dadas las similares

posibilidades perceptivas que estas formas comparten con el cine, la diferencia se halla en la materialidad de las percepciones, en su existencia en el mundo físico, ya que estos medios:

No consisten en imágenes, las percepciones que proponen a la vista y al oído se inscriben en un espacio verdadero (no fotografiado), el mismo que ocupa el público durante la representación; todo lo que oye y ve el auditorio está activamente producido, en su presencia, por seres humanos o por accesorios igualmente presentes (*ibíd.*: 58).

Para Metz la imagen cinematográfica es ante todo una representación de aquello que muestra, lo cual en el momento de la proyección no tiene presencia física en el espacio del espectador: «el actor, el “decorado”, las palabras que se oyen; todo está ausente, todo queda *registrado* (como un rastro amnésico que fuera tal inmediatamente, sin haber sido nada más con anterioridad)» (*íd.*).

En dicha ausencia material radica el carácter ficticio del significante cinematográfico.

Pues será el mismo significante, y por entero, el que aparezca registrado y sea su ausencia: una simple cinta que se enrolla, que «contiene» en su interior paisajes inmensos, batallas campales (...), y que sin embargo se deja guardar en una lata redonda de metal corriente, modesta por sus dimensiones: prueba evidente de que no contiene «de verdad» todo eso (*íd.*).

Metz no apela aquí a una concepción de la ficción como género narrativo, como fábula o mimesis. El carácter ficticio que le asigna a la imagen cinematográfica va más allá del hecho de que lo que tenga lugar en la pantalla se inscriba en un relato histórico o una invención propiamente ficcional (*íd.*). Sea que lo narrado pertenezca o no al régimen narrativo de la ficción, la misma naturaleza representativa del significante cinematográfico es ficcional, pues no contiene los objetos del mundo –los objetos proyectados no son los objetos del mundo–; una silla proyectada en la pantalla no está literalmente en la sala de proyección, solo proyecta su sombra. Es a este carácter del cine como «mero» reflejo a lo que alude Metz en su famosa sentencia de que «toda película es de ficción» (*íd.*), y, por lo tanto, esencialmente irreal, imaginaria.

El argumento de que en virtud de su carácter representativo las películas son ficcionales, cualquiera sea el régimen narrativo al que pertenezcan, constituye una refutación radical de la ontología realista del cine (Bazin) y, de paso, de la distinción entre cine de ficción y cine documental. Para evadir su carácter ficcional, el cine documental debería poder ser un

«equivalente» de la experiencia viva. Algo, obviamente, imposible. Con lo cual no le queda más remedio al documental que aceptar que lo único que puede ofrecer son representaciones (meros reflejos, diría Metz) del mundo real, y no la realidad en sí misma.

Una negación menos rotunda se halla en Michael Renov. En la introducción de *Theorizing documentary* (1993)⁴⁶, propone que «el rótulo de ‘no ficción’, si bien constituye una categorización significativa, puede, en efecto, llevarnos a descartar sus elementos (necesariamente) ficticios»⁴⁷ (Renov, 1993: 3). A continuación, su tesis: «Lo que estoy sosteniendo es que el documental comparte la condición de todas las formas discursivas con relación a su carácter trópico o figurativo, y que emplea muchos de los métodos y dispositivos de su contraparte ficcional»⁴⁸ (*id.*).

Los elementos «necesariamente» ficticios a los que hace alusión Renov tienen que ver con una doble dimensión del documental como forma discursiva y como lenguaje sin un repertorio formal exclusivo. Por un lado, para Renov el documental comparte la condición de todas las formas discursivas, su carácter trópico o figurativo; y, por el otro, el documental emplea muchos de los métodos y dispositivos de su contraparte ficcional (*id.*). A continuación nos detendremos un poco en cada dimensión.

Al caracterizar el documental como similar a los demás discursos, en la medida en que también hace uso de figuras retóricas o tropos, Renov extrapola al campo de la no ficción los planteamientos del historiador Hayden White sobre la Historia –escrita– en *Tropics of discourse* (1978). Para White todo discurso, sin importar cuán realista aspire a ser, es trópico. Al igual que los relatos de ficción, la escritura histórica se basa en estructuras de tramas recurrentes – por ejemplo la tragedia– que se emplean para hacer discernibles los acontecimientos históricos, e insertarlos en unidades cohesionadas e inteligibles para los lectores. Sin embargo, sostiene White, la estructura narrativa que se otorga a los recuentos históricos, mediante el uso de figuras retóricas o tropos, no hace parte de los eventos históricos en sí, es una imposición

⁴⁶ Un compendio de reflexiones sobre el documental, particularmente en la tradición anglosajona, de la cual Renov es editor.

⁴⁷ “The label of ‘nonfiction’, while a meaningful categorization, may, in fact, lead us to discount its (necessarily) fictive elements”.

⁴⁸ “What I am arguing is that documentary shares the status of all discursive forms with regard to its tropic or figurative character and that it employs many of the methods and devices of its fictional counterpart.”

ficcional, no fundamentada en la realidad⁴⁹. De ahí que ninguna narrativa histórica pueda aspirar a la objetividad o a la corrección histórica.

Renov transfiere este planteamiento de White al cine de no ficción, y plantea: «Todas las formas discursivas –incluyendo el documental– son, si no ficcionales, por lo menos fictivas, esto en virtud de su carácter trópico (su recurso a los tropos o figuras retóricas)⁵⁰ (*ibid.*: 7). Así, debido al uso que hacen de las estructuras narrativas o tropológicas, las películas de no ficción son en realidad ficcionales, no hacen referencia objetiva a los eventos del mundo, porque dichos eventos, tal y como son presentados en los documentales, pertenecen al ámbito del discurso documental: «Todo discurso constituye los objetos que pretende simplemente describir de forma realista y analizar de forma objetiva»⁵¹ (White, 1978: 2). Así, dado el terreno común que comparte con todo discurso, el documental solo *pretende* referirse de forma objetiva a los eventos que las tramas parecen describir, porque dichos eventos son en realidad fabricaciones de la narración. Esta condición explicaría, además, la multiplicidad de puntos de vista posibles que puede asumir un discurso sobre lo real, como es el documental: «Puede mostrarse que toda mimesis distorsiona y puede servir, por lo tanto, como ocasión para otra descripción del mismo fenómeno, que asevere ser más realista, más ‘fiel a los hechos’»⁵² (*ibid.*: 3).

En la segunda parte de su planteamiento, donde afirma que el documental «emplea muchos de los métodos y dispositivos de su contraparte ficcional», Renov llama la atención sobre el hecho de que muchos de los dispositivos que se usan en los documentales –flashbacks, el comentario a cargo de un narrador, el lenguaje poético, el acompañamiento musical para aumentar el impacto emocional, la imposición de estructuras dramáticas a la historia, por ejemplo– son dispositivos narrativos típicos de las películas de ficción. A la inversa, la ficción documental se apropia de técnicas asociadas a la no ficción –cámara en mano para dar la sensación de movimiento real, grano de la imagen, entre otros–. Renov no afirma que el uso,

⁴⁹ Por ejemplo, el hecho de que las narraciones suelen tener un final, mientras que los acontecimientos históricos, reales, se desarrollan en un flujo temporal constante. Por lo tanto, las narrativas históricas, que hacen un corte final de los eventos, no hacen referencia a una característica del mundo. Por lo que la característica de asignación de fin, entre otros, pertenece solamente al orden de la narración, no del ser de los eventos.

⁵⁰ “All discursive forms –documentary included- are, if not fictional, at least **fictive**, this by virtue of their tropic character (their recourse to tropes or rhetorical figures).”

⁵¹ “All discourse *constitutes* the objects which it pretends only to describe realistically and to analyze objectively”.

⁵² “Every mimesis can be shown to be distorted and can serve, therefore, as an occasion for yet another description of the same phenomenon, one claiming to be more realistic, more ‘faithful to the facts’”.

por parte del documental, de técnicas estilísticas y narrativas consideradas tradicionalmente de ficción lo conviertan *per se* en ficción. Sin embargo, deduce Renov, si los textos ficcionales y no ficcionales comparten características conceptuales y discursivas fundamentales, eso significa que no hay entre ellas una distinción básica, fundamental. Lo que, a su vez, implica que son más o menos la misma cosa.

Finalmente, a través de un énfasis en el carácter inherentemente selectivo del medio cinematográfico, y de un cuestionamiento de la idea de objetividad en la representación documental, un tercer argumento niega, no tanto la existencia de un territorio documental en sí, como su capacidad de hacer enunciados verdaderos sobre el mundo real, es decir, enunciados que correspondan a dicho mundo.

El argumento hace hincapié en el carácter selectivo del medio cinematográfico y en la consecuente ficcionalización de la realidad al pasar por el filtro del cine documental:

[Una] consecuencia automática de todas las manipulaciones que moldearían el documento fílmico es un coeficiente de «no-realidad»; una especie de aura ficcional se adhiere a los eventos y hechos filmados. Desde el momento en que se convierten en película y son situados en una perspectiva cinematográfica, todos los documentos fílmicos, así como todas las grabaciones de un evento en bruto, asumen una realidad fílmica que o bien añade o sustrae algo a su particular realidad inicial ..., des-realizándola o sub-realizándola, pero en ambos casos falsificándola ligeramente y arrastrándola al lado de la ficción⁵³ (Christopher Williams, ed.: *Realism and the cinema: a reader*. Citado por Plantinga, 1997: 10).

Así, el inevitable proceso de selección que está detrás de un documental –desde el encuadre hasta la asignación de un punto de vista por parte del documentalista– se equipara con «manipulación», es decir, a una intervención hasta cierto punto artera que distorsiona la realidad, la «falsifica». En otras palabras, todo documental, al seleccionar, manipula; y al manipular ficcionaliza, pues lo que ofrece no es el resultado de una mera observación del mundo, sino de la participación en su construcción. Una manipulación-ficcionalización sobre

⁵³ “[An] automatic consequence of all the manipulations which would mold the film-document, is a coefficient of ‘non-reality’; a kind of fictional aura attaches itself to the filmed events and facts. From the moment they become film and are placed in a cinematic perspective, all film-documents and every recording of a raw event take on a filmic reality which either adds to or substracts from their particular initial reality..., un-realizing or sur-realizing it, but in both cases slightly falsifying it and drawing it to the side of fiction”.

la cual una porción de la producción documental contemporánea, mediante el uso de relatos ficticiales o de recursos experimentales, llama la atención.

¿Qué implica esta selectividad del medio? Que el documental es, por naturaleza, sesgado; es decir, incapaz de una representación objetiva del mundo. Su autoridad epistémica es, pues, cuestionable. Para poder decir algo cierto sobre el mundo, para poder hacer enunciados verdaderos, en el sentido de que correspondan a hechos, el documental debería ser objetivo.

Si bien no adhiere a la idea de que el documental sea simplemente una ficción disfrazada – una «ficción semejante a cualquier otra»–, y reconoce en el documental una cierta independencia con respecto al campo de la ficción, postulándolo como «un género cinematográfico diferente (distinto de los largometrajes de ficción), con problemas y placeres propios» (Nichols, 1997: 16), Nichols descarta de plano la posibilidad de la objetividad, la cual entiende como un «acceso certero y exento de valores a situaciones y eventos del mundo real» (*ibíd.*: 250).

Nichols emparenta el documental con la ficción a través de dicha imposibilidad objetiva, que considera un rasgo común entre ambos géneros. De entrada, Nichols considera la objetividad afirmada en el documental una especie de engaño premeditado: «Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos.» (*ibíd.*: 107, 109). Además, según se infiere de esta cita, para Nichols el logro de la objetividad guarda una estrecha relación con la autorreflexividad, es decir, con el hecho de que el documental llame la atención sobre su carácter «construido». Esta forma de objetividad autorreflexiva debería estimular, por lo tanto, en el espectador una toma de conciencia sobre el aparato documental en particular, y sobre las formas de representación en general⁵⁴.

Este autor propone tres formas de objetividad que el documental ha sostenido como posibilidad, ninguna de las cuales, sostiene, es factible:

- 1) Una visión objetiva del mundo es diferente de la percepción y sensibilidad de los personajes o actores sociales. La visión objetiva es la visión de una tercera persona, no de una primera persona. Se corresponde con algo así como una perspectiva normal o lógica pero también omnisciente.
- 2) Una visión objetiva está libre de prejuicios personales, intereses propios o

⁵⁴ Una condición que, según su tipología de los modos de representación, solo satisfaría cabalmente el llamado documental reflexivo, el modo de representación de más reciente aparición.

representaciones egoístas. Tanto si es en primera como en tercera persona, es desinteresada. 3) Una visión objetiva deja libertad a los miembros del público para hacer su propia evaluación de la validez de una argumentación, y adoptar su propia postura con respecto a la misma. Objetividad significa dejar decidir al espectador según una presentación justa de los hechos. (*ibid.*: 251-52).

La primera de estas tres definiciones, que hace alusión al uso de la tercera persona en el documental como marcador de objetividad, no sería viable, puesto que la subjetividad de la primera persona –el punto de vista del realizador– se puede parapetar de múltiples formas. En cuanto a la noción de objetividad como visión desprejuiciada, Nichols sostiene que incluso si un documental pudiera escapar de los «intereses» personales, no podría evadir los intereses de la comunidad interpretativa de la que hace parte, pues esta le insufla una cierta perspectiva acerca de la realidad. Finalmente, la tercera posibilidad de la objetividad, como presentación «neutral» de los eventos o situaciones, sería inviable porque la retórica, entendida como persuasión, opera en todo momento en el documental, el cual, por definición, se dirige al espectador para que asuma una determinada posición sobre algún problema del mundo.

Al ubicar la discusión sobre la posibilidad de existencia del documental en estas dos líneas contrapuestas, que por sus filiaciones con posturas filosóficas más generales podríamos calificar groseramente de realistas y antirrealistas, el documental queda atrapado en una encrucijada: o bien acepta que su pretensión de decir algo (verdadero) sobre el mundo histórico no es más que una ilusión, como sugieren los autores más escépticos; o bien, excluye de sí las formas documentales que no apuntan a producir conocimiento verídico sobre el mundo, como se infiere de los autores más realistas. Sin duda, son posibles otras vías de salida, y los documentales que se analizan en los próximos dos capítulos permiten vislumbrarlas.

Capítulo 2

Paraíso de Felipe Guerrero: las formas de la realidad

En la primera parte de este capítulo se intentará una contextualización general del documental *Paraíso* en el ámbito de los llamados documentales poéticos, con los cuales comparte algunos intereses. Luego, en el segundo apartado, se propone una descripción analítica de los elementos visuales y sonoros que constituyen el universo de este documental. El capítulo finaliza, en la tercera sección, con un examen del montaje, considerado aquí como el principio organizativo fundamental de *Paraíso*.

2.1. Los documentales poéticos

El oxímoron que entraña la clásica definición griersoniana sobre el documental –el documental como tratamiento creativo de la realidad–, a saber: la conjunción de una vocación inventiva –que, como se señaló en el capítulo anterior, Grierson considera un elemento privilegiado del documental– con la aspiración al registro de la realidad, se materializa con fuerza en aquellos documentales en los que se entrecruzan la estilización, como forma de expresión estética, y el cine documental, como ideal de representación.

¿Qué tienen en común las imágenes de un día de lluvia en una ciudad europea, captadas desde que el agua es apenas una insinuación en el cielo hasta que deja su rastro húmedo en las calles (Ivens: *Lluvia*, 1929), con las imágenes de unos sopladores de vidrio, mostrados en su paciente y delicado oficio, como si de músicos excelsos se tratara (Haanstra: *Vidrio*, 1958) y con el collage de imágenes de distintas personas, lugares y tiempos de un país, acompañados al ritmo de una música minimalista (Guerrero: *Paraíso*, 2006)? Todas estas imágenes hacen parte de un tipo de documentales que a lo largo de la historia han tomado cierta distancia del ideal representativo –pretendidamente mimético y argumentativo–, para explorar las posibilidades que ofrece el mundo histórico cuando se lo toma como fuente principal de material de una voluntad creadora. Películas que asumen el documental como una empresa estética, en virtud de la cual se busca arrojar una luz nueva sobre la realidad, «poetizándola».

Una empresa que para Grierson consumaba el potencial artístico del documental, y que este entendía como una necesaria síntesis entre realismo y poesía:

El documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios y fábricas, ha asumido la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no solo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, de profunda visión y simpatía⁵⁵ (Grierson, 1976: 25).

Al hablar de documentales poéticos es necesaria una aclaración semántica: el uso que aquí se hace del epíteto «poético», para hacer referencia a una clase de documentales, no implica que supongamos que dichos documentales están necesariamente hechos a la manera de un poema, es decir, que expresen las cualidades normalmente atribuidas al género lírico que denominamos poesía. En cambio, el término «poético» se usa en el sentido más amplio de Roman Jakobson y su formulación sobre las funciones del lenguaje⁵⁶.

El enfoque o disposición (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, que se centra en el mensaje por sí mismo, es la función poética del lenguaje (...). Toda tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética, sería una engañosa simplificación. La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante y determinante, mientras que en otras actividades verbales actúa como constituyente subsidiario y accesorio (Jakobson, 1988: 37-38).

Así, el campo de acción de la función poética, abierto a todos los casos en los que se pone en juego un acto comunicativo, abarcaría también el documental, en particular aquel que enfatiza la materialidad de su mensaje, es decir, en las imágenes y los sonidos de los eventos profílmicos, sin emplearlos como meros subsidiarios de un sentido predeterminado (argumentación) que pretende transmitir⁵⁷.

⁵⁵ “But realist documentary, with its streets and cities and slums and markets and exchanges and factories, has given itself the job of making poetry where no poet has gone before it, and where no ends, sufficient for the purpose of art, are easily observed. It requires not only taste but also inspiration, which is to say a very laborious, deep-seeing, deep-sympathizing creative effort indeed.”

⁵⁶ Recuérdese que el modelo de Jakobson contempla seis factores esenciales de todo acto de comunicación: un emisor que envía un mensaje a un receptor, un contexto de referencia captable por el receptor, un código parcial o totalmente común al emisor y al receptor, y un contacto o conexión física o psicológica entre emisor y receptor. Partiendo de estos aspectos, Jakobson propone funciones, relacionadas con la orientación o predominancia que en la comunicación asuma cada uno de ellos, así: emisor / función emotiva; receptor / función conativa; contexto / función referencial; contacto / función fática; código / función metalingüística, y mensaje / función poética. Para una síntesis de su modelo, véase *Lingüística y poética*, 1988: 27-37.

⁵⁷ La función poética —que llama la atención sobre el mensaje *per se*, es decir, sobre la naturaleza significativa del signo más que sobre el significado—, es a lo que Guiraud denomina una «hipóstasis del significante estético» (1972:

No obstante, recogiendo para el documental la advertencia de Jakobson sobre los sistemas lingüísticos, el carácter predominante de una función dada no implica su absolutización. Es decir, el hecho de que se pueda establecer una cierta jerarquía de funciones en cada acto significativo, no significa que la predominancia de una función anule el efecto de las demás. En efecto, la función poética, característica de los documentales tratados aquí, se interrelaciona de múltiples maneras con otras funciones. A veces, por ejemplo, como en el caso de las películas de Chris Marker, el interés por las formas está entrelazado con una reflexión muy personal sobre la cultura negra (*Las estatuas también mueren*, 1953). O en un documental como *Noche y niebla* (Resnais, 1955) se puede afirmar una conexión inseparable entre el deseo de mostrar la perturbadora belleza de los campos de concentración vacíos y el propósito de sacudir la sensibilidad del espectador sobre los actos que allí se cometieron.

Barnouw sitúa la génesis del documental poético, el documental-poeta en su clasificación, en el período de posguerra, y atribuye su consolidación como movimiento al trabajo de documentalistas que, como Alain Resnais, se ocuparon fervorosamente de denunciar los crímenes de guerra. En el documental-poeta Barnouw ve la encarnación de una suerte de fascinación perpleja por el mundo devastado por la guerra, en un grupo de directores que «hicieron cortometrajes a manera de odas, al contemplar maravillados el mundo circundante, una reacción natural a los años de matanza» (1996: 168). Una fascinación que trasciende, no obstante, los períodos bélicos, y a la que se suma una lista de directores de distintas épocas y nacionalidades⁵⁸.

Barnouw resalta en el documental poético –producto de una percepción individual y del espíritu innovador de los realizadores–, además del interés marcado por los ritmos y las formas de la naturaleza, un énfasis en la observación interna, y una tendencia a evitar la narración y, con ella, las explicaciones, suscitando preguntas o inferencias en el espectador.

Nichols, por su parte, en *Introduction to documentary* (2001) liga el origen del modo de representación poético, no ya a un efecto de fascinación posbélica, como lo hace Barnouw,

88), en virtud de la cual «el mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir hasta el sentido, sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto» (*ibid.*: 88).

⁵⁸ Entre los cuales Barnow incluye: *Rapsodia de agosto* (1940), *Esta tierra está llena de vida* (1941), y *La gran aventura*, del sueco Arne Sucksdorff; *Sinfonía campesina* (1944), del belga Henri Storck; *Farrebique* (1946), del francés Georges Rouquier; *Un paseo por la ciudad* (1958), del polaco Andrzej Munk; *Músicos* (1960) del polaco Kazimierz Karabasz, y *Actuación gimnástica* (1962), del yugoslavo Mica Milosevic –entre otros–.

sino a los movimientos de vanguardia que tuvieron auge en las primeras décadas del siglo XX, caracterizados por un énfasis transformador de los sistemas de representación y por promulgar una ruptura con las normas estéticas canónicas.

Como vínculo genealógico entre la vanguardia y el documental poético, y acorde con su visión racionalista sobre el documental, Nichols señala la «forma de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones sueltas»⁵⁹ (Nichols, 2001: 103)⁶⁰, características atribuidas a las transformaciones de la industrialización en general, y a los efectos de la Primera Guerra Mundial en particular.

En comparación con el documental clásico, el énfasis en el tono que se constata en los documentales poéticos implica para Nichols un «subdesarrollo» de los elementos retóricos típicamente presentes en todo documental. En cambio, el modo poético está abierto a formas de conocimiento paralelas, distintas a la transmisión de datos, la presentación argumentativa un punto de vista, o la enunciación argumentada de situaciones problemáticas que deben resolverse (Nichols, 2001: 102).

La representación del mundo histórico, que para Nichols caracteriza la tradición documental, se transforma en los documentales poéticos en el uso de aquél como «fuente de material». Si bien los documentales poéticos siguen acudiendo al mundo histórico para hallar su materia prima, llevan a cabo sobre los fragmentos del mundo histórico un proceso de transformación, como resultado del cual la película adquiere forma y una estética peculiares (*ibid.*: 103-105). Como resultado, los sucesos de la realidad son mera materia prima para la expresión poética.

Nichols propone pensar los documentales poéticos, no como pertenecientes a una suerte de subgénero documental, sino como un modo particular de representación que, en términos generales, debe entenderse como una forma de estructurar la representación de los eventos, los cuales se plasman, a su vez, en un tipo particular de texto audiovisual. Dos elementos del

⁵⁹ “A way of representing reality in terms of a series of fragments, subjective impressions, incoherent acts, and loose associations”.

⁶⁰ En su corpus de documentales poéticos Nichols incluye, entre otros: *Play of light* (Lazlo Moholy-Nagy, 1930), en el que el director filma una de sus esculturas cinéticas, enfatizando en el juego de la luz alrededor de ella; *N. Y. N. Y.* (Francis Thompson, 1957), donde se usan tomas de Nueva York en los años 50, dando prioridad a cómo se pueden seleccionar y disponer dichas tomas para proporcionar una impresión poética de la ciudad como una masa de volumen, color y movimiento, y *Sans soleil* (Chris Marker, 1982), una reflexión visual y verbal, a modo de diario de viaje, sobre varios países, la memoria, y el documental mismo.

modelo de Nichols vale la pena resaltar: el que tiene que ver con el espectador al que están dirigidos los documentales poéticos y el relacionado con el texto documental poético en sí.

A lo que apela, según Nichols, un documental poético es a la sensibilidad del espectador, no tanto para convencerlo de un cierto punto de vista sobre el mundo, sino para evocar en él imágenes e ideas, cediéndole de forma más directa una responsabilidad en la asignación de sentido al material audiovisual documental. Desde el punto de vista de la recepción, Nichols hace notar que los documentales poéticos no buscan transferir información, desarrollar un argumento, ni presentar proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan una solución, es decir, su objetivo no es persuadir al espectador acerca de una cierta idea o argumento sobre el mundo (*ibid.*: 103); como sí lo hacen documentales más tradicionales que se dirigen de manera más directa al espectador y le ofrecen, mediante su andamiaje visual y sonoro, una argumentación sobre el mundo o una exposición sobre un problema. Se presenta, en cambio, como un texto abierto a las posibilidades de asignación de sentido.

En cuanto a las características textuales del documental poético, Nichols lo reduce a una construcción ambigua y fragmentaria, en la que se opera un desplazamiento del foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto, lo que tiene como resultado un producto preocupado, esencialmente, por los problemas de forma y estilo. Caracterizaciones restrictivas como las de Nichols del documental poético, en particular su supuesto desinterés por los problemas del mundo histórico para enfatizar casi exclusivamente sus formas, no logran dar cuenta de la manera en que un documental como *Paraíso* se acerca a su tema.

2.2. Paraíso⁶¹, de Felipe Guerrero, entre la poesía y la referencialidad

Luego de estudiar cine en Colombia, el editor y director Felipe Guerrero recibió entrenamiento en montaje cinematográfico en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, una formación que se expresa de forma muy marcada en su obra documental, a pesar de que, por regla general, no monta los trabajos que dirige. Al momento de realización de este trabajo, su producción documental comprende *Medellín* (Italia, 1998, súper 8, 20 min), *Duende* (Italia, 2002, DV, 20 min.), *Paraíso* (Colombia, 2006, súper 8 e imágenes de archivo, 55 min) y

⁶¹ Para la ficha técnica del documental, véase Anexo 2.

Corta (Colombia/Argentina/Francia, 2012, súper 16 mm x DCP, color, *dolby* 5.1, 69 min). Con solo cuatro películas dirigidas, ya se vislumbra en la producción de Guerrero una consistencia de intereses y una búsqueda estética y narrativa que nos autorizan a hablar de una obra documental autoral.

La idea de *Paraíso* surgió de un proyecto documental llamado *La verdad no es eterna*, un título tomado de un verso de un poema del nadaísta Gonzalo Arango. Usando como punto de partida el año 1948, dicho proyecto se proponía hablar de Colombia, y mostrar el movimiento nadaísta a través de imágenes filmadas en distintos lugares del país. El proyecto, financiado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia, sufrió algunas modificaciones, la mayor de las cuales sería la decisión de prescindir de un equipo de filmación. La producción del documental se redujo a un solo hombre, el director. El material de la película es el resultado de un viaje en solitario por distintos lugares del país, realizado de febrero a diciembre de 2005. Según narra Guerrero, los temas, las imágenes, los sucesos de producción, la memoria histórica de los archivos, y unos cuantos cartuchos de súper 8, fueron confluyendo poco a poco hasta delimitar la forma y los contenidos del documental. El elemento final fue la adición del sonido en estudio. El documental fue presentado a la audiencia en julio de 2006 (Henaó, 2008: 26). *Paraíso* ha recorrido un largo circuito de festivales nacionales e internacionales, donde ha recibido numerosos reconocimientos, entre ellos el premio a mejor documental experimental en 2006 en el festival Docúpolis 6, de Barcelona, y una mención honorífica en el Premio Nacional de Documental 2007, realizado en Colombia.

Guerrero ha declarado que sus documentales, alejados de las formas narrativas más clásicas del documental, se enriquece de otros géneros y disciplinas artísticas como la literatura de ensayo, la literatura de no ficción y la poesía. En sus películas Guerrero ha plasmado una búsqueda creativa marcada por la experimentación, que el propio director entiende como «la intención de una búsqueda, de una forma de narración a partir de lo real» (Guerrero, 2008) para mostrar lo que apenas vemos, aquello que está por descubrir. Este proceso experimental implica para Guerrero una mirada autoral, una puesta en escena de sí mismo en la que el realizador imprime una perspectiva personal de percepción, sensibilidad y creatividad. Guerrero lleva aún más lejos su idea de la relación entre cine documental y experimentación al afirmar que todo documental es, en esencia, experimental, en tanto

Es en el accidente del real [sic] (...) en donde el *filmmaker* genera una nueva posibilidad de percepción, ¿qué genera qué?: ¿lo real a la imagen, o la imagen a lo real?; es decir, es en este ambiente de infactibilidad, fragilidad e incerteza, donde el cine surge como lo que Vertov categóricamente llama lenguaje absoluto, íntimo y provocador (*id.*).

Examinemos de forma amplia los elementos compositivos y de los recursos formales – tanto visuales como sonoros– empleados por Guerrero en su documental⁶².

En *Paraíso*, el material de archivo sobre hechos de la historia política reciente y lejana del país es yuxtapuesto a imágenes filmadas de mares, selvas, ciudades, vendedores ambulantes, marchas campesinas, esculturas de artistas, recicladores y vendedores de flores. Todo este material visual es mostrado con la textura granulosa del súper 8, sometido a una gama de colores y formatos y, finalmente, amalgamado con un collage sonoro abstracto. El resultado es una combinación aparentemente azarosa y abstracta de fragmentos visuales y pasajes sonoros, en el que, no obstante, se pueden delinear algunos principios de organización interna.

Las imágenes que componen *Paraíso* son, en principio, las imágenes de un país, tal y como el director las captó en su periplo por distintas regiones –en una suerte de *road movie* documental–. En este sentido, *Paraíso* documenta también el proceso de su propia construcción: «En los proyectos que he hecho hasta el momento, la inspiración primaria ha llegado de la poesía, entendida como *poiesis* –la actividad que conduce a un resultado, o el acto mismo de la creación–». (Henaó, 2008: 25).

Asimismo, las imágenes son tomadas de la televisión o de los noticieros de épocas recientes, y no tan recientes, de la historia del país. Las imágenes grabadas por el director tienen la impronta formal de la cámara súper 8 en mano: textura granulada, colores intensos y un dinamismo nervioso. Las de archivo, por su parte, están, en su mayoría, reproducidas en blanco y negro. Mientras que las primeras remiten al presente del país –tomadas de la realidad más inmediata de la calle, los parques, los pueblos, las aceras–, las segundas tienden a mostrar eventos históricos «importantes» sucedidos en décadas anteriores.

⁶² Al final de este trabajo se incluye, a manera de anexo, una *Tabla de síntesis de elementos visuales de Paraíso*. En ella se sintetizan las observaciones realizadas en una primera etapa de acercamiento al mundo visual del documental. El análisis que se propone en este capítulo –sobre el tratamiento del material visual y sonoro, así como sobre los principios organizativos del documental– se basa en dichas observaciones.

Uno de los elementos visuales compositivos más importantes de *Paraíso* es el fundido en negro –su relevancia es acentuada por el hecho de que se utiliza de forma circular, para abrir y cerrar el documental–. Este elemento sirve para marcar las divisiones entre bloques más amplios, y al mismo tiempo para indicar la transición entre ellos. Así, empleando como criterio el fundido en negro, podemos identificar diez bloques, a los que parece lícito denominar estrofas –si bien no en tanto unidades caracterizadas por patrones recurrentes de ritmo, extensión o métrica, sino en tanto agrupamientos de pensamiento y/o expresión–. Los bloques –estrofas– están compuestos, a su vez, por un número variable de secuencias más cortas, cada una de las cuales conserva una unidad de espacio o acción; a las que, siguiendo la analogía con el poema, podríamos denominar «versos».

La validez de esta analogía entre *Paraíso* como un poema-documental y un poema es apoyada por una declaración del mismo director en la que se refiere al proceso de su creación: «había elaborado un mapa, un gráfico de toda la película que nombraba y señalaba la puntuación, la intención y el ritmo en una línea consecuente de secuencias. Esto se elaboró en fase de montaje de imagen». (*ibíd.*: 26).

Aunque algunos bloques están compuestos por una sola secuencia (véanse bloques 4 y 6 en el Anexo 1), la mayoría se compone de un número variable de secuencias, interrelacionadas de distintas maneras. Entre las secuencias de *Paraíso* no hay una necesaria relación de causa/efecto, al estilo del clásico documental argumentativo, ni de secuencialidad, como sería de esperar en documentales donde la narración ocupa un lugar central.

Las relaciones observadas son de distintos tipos. Así, entre las secuencias de algunos bloques hay *recurrencia* de elementos visuales, bien sea de objetos o de personajes. En el bloque 1, por ejemplo, se repite el motivo de edificaciones en proceso de construcción/reconstrucción/abandono, mientras que en el 5 lo hace la imagen de hombres y mujeres jóvenes en diferentes situaciones. En otras se sugieren *contrapuntos* cromáticos, como en el bloque 2, compuesto por cuatro secuencias: una en donde se destaca el uniforme amarillo de unos obreros de construcción, seguida de una secuencia donde el azul del tul que envuelve un edificio en construcción, en un fondo de cielo azulísimo, también es el protagonista; como azules son los uniformes de los oficiales de la siguiente secuencia. En la secuencia final el rojo es predominante en la ropa de una anciana florista y en las rosas que prepara. En otros bloques son más marcadas las relaciones de *contraste* temporal o temático entre las secuencias. Es el caso

del bloque 3, donde los planos de un soldado negro que camina con su fusil se contraponen a los de un hombre que camina por entre el bosque, en un claro contrapunto entre ambos personajes. En otros bloques, las secuencias están encadenadas más conforme a un *ritmo* visual determinado; como en el bloque 8, en el que se suceden rápidamente imágenes de objetos y personas de la parte céntrica de una ciudad.

A pesar de la sensación de abstracción de la composición general del documental, el referente de las imágenes es geográficamente reconocible: Colombia. No se trata de cualquier país. Si bien se muestran mares y montañas que pueden hallarse en cualquier geografía, rostros de cualquier individuo del mundo, hay profusión de alusiones concretas al país. Desde un aviso electrónico que dice «Próxima parada Museo del Oro» hasta las esculturas de Fernando Botero en una plaza, pasando por afiches de Luis Carlos Galán colgados en algún puesto callejero, o la voz de un comisionado de paz que anuncia en la radio el lugar del encuentro con un grupo armado.

Mediante las imágenes de archivo, Guerrero lleva de la mano al espectador por algunos de los acontecimientos que han formado la historia política, militar y social de Colombia: un incendio arrasador que sugiere los estragos de El Bogotazo, un choque entre policías y ciudadanos que manifiestan su inconformidad con el Gobierno de turno en las calles de una ciudad, un gobierno militar –¿Rojas Pinilla?–, intentos de erradicación de la droga, marchas de campesinos exigiendo la reivindicación de algún derecho, o la toma armada de algún edificio gubernamental o de algún pueblo alejado de Colombia.

Este anclaje referencial de *Paraíso*, en aproximadamente seis décadas de historia de Colombia, no da pie a un análisis en el marco de una lógica argumentativa, ni es presentado en la línea de un propósito informativo. De la misma manera que en un poema las palabras evocan imágenes descentradas de sus denotaciones más inmediatas, en *Paraíso* las imágenes políticas, históricas, y también las cotidianas, de un país llamado Colombia –que han sido repetidas *ad nauseam* en los medios de comunicación–, se abstraen del contexto de ocurrencia y se ponen en interrelación con elementos sonoros y visuales que arrojan una luz distinta sobre ellos. Ahora evocan sensaciones, estados de ánimo; invitan a la contemplación. Así, la mirada extrañada de la que es objeto el mundo histórico de Colombia, que abstrae sus eventos, objetos y personas de la representación mediática más obvia, ilumina con otra luz su realidad.

Y aunque *Paraíso* esté lejos de proponer una «cierta visión» sobre la historia o la realidad colombiana, deja claros algunos intereses al respecto. Si bien pasado y presente históricos son objeto de esa mirada que observa con ojos frescos la realidad para volver a verla, en el contraste entre el regreso a los «grandes» eventos del país y las imágenes más actuales se percibe una fascinación por la vida de todos los días, una cercanía distinta con esta vida cotidiana, con un presente poblado de objetos, paisajes y personas, a los cuales la mirada renovada de Guerrero, el «poeta» documental, les devuelve protagonismo y visibilidad. La cámara se detiene con mayor énfasis en los objetos y elementos arquitectónicos más cercanos de nuestras ciudades; ya se trate de una cerca de latón que bordea un lote baldío, de un primer plano de los techos de zinc o de un edificio en construcción, embalado, a la manera del artista Christo, en una malla azul que ondea con el viento. Cuando la cámara de Guerrero se traslada de la ciudad al campo, se embelesa en la nostálgica belleza de un cielo denso, en la forma en que la luz del sol se filtra por entre las hojas de una palmera, en el caudal generoso de una cascada, o en una barcaza que cruza el horizonte de un mar azulísimo.

Al referirse a *Medellín*, su primer corto documental, Guerrero ya había manifestado haber partido de esta noción de poesía como un hecho cotidiano, tomada de Federico García Lorca:

La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira a una mujer, se adivina la marcha oblicua de un perro, y en cada uno de estos objetos humanos está la poesía. Por eso yo no concibo la poesía como abstracción, sino como cosa real existente, que ha pasado junto a mí⁶³.

Esta predilección por lo cotidiano explica también el hecho de que el universo humano de *Paraíso* esté conformado menos por los grandes personajes que por muchachos de colegio, deportistas, jóvenes que retan el mundo adulto —el de los políticos, el de la heterosexualidad—, obreros de la construcción, floristas, taxistas, mensajeros, vendedores ambulantes y poetas⁶⁴. Quizás como una forma de volver los ojos del espectador a una cara poco iluminada del país,

⁶³ Entrevista publicada en *La Voz*, Madrid, 7 de abril de 1936 (realizada por Felipe Morales), reproducida por M. Lafranque. Federico García Lorca: *Conférence, déclarations et interviews oubliés. Bulletin Hispanique*, LX, n.º 4, octubre-diciembre, 1958, pp. 536-40. Y *Obras completas*, III, pp. 671-76.

⁶⁴ En varias secuencias del documental aparece el poeta Jaime Jaramillo Escobar, cofundador del movimiento nadaísta. Jaramillo Escobar es, además, el autor y lector de los fragmentos que se oyen en algunos apartes de *Paraíso*.

Guerrero insiste a lo largo del documental en un grupo poblacional en particular: los negros, cuya imagen parece condensar la marginalidad de los colombianos que trabajan en el campo.

Las secuencias de archivo, con sus imágenes de otras décadas, contrastan con la actualidad de las imágenes filmadas por el director, en un contrapunto temporal que atraviesa de principio a fin –de forma no lineal, pero sí sistemática– el documental. Adicionalmente, se confrontan dos espacios: la ciudad y el campo; y por consiguiente la vida rural y la vida urbana. De igual manera, a la vida militar, representada en sencillos soldados o en altos señores de la guerra, se contraponen los hombres y las mujeres de la calle. Incluso, en un ámbito ontológico, hay en el documental dos mundos claramente contrastados, el mundo humano de un país, su gente, y el mundo objetual de pueblos, zonas naturales y ciudades. Cuando nos muestra imágenes del primero, la cámara se concentra en las acciones propiamente humanas, y, cuando se detiene en el segundo, nos devuelve los «puros» acontecimientos. Ni unos ni otros tienen la grandiosidad de los eventos que estudia la historia oficial. Son apenas atisbos de la riqueza material y humana de un país.

En cuanto al sonido, se impuso una decisión técnica y/o estética: prescindir radicalmente del sonido directo, es decir, de los sonidos captados del mundo real, sincronizados en el momento mismo de la grabación. Toda la banda de sonido del documental se insertó en la etapa de posproducción; de modo que el sonido, que al ver la película parece provenir de los objetos mostrados en las imágenes, es, en realidad, una creación de los sonidistas y compositores, intérpretes de la visión del director. Como resultado de ello, y a diferencia de las imágenes de *Paraíso*, que, como se señaló más arriba, en su mayoría están amarradas a un referente geográfico e histórico reconocible –Colombia–, la banda de sonido es, en su totalidad, impuesta a la representación de dicho referente.

Este universo sonoro extradiegético, por fuera del espacio narrativo de las imágenes del documental, se compone en su mayor parte de música y efectos sonoros, en los que irrumpen, esporádicamente, la voz humana y, en medida aún menor, uno que otro pasaje de silencio.

La música, el elemento más importante de la banda de sonido de *Paraíso*, oscila entre la melodía apacible, casi tranquilizadora, de un piano, y la cacofonía de un sonido metálico o la estridencia de un objeto enteramente funcional (como una mezcladora de concreto), convertido en un instrumento musical. La única constante en este generoso abanico sonoro es el minimalismo, en tanto que despojo de cualquier elemento que pudiera servir de índice

directo de la imagen⁶⁵. Por su parte, los efectos sonoros –entendidos como elementos acústicos que no provienen ni del ámbito verbal, ni del musical–, que en un tipo de documental más canónico se graban en directo y se usan para aumentar el realismo de las imágenes o apoyar la narración, en *Paraíso* están, o bien desligados de las imágenes –una flotilla de aviones militares es acompañada con los sonidos de una bandada de pájaros–, o bien realzados de tal manera que su fuente no parece provenir de lo representado en la pantalla –el sonido metálico, como de violines, se une a la imagen de unos patines al contacto con el suelo–.

Por lo demás, en algunas secuencias se intensifican algunos efectos por encima de otros, al punto que ocupan todo el campo sonoro. Como aquella secuencia en la que un sacerdote arroja agua bendita sobre las cabezas de un grupo de soldados, durante una ceremonia militar, y el sonido del agua que salpica es el único que se percibe.

La voz humana, por lo menos en las vertientes más asiduas del documental tradicional, es decir, como testimonio y como narrador, está ausente en *Paraíso*. Cuando aparece, a manera de susurros casi inaudibles, algarabías, jerigonzas incomprensibles o fragmentos distorsionados por un efecto de eco, es utilizada como un elemento enteramente expresivo y no narrativo.

Una notable excepción la constituye Jaime Jaramillo Escobar. Clara y audible, la voz del poeta nadaísta está presente en algunos apartes, recitando con monótona entonación varios fragmentos de sus poemas. El uso de dichos fragmentos es particularmente significativo: en su primera aparición, mientras un grupo de funcionarios militares y civiles están, tal vez, tomando una decisión importante sobre el país, se oye al poeta recitar un fragmento de su poema *Perorata*: «¡Señores, caballeros! He aquí los seres del bosque, pálidos y mojados entre la lluvia torrencial» (Jaramillo, 1988: 22). Más adelante el poeta recita otros dos apartes del poema:

El poema empezará a salir pronto de esta hermosa caja roja con música incorporada, esta caja de sorpresas tan liviana y tan bella. Mientras muevo mi mano en su interior para amasar el poema, os voy diciendo, oh señores: no leáis poemas pesados, ni ásperos. El poema tiene que ser flexible, escurridizo, ondulante, con un cuerpo frío que os estremezca y en la cabeza una boca

⁶⁵ Esta elección se hace más visible al contrastar *Paraíso* con otro documental poético como *Vidrio* (Haanstra, 1958), en el que el jazz, que se usa en la banda sonora, está íntimamente relacionado con los movimientos de los artesanos que soplan y usan las herramientas de fabricación del vidrio. La conexión entre banda sonora y audiovisual es tan estrecha en este corto documental, que en varias secuencias el espectador tiene la impresión de que los artesanos del vidrio están haciendo la música que oímos en la banda de sonido.

capaz de haceros cualquier cosa (...) Atención señores, ya empieza a salir el poema. Mientras sale, os voy diciendo, oh señores: no comáis poemas calientes; el buen poema se come frío (*íd.*).

Al igual que la película de Guerrero, donde el director no solo ofrece una forma de representación de la realidad del país, sino que además ofrece su propio proceso de filmación como obra documental, «quedando impresa su propia perspectiva de percepción, sensibilidad y creatividad» (Guerrero, 2008), el poema de Jaramillo Escobar tematiza su proceso de creación y su comprensión sobre la poesía misma.

La decisión de no conservar, ni respetar un vínculo indicial necesario entre imagen y sonido, permite a Guerrero utilizarlo con toda libertad, como «pedazo de cinta» con el cual puede construir un universo sonoro hermoso (Hena, 2008: 25-26). Completamente autónomo respecto de la imagen, liberado de la necesidad de acompañarla, enfatizarla, comentarla o explicarla, el sonido de *Paraíso* es sometido a un tratamiento enteramente creativo.

La coexistencia señalada, en esta aproximación al material de *Paraíso*, entre las imágenes reales de un país concreto, en un período histórico concreto, y un mundo sonoro abstracto es una de las particularidades de *Paraíso*: un ir y venir entre referencialidad y función poética. Si bien predomina en la película una intención estética, que en el caso del manejo del sonido –al efectuar una ruptura entre la fuente real del sonido y las imágenes deriva en una abierta ficcionalización– no abandona su carácter referencial, entendido no como aspiración de veracidad sobre el contenido representado, sino como orientación a ese algo o alguien de lo que se habla, es decir, la realidad geográfica, espacial y humana del país.

2.3. El montaje en Paraíso: creación con (de) la realidad

Antes de referirnos al papel fundamental que desempeña en *Paraíso* el montaje, se expondrán algunas precisiones necesarias acerca de este dispositivo.

En el cine, en términos amplios, el montaje corresponde a «la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración» (Martin, 1996: 144). Dicha organización implica, como lo señala Ramón Carmona, un proceso *sintáctico* de «composición y reunión de todos los elementos para construir el film» (Carmona, 1993: 109). El montaje es un elemento fundamental, tanto del proceso de producción de una película –antes de montar lo que hay es solo material filmado–, como del lenguaje cinematográfico en sí. El montaje da especificidad al

cine; es inherente a él la capacidad de unir en una imagen continua los trozos de imágenes independientes. Ningún otro medio reproduce la imagen fotográfica enlazando de esta manera las imágenes.

Como lo hace notar Michel Chion (1990), la etimología de los términos que se emplean en inglés para describir el montaje cinematográfico revela dos dimensiones superpuestas: mientras que el término *cutting* –to cut = cortar– denota el aspecto puramente material del proceso de montaje⁶⁶ –el acoplamiento de escenas filmadas de forma separada, por parte de un especialista–, el de *editing* –to edit = editar, poner a punto– hace alusión a su dimensión más abstracta y creativa, enfatizada por la escuela formalista rusa, principalmente con Kulechov, Eisenstein, Pudovkin y Dziga Vertov.

Concretamente Kulechov, para demostrar dicho potencial, realizó, en 1920, una experiencia ya clásica en la historia del cine: montó tres trozos de filmes, en los que alternó el mismo primer plano del rostro inexpresivo de un actor con tres planos generales diferentes –un plato de sopa humeante, una mujer en su lecho de muerte y un bebé sonriente–. Cada una de estas combinaciones se proyectó por separado a un público no advertido. Los espectadores estuvieron de acuerdo en que el rostro del actor expresaba hambre, desesperación y alegría, respectivamente (Sadoul, 1960: 122). Con este experimento Kulechov estableció la base sobre el uso del montaje como principio dramático que, mediante la yuxtaposición de planos, tiene el poder de generar distintos sentimientos en los espectadores.

A pesar de la importancia del montaje para el lenguaje del cine, su uso como herramienta narrativa por parte de los directores no ha sido apreciado de forma unívoca. Considerado por algunos como mero ensamblaje, por otros como una suerte de rompecabezas, por otros más como un teorema, un descubrimiento, y hasta un parto (Villain, 1994), las posiciones sobre la importancia del montaje oscilan entre el entusiasmo y la desestimación. Para Orson Welles, por ejemplo, es el componente narrativo esencial del proceso creativo:

La única puesta en escena de importancia real se ejerce durante el montaje (...). Las imágenes en sí no son suficientes: son muy importantes, pero solo son imágenes. Lo esencial es la duración de

⁶⁶ En efecto, para Bürger el teórico de las vanguardias, el montaje en el cine, a diferencia de lo que pasa en la pintura, no debe considerarse un verdadero principio artístico; no pasa de ser un procedimiento técnico, dado por el medio cinematográfico mismo (Bürger, 2000: 137).

cada imagen, lo que sigue a cada imagen; en la sala de montaje se fabrica toda la elocuencia del cine (Welles citado por Villain, 1994: 9-10).

Una posición que contrasta con la de Fellini, quien lo considera tan solo una etapa para refinar las decisiones estéticas trascendentales que se han tomado previamente:

No creo en absoluto en esas películas nacidas en la moviola (...). El montaje lo hace el autor de la película cuando está rodando, o antes, cuando imagina la película. Más tarde, en la moviola, solo tiene que empalmar los distintos planos de conjunto y, aquí o allá, corregir la respiración de su criatura (Fellini citado por Chion, 1990: 334).

En los estudios estéticos, el montaje ha sido utilizado por Peter Bürger para pensar las prácticas artísticas de las vanguardias históricas⁶⁷. Sus planteamientos sobre el montaje se inscriben en el proyecto más amplio de construir un marco categorial desde el cual analizar, tanto el ataque a la institución artística que persiguen estos movimientos como el tipo de obras a que dan lugar. En su texto *Teoría de la vanguardia* (Bürger, 2000) sostiene que el montaje, más que un componente técnico o compositivo, es un principio estético que desempeña un papel en las operaciones vanguardistas que se realizan en las artes plásticas y aun en la literatura. Mediante la noción de montaje, Bürger sustenta el espíritu alegórico de las obras vanguardistas⁶⁸. Descompone el concepto de alegoría en un esquema, conformado por cuatro elementos, dos de los cuales corresponden al montaje y describen la estética de la producción que se da en la vanguardia:

Por un lado, el principio estético del montaje, en cuanto al tratamiento del material, «arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función» (Bürger, 2000: 132). El montaje, como principio estético, al separar las partes de su contexto vital, aquel donde tienen una función y un significado, no solo imprime un carácter fragmentario a la obra sino que «acaba» con la vida de los materiales. Por el contrario, para el artista que crea una obra «clasicista» el material es una totalidad y lo usa como algo vivo, respetando «su significado

⁶⁷ Bürger postula que el rasgo común de los movimientos históricos de vanguardia —en boga principalmente a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Europa— es una ruptura con la tradición, que no se circunscribe al estilo de una práctica artística anterior, sino que se expande a la institución artística de una época determinada (Bürger, 2000: 54). Bürger distingue las vanguardias históricas de las llamadas neovanguardias, surgidas en los años 50 y 60 en Europa, cuyos alcances contestatarios considera más restringidos.

⁶⁸ Bürger transfiere la noción de alegoría del ámbito de la literatura barroca alemana —en el que inicialmente fue propuesto por Benjamin— a las vanguardias artísticas, para afirmar el carácter alegórico de estas, por oposición a la naturaleza simbólica de las obras «clásicas» (Bürger, 2000:130).

aparecido en cada situación concreta de la vida» (Bürger, 2000: 133). El segundo elemento del montaje analizado por Bürger tiene que ver con el ajuste de los fragmentos y la fijación de sentido, es decir, con la constitución de la obra: «Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad» (*ibíd.*: 131). Este sentido es adjudicado, no es el resultado del contexto original de los fragmentos. Mientras que el artista clasicista busca «dar un relato vivo de la totalidad» (*ibíd.*: 133), el vanguardista reúne fragmentos para fijar un sentido. Así, la obra vanguardista ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos.

En el plano de las teorías cinematográficas, la discusión se orienta hacia la utilidad y conveniencia del montaje. En este sentido, hallamos dos ideologías del montaje contrapuestas: la del teórico y realizador ruso Sergei Eisenstein y su teoría del montaje soberano, y la de André Bazin y su ley del montaje prohibido: la idea de que el uso del montaje puede amenazar la ontología realista del cine.

Los planteamientos de Bazin sobre el montaje, derivados de su tesis sobre la ontología realista del cine (Bazin, 2008, cap. 1), se pueden rastrear en dos textos: *La evolución del lenguaje cinematográfico* (1950-1955) y *Montaje prohibido* (1953-1954) (*ibíd.*).

En *La evolución del lenguaje cinematográfico*, analizando la práctica fílmica desde 1920 a 1940, Bazin plantea la existencia de dos visiones opuestas: «Los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad» (Bazin, 2008: 82). Creer en la «imagen» significa para Bazin recurrir a distintos mecanismos – como el maquillaje, el decorado, la iluminación o el montaje– para agregar realidad a la imagen representada. En esta medida, el montaje –ya se trate del montaje paralelo de Griffith, del montaje acelerado de Abel Gance, o del montaje de atracciones de S. M. Eisenstein– es considerado «la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones» (*ibíd.*: 83).

Bazin no adhiere a esta creación del significado final de los elementos de una escena – principal propiedad del montaje–. En cambio, toma partido por un tipo de cine en donde dicho significado final provenga del contenido objetivo de las imágenes y no de su manipulación mediante el montaje, a lo que podríamos nombrar como un realismo interpretativo, o un realismo de sentido, derivado de su realismo mecánico.

Por amenazar la supuesta ontología realista del cine, para Bazin el montaje no desempeña prácticamente ningún papel. Su cine ideal es uno que se interesa por la duración y la continuidad de la realidad –no por el tiempo fragmentado, por la realidad del espacio

dramático—; un cine en donde se permite a la realidad «confesarse». El relato cinematográfico debe expresar todo sin dividir el mundo, siendo fiel a su tiempo real, su duración real; un relato, en fin, en donde el montaje, con su descripción discontinua y su análisis dramático, su tiempo intelectual y abstracto, no aleje al cine de su vocación realista.

Partiendo del análisis de *El globo rojo* (Lamorisse, 1956) y *En un país lejano* (Tourane, 1955), Bazin enuncia en su artículo “El montaje prohibido”, de 1953, una ley del montaje relacionada con su estética ontológica. En este artículo, Bazin se muestra más abiertamente contrario al montaje, «creador abstracto de sentido, quien mantiene el espectáculo en su innecesaria realidad» (*ibíd.*: 70). Es en el montaje como soporte de lo imaginario, no de lo real, en donde los objetos que vemos no tienen existencia más que en la pantalla y no en la realidad. Las películas que como *En un país lejano* usan de forma intensiva el montaje, asegura, se lo deben todo a este mecanismo. Bazin prefiere el uso del montaje que se hace en *El globo rojo*, donde la ilusión de un globo que se comporta como un perro nace de la realidad, no de los prolongamientos y yuxtaposiciones del montaje. Contrapone así las imágenes «reales» a las que son tan solo «sugeridas» por el montaje. Por eso se refiere a las «ilusiones del montaje» (*ibíd.*: 72).

En contra de quienes proclaman el montaje como elemento fundamental del cine, en una clara alusión a los teóricos rusos, Bazin propone la unidad espacial —plano secuencia— como el componente esencial del realismo:

El montaje, del que se nos dice con tanta frecuencia que es la esencia del cine, se convierte en esta ocasión en el procedimiento literario y anti cinematográfico por excelencia. La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside, por el contrario, en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio (*ibíd.*: 73).

Así, Bazin reclama para el cine la necesidad de mantener la «densidad espacial de lo real» (*ibíd.*: 74), cuya fluidez el montaje no debe romper. Esta exigencia de respetar la unidad espacial de los acontecimientos filmados lleva a Bazin a enunciar un principio narrativo que tiene para él la validez de una ley: «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada» (*ibíd.*: 77).

El montaje prohibido, o no montaje, consiste, por lo tanto, en la necesidad de registrar el espacio –y las acciones que tienen lugar en él– sin fragmentar mediante la planificación, especialmente cuando la simultaneidad de los distintos elementos se considera fundamental en términos narrativos o de generación de sentido.

Los planteamientos de Eisenstein sobre el montaje discrepan abiertamente con el montaje realista de Bazin. Si para este el montaje deshonra la realidad perceptiva espacio-temporal, para el teórico y director ruso el montaje es el medio expresivo por excelencia del cine, un artificio de inmensas posibilidades creativas y retóricas; útil para el propósito que tanto Eisenstein como otros directores vanguardistas rusos se habían propuesto: crear un arte cinematográfico socialista.

De la vasta producción intelectual de Eisenstein, dos artículos: *El principio cinematográfico y el ideograma* y *La dialéctica de la forma cinematográfica* (Bilbatúa, 1971) –escritos en 1929, poco después de rodar *Octubre* (1928), una de las películas emblemáticas de la historia del cine y de las teorías rusas sobre el montaje⁶⁹–, contienen algunos de sus principales planteamientos sobre el montaje.

En *La dialéctica de la forma cinematográfica* Eisenstein formula el axioma de su concepción sobre el montaje cinematográfico: el conflicto es el principio de existencia de toda obra de arte. Dicho principio se verifica en su misión social –poner en evidencia las contradicciones del ser y generar contradicciones en el espectador–, en su naturaleza –un conflicto entre la existencia «natural» y la tendencia creativa– y en sus métodos.

Esta idea general del conflicto como principio fundamental del arte se concreta en el cine –considerado por Eisenstein como la forma artística más elevada– en su elemento más relevante: el montaje. Eisenstein rechaza de manera rotunda la idea del montaje que lo reduce a la disposición de los encuadres «uno tras otro como bloques de construcción» (Bilbatúa, 1971: 185). Su noción del montaje pretende trascender la idea de un proceso mecánico de división y unión lineal de trozos: «Según mi parecer, el montaje es una idea que nace del enfrentamiento en encuadres independientes o, mejor, opuestos entre sí: el principio dramático» (*ibíd.*: 186).

⁶⁹ El dato tiene relevancia si se piensa que la obra reflexiva y fílmica de Eisenstein está estrechamente interrelacionada. Las teorías que defendía sobre el montaje eran aplicadas a sus películas y, a su vez, en muchos apartes de sus reflexiones sobre el montaje en el cine son ilustradas con ejemplos de sus propias producciones.

Eisenstein argumenta que así como la ilusión del movimiento en el cine se logra por la superposición óptica –«la impresión conservada de la primera posición del objeto con respecto a una nueva posición posible sucesiva del mismo objeto» (*íd.*)– de dos imágenes inmóviles fotografiadas y proyectadas una al lado de la otra, y así como en los ideogramas japoneses una palabra concreta, ubicada al lado de otra palabra concreta, produce un concepto abstracto –la representación del agua y de un ojo significa llorar, y la representación de una oreja al lado de una puerta significa escuchar. Un perro y una boca = ladrar. Una boca y un pájaro = cantar. Un cuchillo y un corazón = dolor–, así también «el concepto de la imagen en movimiento – que consume tiempo– surge de la superposición o contrapunto de dos imágenes inmóviles diferentes» (*ibíd.*: 193). Así, el fin del montaje, mediante la yuxtaposición en choque de dos elementos preexistentes –planos–, es dar lugar a una nueva dimensión de significado; una imagen novedosa de la realidad –la asociación de imágenes– suscita, crea en el espectador, una idea y emociones derivadas de ello.

El efecto inmediato de este choque de planos es la generación en el espectador de una emoción. Las emociones del espectador se producen cuando se aúnan hechos diferentes en lo que Eisenstein denominó principio de la dinamización emotiva. Aún más importante que la producción de emoción a través de la tensión de los distintos planos, es la función de creación de nuevos conceptos en el espectador, con fines intelectuales: «Parangonando cada nueva imagen con la indicación común se va acumulando fuerza tras un proceso que podemos formalmente identificar con el de deducción lógica» (*ibíd.*: 202). A este nuevo principio Eisenstein lo llamaría principio de la dinamización intelectual. Tanto el efecto emotivo como el intelectual, advierte Eisenstein, deben estar al servicio del tema, es decir, deben usarse para dinamizar el argumento, la trama; de lo contrario, se caerá en un manierismo literario. El conjunto que abarca la dinamización intelectual y la emotiva es en Eisenstein abiertamente retórico: dirigir, a través del montaje, las emociones y el proceso de pensamiento de los espectadores para predisponerlos a favor del espíritu de la Revolución rusa.

¿De qué manera estos planteamientos pueden ayudar a entender mejor el tratamiento del montaje en *Paraíso*, eje alrededor del cual está organizado todo el abanico de recursos visuales y sonoros examinados en el apartado 2? ¿Es una mera operación técnica que se da por sentada? ¿Un componente que reafirma la tendencia realista del cine, como lo suponía Bazin? ¿Se

emplea con fines expresivos, al servicio de un propósito social y político, a la manera de Eisenstein? ¿Tiene la misma función enunciada por Bürger en las vanguardias históricas?

Tal como sucede con la banda de sonido, el montaje de *Paraíso* es fundamentalmente subsidiario de la propuesta creativa de Guerrero sobre Colombia. Si en la producción de las acciones y eventos mostrados en las imágenes no se revela una manipulación directa del director –como sucede en las películas de ficción–, en el montaje, en cambio, el director reclama para sí un control creativo pleno. Es a partir de él que «escribe» su poema sobre la realidad de Colombia. No obstante, si bien explota el poder expresivo del montaje, señalado por los teóricos rusos, Guerrero no lo hace para inducir un efecto dramático, que refuerce una línea narrativa, ni para exponer una argumentación sobre un problema específico del país⁷⁰.

De ahí que, para retomar los planteamientos de Bürger, en *Paraíso* prevalece el montaje como principio de construcción estética asociado a las obras vanguardistas. El empleo de dicho principio dota al documental de Guerrero de una naturaleza fragmentaria. Su visión sobre el tema documental está construida –montada– a partir de pedazos de realidad. La realidad del país no se muestra como algo cohesionado, que debe ser reproducido, ni como un problema que debe ser resuelto, sino que es usada como material para construir un collage documental –visual y sonoro–, según la subjetividad expresiva del documentalista. La manera en que están montadas las imágenes de Colombia sugiere el sentido de una realidad compleja, que también es fragmentaria, a la manera de un collage. El espectador percibe el país como una fluctuación de fuerzas culturales, sociales, artísticas y económicas en tensión que van conformando un todo no integrado. Así, la construcción fragmentaria de *Paraíso* replica de forma poética la totalidad no cohesionada de la realidad del país. Colombia es también un collage.

El blanco principal de dicha fragmentación es la narración. Aunque, tomadas por separado, las secuencias de *Paraíso* se caracterizan por tener cada una unidad de acción o de espacio, están dispuestas en un collage, un todo narrativamente fragmentado. Para ilustrar dicha fragmentación, basta con detenerse en uno de los grandes bloques de la película –bloque 3–. Tras varias secuencias de archivo, en blanco y negro, sobre lo que parece una Junta de Gobierno, y en la que se observan reunidos varios funcionarios civiles y militares, el documental pasa a otras secuencias de archivo en las que se ve a un grupo de militares

⁷⁰ Véase el cap. 1, numeral 1.1., sobre el montaje probatorio, que propone Nichols como central al documental.

internarse en el campo con sus fusiles al hombro. Finalmente, en la siguiente secuencia se muestra una imagen a color de un hombre de esta época cortando leña en el bosque. En una mano lleva el machete con el que cortó la leña y con la otra sostiene la madera al hombro. Luego se da un regreso al pasado, un poco más cercano, con un plano de archivo a color en el que se observa una explosión en el campo.

En el lenguaje clásico del cine, los saltos narrativos, que permiten al espectador pasar de una realidad a otra, se hacen tratando de respetar la continuidad. Gracias a este recurso, es posible pasar de un punto narrativo B a un punto narrativo C, conservando la percepción de continuidad entre plano y plano. Los principios de continuidad tienden a lograr un ajuste fluido de los detalles entre los distintos planos –visuales, auditivos, etc.–, de modo que la transición entre ellos no sea perceptible y la película parezca discurrir en un flujo silencioso. La táctica de *Paraíso*, en este sentido, es convertir esa línea sólida en una línea quebrada. Si bien hay algunas constantes espaciales y temporales –motivos visuales y sonoros que se repiten a lo largo de la película–, no existe en este documental tal cosa como una continuidad espacial y temporal. La manera en que están unidos los bloques de *Paraíso* no sugiere al espectador una cronología que alimente la ilusión de que el tiempo de la realidad fluye en el mismo sentido que el tiempo fílmico, tal como aspiraba Bazin.

Este carácter fragmentario, que conlleva a una renuncia deliberada a la cohesión narrativa, no solo contraviene una de las leyes clásicas del montaje –la de fabricar la ilusión del flujo continuo del tiempo de la realidad–, sino que tiene implicaciones en la asignación de significado.

A veces parece fácil aventurar un sentido sobre los saltos espaciales y temporales de las secuencias de *Paraíso*. Volviendo al bloque 3, podríamos sugerir un contrapunto entre las acciones de soldados y campesinos. El instrumento que usan los primeros es un arma, el de los segundos un machete, una herramienta de trabajo que podría igualmente usarse como arma. Parece evidente que el director, al concatenar esta secuencia con la anterior, quiere hacer un contraste entre el presente y el pasado, entre el hombre que lleva un fusil al hombro para perseguir «enemigos» políticos y el que lleva un arma para ayudarse a su sustento con lo que puede sacar de la naturaleza.

En otros momentos creemos reconocer, en la manera en que están superpuestas las imágenes del documental, un principio compositivo que induce hacia una asignación de

significado. En el último gran segmento –bloque 9–, a un primer plano de unas manos que empacan en las alforjas de una mula unas bolsas que contienen un polvo blanco –¿cocaína?– le sucede un primer plano del agua blanca –¡como la cocaína!– y espumosa, que cae de una cascada. Y a este plano le sucede, a su vez, una toma aérea de las nubes blancas que se mueven perezosas, mientras revelan a su paso el verde de las montañas en la tierra. Las imágenes del agua y de las nubes adquieren, al ser dispuestas luego del plano de la cocaína, una nueva dimensión semántica, atada a las connotaciones del blanco de la droga.

Ninguna de estas interpretaciones se desprende, sin embargo, de un vínculo «necesario» entre los distintos planos que componen los dos bloques. Un documental como *Paraíso* se ajusta menos a un modelo sintagmático –en que las partes tienen una relación finita y cerrada, donde el todo conforma una unidad dialéctica que las incorpora como componentes necesarios–, que a uno paradigmático –donde las relaciones son abiertas e inconclusas y las partes ya no tienen una conexión necesaria con el todo– (Bürger, 2000).

En esta medida, el tratamiento del montaje en *Paraíso* contraviene la conjetura de Bazin, hasta cierto punto confirmada por el uso ideológico de los formalistas rusos, de que el montaje, empleado de forma intensiva, reduce el sentido de la imagen a una imposición, a «la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador» (Bazin, 2008: 84) –. Para Bazin, el análisis –fragmentación– de la realidad atribuye un sentido único al acontecimiento dramático, negando al espectador la posibilidad de la ambigüedad de sentido y, por consiguiente, la propia construcción del sentido de lo representado en la imagen cinematográfica (los tres sentidos exclusivos que sugiere a los espectadores el experimento de Kulechov con el montaje: hambre, tristeza y alegría). La ausencia del montaje devolvería, entonces, la ambigüedad a la realidad, y con ello la libertad interpretativa a los espectadores. En *Paraíso*, sin embargo, el montaje no se usa para manipular un sentido que se desprende de las relaciones establecidas entre las partes. Por el contrario, la disposición abstracta de los materiales sonoros y visuales otorga al espectador una mayor libertad en la interpretación.

El sentido de *Paraíso* no está en función de las imágenes de la realidad como un contenido que el espectador deba entender o inferir, ni tampoco es una creación del montaje; es un proceso en el que el montaje mismo le invita a participar. Por eso el verso final del documental –«si no se entiende, que no se entienda»– debería tomarse no como una declaración de solipsismo por parte de Guerrero, sino como el recordatorio de que su documental no oculta

significados que el espectador deba aprehender, y de que este debe usar sus propias asociaciones para crear un sentido sobre lo que ve.

Aun más: que quizás no haya nada que entender en *Paraíso*, y que eso inexpresable que hallamos en él quizás tenga que ver con una forma de mediación con la realidad; una relación orgánica, abstracta, ambigua, que enfatiza en el proceso más que en el producto. De ser así, los atisbos que tenemos de las uniones directas, visibles, casi ruidosas, de las distintas secuencias que componen la película reforzarían una voluntad metadocumental de mostrar las costuras de la operación de montaje y de la interacción con la realidad, sobre la que el poema autorreferencial leído por el poeta nadaísta era ya un vislumbre⁷¹: «La escritura poética, para mí, es aquella que nos permite gozar, junto con quien filma –en varios instantes y por toda su duración–, la construcción de una propia obra cinematográfica. Dejarse llevar y llevarse en *ella*, con bastantes riesgos y placeres, como en una exploración» (Henaó, 2008: 25).

La manera en que *Paraíso* trata el universo sonoro y visual hace de él un documental donde se reúne lo referencial y lo poético. Donde las imágenes del mundo histórico se usan como material de expresión creativa, pero también como una reelaboración sobre la memoria histórica del país. La película de Guerrero no es ni mera invención ni mera re-presentación, es una forma particular de iluminar la realidad del país, una representación abstracta que la evoca, más que designarla de forma precisa. En esta medida, en ella la realidad del país no “confiesa su sentido” como deseaba Bazin (Bazin, 2008: 85), ni se nos revela «el sentido escondido de los seres y de las cosas» (*ibíd.*: 98), más bien se nos ofrece la posibilidad de volver a ver, de percibir de otra manera esos seres y esas cosas.

Paraíso es también un registro de su propia construcción y de las posibilidades del género documental en un país cuya producción sigue ajustándose, en su mayor parte, a los cánones estéticos y narrativos del documental más clásico.

⁷¹ De la misma manera que un texto metaliterario llama la atención del lector no solo sobre una historia (diégesis), sino también sobre la manera en que dicho texto está construido.

Capítulo 3

Un tigre de papel: una ficción documental

Este capítulo está dividido en tres apartados. En el primero se abordan generalidades sobre el falso documental y la manera en que ponen en evidencia la dificultad de pretender trazar un límite estricto entre la realidad y la ficción. El segundo apartado se ocupa de la figura de Pedro Manrique Figueroa – héroe, o antihéroe, del documental de Ospina–, en tanto que creación artística colectiva, y en tanto que personaje de la ficción documental de Ospina. Además de proponer un análisis sobre el uso que de la figura de Pedro Manrique Figueroa se hace en *Un tigre de papel*, la última sección del último capítulo se ocupa de su naturaleza inclasificable, por lo menos en los términos de documental o ficción, así como de sus estrategias autorreferenciales.

3.1. El falso documental

El 30 de octubre de 1938, en plena época dorada de la radio en los Estados Unidos, muchos de los oyentes que sintonizaron el programa semanal *The Mercury Theater on the Air* entraron en pánico tras enterarse, por los «boletines informativos» que emitía el programa, de que los marcianos habían aterrizado en el mismísimo New Jersey y amenazaban la supremacía humana sobre el planeta. El «responsable» de aquella histeria masiva fue el director del programa, Orson Welles, quien tuvo la idea de adaptar la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos* al medio radial. Para darle credibilidad, Welles dramatizó la historia a la manera de boletines informativos que interrumpían una presentación musical, y en las cuales se hacía alusión a lugares y personas reales. Welles, con su *Guerra de los mundos*, usando el formato radial para difundir una elaborada mentira, alertó a la audiencia sobre su vulnerabilidad ante el poder de manipulación del nuevo medio. Sin proponérselo – los oyentes que sintonizaron el programa minutos después de su inicio no se enteraron, justo antes del prólogo musical, de que lo que se disponían a oír era una adaptación de la obra de ciencia ficción–, el juego dramático de Welles se convirtió en un referente para toda una tradición de ficciones que – al construir su narración a partir de las convenciones de los llamados discursos de sobriedad, que afirman una «relación

con lo real directa, inmediata, transparente» (Nichols, 1997: 52)– señalan lo que tiene de endeble la línea que separa la ficción de la no ficción.

Específicamente en el ámbito documental, el falso documental⁷², aquel tipo de texto audiovisual ficcional que «tiende a apropiarse de ciertos modos documentales y de todo el abanico de códigos y convenciones documentales»⁷³ (Roscoe y Hight, 2001: 49), es quizás la forma que más decididamente cuestiona la supuesta nitidez de dicha frontera, planteando, ya sea de manera latente o manifiesta, cuestionamientos sobre la pretendida capacidad de representación del género documental.

Desde la transmisión radial de Welles hasta los formatos de cine y televisión *mainstream* actuales, el falso documental se ha ido afianzando, a pesar de su potencial subversivo, como una popular forma cinematográfica. Dicho auge podría explicarse por lo que se ha denominado la crisis del proyecto documental, «una crisis tan significativa que lleva al documental no a dejarse seducir por las formas de la ficción (...), sino a documentar la mentira, su propia mentira» (Catalá, 2001: 100).

En un contexto epistemológico amplio, el falso documental puede considerarse, como lo señalan algunos autores, un «síntoma» – con todo lo que en él hay de desafío al proyecto documental canónico, como género de la verdad– en la institución documental: «Si el documental reflexivo ofrecía un equivalente a la etapa modernista del cine de ficción, el *fake* parecería indicar que el documental ha sido finalmente contagiado por la infección posmoderna» (Weinrichter, 2004: 70).

La aparente contradicción entre los términos «falso documental» amerita una aclaración: esta expresión no se refiere a los fraudes documentales, que podríamos llamar, jugando con las palabras, «documentales falsos», en donde profesionales de los medios han falseado información o noticias completas, con la intención de hacer pasar por no ficticios textos que sí lo son⁷⁴, sino a aquellos textos que, no teniendo la intención deliberada de engañar al

⁷² Se utilizan a lo largo de este capítulo distintos términos – falso documental, mofumental, *mockumentary*, *fake*– cuando se ha querido evitar repeticiones o respetar citas originales, partiendo del supuesto de que todos estos términos designan el mismo tipo de texto audiovisual.

⁷³ “These texts tend to appropriate certain documentary modes, as well as the full range of documentary codes and conventions”

⁷⁴ Uno de los escándalos más sonados llevó al presidente de la ABC, Michael Gartner, a los tribunales, por mostrar la dramatización de un intercambio de documentos entre un diplomático estadounidense y un agente de la KGB como si fuera un registro auténtico.

espectador, lo invitan a jugar el juego de descubrir su mentira, aportándole indicios de su naturaleza ficcional:

La característica fundamental de los *mockumentaries* es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental. En los *mockumentaries* se emprenden osadas investigaciones, los testimonios hablan dirigiéndose a la cámara y el aparato técnico de registro del cine está, aunque manifiestamente presente, a veces en *off*. Sin embargo, siempre hay algo en el *mockumentary* que se refiere y revela su impostura (Navarro-Sánchez, 2005: 90)⁷⁵.

El carácter de la apropiación que los *mockumentaries* realizan de los códigos del cine documental es inherentemente autorreflexivo, en tanto implica una –mayor o menor– autoconciencia de las estrategias que utiliza el género documental, para construir su propio discurso (Weinrichter, 2004: 70), develando el estilo documental como una construcción cultural con carácter convencional. Un par de planteamientos de Nichols sobre la modalidad reflexiva de representación del documental –noción que guarda una estrecha relación con la del falso documental, con la diferencia fundamental de que, como se dijo antes, este último no es un documental sino un texto ficcional que imita la forma documental– aportan claves para tratar de entender cómo opera la autorreflexividad en los falsos documentales.

En *La representación de la realidad* Nichols sintetiza de la siguiente manera el documental reflexivo⁷⁶:

Surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes, y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza

⁷⁵ No obstante, el desciframiento de dicha impostura, por más que el texto mismo ofrezca marcaciones, depende en última instancia de la «competencia» del espectador. Un falso documental puede ser tomado, a pesar de él mismo, como un «documental» por algunos espectadores, que podríamos llamar «no avezados». Fue lo que ocurrió en Nueva Zelanda con el documental *Forgotten Silver* (Jackson, 1995): muchos espectadores escribieron cartas de indignación a la estación de televisión, en las que deploraban el «engaño» del que habían sido víctimas. Para leer un seguimiento detallado del caso, véase el cap. 7 de *Faking-it*, de Roscoe y Hight (2001).

⁷⁶ Un ejemplo que da Nichols de un documental reflexivo: «*The thin blue line*, por ejemplo, se basa firmemente en las convenciones de la entrevista, en todas sus afinidades con la confesión, pero también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con otra. El director Errol Morris hace hincapié hasta tal punto en estas contradicciones, que la apelación al testimonio como un índice de «lo que ocurrió en realidad» cae de lleno en las redes de una liturgia de afirmaciones de autojustificación mutuamente contradictorias» (1997: 94).

⁷⁷ Nichols se refiere a las modalidades expositiva, de observación e interactiva.

muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto (1997: 66).

Este giro representativo, acerca del cual llama la atención la cita de Nichols, se concreta por igual en los documentales reflexivos y en los falsos documentales, y consiste en pasar del ideal de intentar representar el mundo histórico al de representar los problemas y desafíos de la representación misma del mundo histórico (Nichols, 2001: 125).

Sin embargo, los falsos documentales van más allá e introducen un elemento autorreflexivo, equiparable al giro metaficcional⁷⁸ que realizan en la literatura los textos narrativos que reflexionan sobre su propio carácter ficcional. De la misma manera que las metaficciones literarias nos recuerdan constantemente “que la literatura es un constructo lingüístico y que las historias y los personajes que crea no están hechos más que de palabras” (Gass, citado por Wibrow, 2003: 19), los falsos documentales llaman la atención sobre el hecho de que la representación del mundo real que ofrecen es, en el mejor de los casos, producto de una ineludible manipulación de recursos y, en el peor, una mentira construida de manera verosímil.

Nichols distingue entre distintas formas de reflexividad, que van desde una «reflexividad formal» a una «reflexividad política». Mientras que la reflexividad formal o estilística implica utilizar la estética del documental para hacer un comentario ambivalente sobre la forma, la reflexividad política involucra un ataque más explícito a las premisas subyacentes del género documental. Independientemente de la utilidad de dicha distinción en el análisis de documentales concretos (¿es que un documental no puede ser formal y políticamente reflexivo a la vez?), el propósito último que Nichols señala en ambas formas de reflexividad es el mismo que se verifica en los falsos documentales: crear conciencia sobre la naturaleza construida del género documental, desafiando la integridad de la imagen misma o, al menos, de nuestra creencia en que la cámara tiene la capacidad de documentar de forma objetiva y precisa el mundo histórico.

El blanco primordial de la «deliberada falsedad hiperconciente» (Navarro-Sánchez, 2005: 91) de los falsos documentales – independientemente de la forma que asuman, sea un falso documental biográfico, un falso documental de observación, un falso documental musical, un

⁷⁸ La noción de metaficción es atribuida a William Gass, quien la habría propuesto en la década de los 70 para referirse a un subgénero de la ficción contemporánea usado para designar las novelas que “tematizaban su propia escritura” (Gil González, 200, p.20).

falso metraje encontrado, etc.– es la institución documental; más concretamente, su pretensión de ofrecer un acceso directo al mundo real que descansa sobre una supuesta referencialidad de la imagen documental. Como señalan Roscoe y Hight (2001: 188), el hecho de que los falsos documentales, y sus imágenes falsas con apariencia de ser genuinas, no aludan a un referente verificable en el mundo real implica, no ya un debilitamiento del vínculo entre imagen y referente, sino su destrucción.

Los falsos documentales, en tanto textos ficcionales, parten de una renuncia a representar de forma mimética lo real, y se concentran en parodiar esta aspiración del documental institucional, asumiendo sus propias convenciones. Por cuenta de este desplazamiento de la intención representativa, el documental ya no es una ventana abierta al mundo, y pasa a ser una construcción o representación. En este sentido, algunos autores celebran la llegada de la reflexividad al documental como una muestra de madurez del género documental, en tanto «tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas (Nichols, 1997: 97).

Además de retar la factualidad del discurso documental, la reflexividad propia de los falsos documentales ofrece una alternativa a los roles convencionales que el documental ha construido para sus espectadores. A diferencia de los documentales canónicos, que apelan a la creencia fundamental de los espectadores acerca de la relación indicial que las imágenes documentales tienen con la realidad (Hight, 2008: 211), para instarlos a creer en ellas como evidencia de los hechos que el documental relata, o de los argumentos que propone, los documentales, en lo que podríamos llamar el «pacto documental» que establecen con la audiencia⁷⁹, juegan con el modo de lectura documental y establecen con sus espectadores un contrato que podríamos llamar lúdico-crítico.

Por un lado, los *mockumentaries*, al marcar de forma abierta o sutil su propia ficcionalidad, ofrecen a su audiencia el desafío de descubrirla. No obstante, a pesar de esta intención, los espectadores de los falsos documentales responden de distintas maneras a este desafío,

⁷⁹ Se trata de una adaptación del término «pacto ficcional», acuñado por Umberto Eco para referirse a los textos narrativos. Para Eco «la regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor; lo que Coleridge llamaba «la suspensión voluntaria de la incredulidad». El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente (...) el autor *finje* que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad» (Eco, 1996: 85).

acercándose a ellos con distintas formas de conciencia que les permiten, a su vez, variadas formas de participación, desde aquellos que no reconociendo la cualidad paródica del documental que están viendo se sienten engañados, pasando por aquellos que, dándose cuenta de la naturaleza paródica del texto, no reconocen las referencias precisas; o por quienes, reconociendo ambos – las referencias y la naturaleza paródica –, no aprecian la ironía del producto, hasta aquellos que, reconociendo los rasgos del referentes que es objeto de mofa, son capaces de disfrutar plenamente de la posición irónica que se crean en relación con el texto parodiado. Estos serían, parafraseando nuevamente a Eco, los espectadores «modelo»⁸⁰ de un mofumental.

¿Por qué busca el falso documental que el espectador acepte el juego de descubrir su farsa? Como lo sugieren Roscoe y Hight (2001), la audiencia está en el centro de la crítica que hacen los falsos documentales al medio documental mismo. En ellos se cumple su objetivo último: el de implantar una toma de conciencia crítica, una duda epistemológica sobre el medio de representación documental y sobre los dispositivos que le han dado autoridad. De hecho, la recepción de los falsos documentales implica un trabajo mayor por parte de la audiencia en la identificación del estatus ontológico del documental, de los mecanismos a través de los cuales el documental construye nociones sobre el mundo histórico. Los falsos documentales obligan a su espectador «ideal» a plegar la conciencia sobre sí mismo «de modo que entre en contacto con el trabajo del aparato cinematográfico, en vez de permitirle avanzar libremente hacia el compromiso con una representación del mundo histórico» (Nichols, 1997: 97).

3.2. *Un tigre de papel*⁸¹ y la vida y obra de un «degenerado»

⁸⁰ Eco plantea que todo texto exige la participación del lector, pero no todos los lectores son aptos para esta colaboración, pues ella depende del mundo que cada uno tenga. De aquí deriva Eco dos clases de lectores, que si bien pueden encarnarse en personas, aluden más a etapas de la lectura o formas de leer. Por un lado, tendríamos al lector empírico, quien usaría el texto como mero recipiente de sus pasiones personales, mientras que el lector modelo sería aquel lector ideal al que todo lector debe aspirar. Eco afirma que existe un lector modelo para todo tipo de textos – desde el *Finnegans Wake* hasta el horario de trenes –, y en cada caso se le dan al lector modelo unas instrucciones distintas. Este lector, más que una persona que lee un texto, se refiere a un conjunto de instrucciones textuales que se manifiestan en la superficie del texto, en forma de afirmaciones u otras señales. El lector modelo tiene la capacidad de leer cabalmente el texto, tal y como lo había previsto el autor-voz. Entiende y sigue las reglas del juego que le propone el narrador, es decir, obedece las instrucciones que le imparte el autor modelo, concepto que es un correlato del de lector modelo (Eco, 1996: 7-35).

⁸¹ Para la ficha técnica del documental, véase Anexo 3

Luego de más de tres décadas de haber filmado el que podría considerarse como el primer falso documental colombiano, *Agarrando pueblo* (Mayolo y Ospina, 1978), el director caleño Luis Ospina volvió a explorar con gran éxito⁸² el terreno de lo bufo con su película *Un tigre de papel* (2007). En esta especie de vuelta a los orígenes, Ospina le sigue el rastro, durante casi cuarenta años, a la vida de un país (Colombia) y a la de un rumor personificado en la figura de Pedro Manrique Figueroa, supuesto precursor del collage en el país.

En el curso «Palabra figurada», los estudiantes Lucas Ospina y Bernardo Ortiz inventan un artista con el nombre de Pedro Manrique Figueroa, para responder a la asignación académica de organizar una exposición sobre un artista en la que establecieran la relación entre palabra e imagen. Ospina y Ortiz partieron de una supuesta tesis de un estudiante de antropología, Felipe Rueda – denominada «Gentrificación a la inversa: cinco estudios de casos de habitantes del barrio Santa Fe»–, en la que se hacía mención a un tal señor Valdez, quien en su relato habría hecho alusión a un inquilino que había tenido en 1974 y al que responsabilizaba de haber traído la decadencia al barrio: «Primero trajo el comunismo, luego las drogas y, por último, el comunismo más las drogas; llenó el sector de putas, drogadictos, anarquistas y bohemios» (Ospina, 2007: 85). Como pago por la renta, este personaje habría dejado unos collages, a partir de los cuales Lucas Ospina y Ortiz habrían iniciado la «búsqueda» del «precursor del *collage* en Colombia», la cual tendría como uno de sus primeros frutos la exposición de 1996, organizada por los entonces estudiantes, en homenaje a Pedro Manrique Figueroa.

Lo que inició como una ficción creada por un par de estudiantes se ha convertido, gracias al aporte que desde la escritura –particularmente los textos publicados en la efímera revista *Valdez*⁸³, que aportaron elementos sobre Manrique, en forma de narraciones, testimonios de amigos, cartas, fragmentos de su diario, entrevistas y poemas–, pero principalmente desde la plástica y el cine, han hecho artistas, académicos, historiadores del arte, escritores y cineastas, en una construcción colectiva. Una alambicada red de relatos, que tan pronto se confirman

⁸² La película fue estrenada como parte de la selección oficial de Documenta Kassel 2007 (Documenta 12), uno de los principales eventos del arte contemporáneo. También fue premiada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional Documental en 2007.

⁸³ Creada por Lucas Ospina, Bernardo Ortiz y François Bucher, la revista fue financiada y publicada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, solo alcanzó cinco números (Duarte Riascos, 2010:80)

como se contradicen entre sí, reforzando la vitalidad de una creación que ha servido por más de tres lustros como fructífero dispositivo de expresión estética.

Desde la plástica, Lucas Ospina no solo ha sido cocreador y comentarista de Manrique sino que además ha fungido como su curador para diversas exposiciones fundamentales en la construcción de la obra artística de este personaje. La contribución decisiva de estas exposiciones al relato de Manrique radica en el hecho de que arraigan dicho relato en el mundo real, no solamente «corroborando» la existencia del personaje, sino también entablando un diálogo entre este y las circunstancias históricas en las que «participó».

Una fecha definitiva para la obra de Manrique fue 1996. Ese año Lucas Ospina y Jorge Jaramillo organizaron en la galería Santa Fe, del Planetario Distrital, la «Exposición de Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia», una muestra retrospectiva que reveló para el mundo del arte la existencia de Manrique, hasta ese momento desconocida. Además de sus collages, textos, y fotografías sobre su vida y objetos personales, la exposición recogía el trabajo de veinte artistas invitados, a quienes se les pidió que crearan una obra en homenaje a Manrique. Tres años más tarde, Ospina realizó la exposición «Los años rojos» en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, que comprendía el período 1968-1971 de la vida del artista, los años de su más decidida militancia política en la izquierda. Dos aspectos fundamentales de la vida de Manrique se abordaron en esta exposición: su filiación ideológica con el comunismo y su vida amorosa. Ese mismo año el curador de Manrique organiza en un bar de Bogotá la exposición «Apología a la droga», que aborda la fase «sub-realista» de P. M. F., en la que confluyeron droga y poesía. En 2003, la obra de Manrique se internacionaliza con la exposición itinerante «Five American Collages: Pedro Manrique Figueroa, precursor of collage in Colombia / Cinco *Collages* Americanos: Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia». La muestra, supuestamente exhibida primero en Filadelfia, en la galería de la Escuela de Arte de Temple University, se mostró también en Colombia, en el espacio denominado La Rebeca, dirigido por Michele Faguet. En 2007, Ospina organiza «The Museum of Poverty» (El Museo de la Pobreza), instalación basada en el proyecto conceptual homónimo de Pedro Manrique Figueroa (1973)⁸⁴, que buscaba promover

⁸⁴ En el catálogo de la exposición se describe esta empresa de Manrique como «un proyecto independiente, con fines políticos, que buscó generar conexiones entre las diferentes regiones de Colombia a través de discusiones, acciones y colaboraciones a corto y largo plazo entre individuos y organizaciones. Su componente principal

un nuevo modelo de congregación social, y cuyo hilo temático eran los americanos blancos, pobres e ignorantes del sur de Estados Unidos. «Malicia indígena, recipientes cerámicos de los Alzate⁸⁵ y de Pedro Manrique Figueroa» fue la más reciente exposición de Manrique, organizada por el equipo curatorial del «Grupo de Altos Estudios para la Desterritorialización de las Disciplinas Mediante el *Collage* y su Horizonte Epistemológico»⁸⁶. La muestra, que tuvo lugar en 2011 en el Museo de Arte Moderno de Medellín, reunía algunos collages de Manrique, cuatro piezas de cerámica de su autoría y doce piezas cerámicas de la familia Alzate, material audiovisual y una profusión de textos de diversa índole. Estos elementos fueron utilizados en la exposición para entremezclar, en un estimulante caos, eventos políticos, sociales y estéticos de ocurrencia comprobada, con otros de dudosa veracidad, dejando al espectador la libertad de decidir en dónde trazar la línea – si acaso le pareciera necesario hacerlo– entre realidad y ficción.

Luis Ospina, con *Un tigre de papel*, dio, desde el cine, otro impulso definitivo al relato de Manrique Figueroa. No obstante, el falso documental de Ospina no es ni mucho menos la biografía «autorizada» de Manrique; es una reelaboración de su vida, que parte de lo que hicieron Lucas Ospina y sus secuaces y lo usa como contexto narrativo a partir del cual proponer sus propias elaboraciones sobre la subjetividad del personaje y sobre un período de la historia del país, ajustadas a los intereses creativos del director caleño: «Lo que hice fue agarrar ese material y utilizar lo que me servía para mis propósitos, aumentando y adaptando esa materia prima a mi generación y mis amigos, ya que los creadores de Manrique Figueroa, por ser más jóvenes que yo, no vivieron los años 60 y 70 de primera mano» (Gómez y Henao, 2008: 92).

Al contar su historia, *Un tigre de papel* da sustancia a Manrique Figueroa, y esto porque la vida de este artista es, literalmente, una creación colectiva del lenguaje a la que cada

consistió en una estructura arquitectónica portátil en forma de una escuela de campo dentro de la cual se hacían varias actividades políticas. La estructura colapsable, hecha de madera, se transportaba fácilmente y era fácil de llevar hasta donde fuera necesario. El proyecto buscaba relacionar a una gran variedad de públicos e involucrarlos a diferentes niveles». El catálogo completo se puede consultar en http://uniandes.academia.edu/LucasOspina/Books/258966/Exposicion_Museo_de_la_Pobreza_Suecia

⁸⁵ Familia antioqueña de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, reconocida por sus prolíficas técnicas de falsificación de cerámica precolombina, tan elaboradas que sus piezas tuvieron circulación nacional e internacional como piezas genuinas.

⁸⁶ Conformado por Alejandro Aguilar, Lucas Giraldo, Melissa Martín, Óscar Ospina, Efrén Roldán, nombres que resultan de la mezcla de los nombres y apellidos de los verdaderos curadores: Alejandro Martín, Lucas Ospina, Melissa Aguilar, Óscar Roldán y Efrén Giraldo.

contribución va otorgando una cierta materialidad. Este carácter de objeto lingüísticamente constituido da cuenta, como lo indica la cita del propio Manrique que cierra el documental, de la predominancia narrativa del personaje. El mismo Joe Broderick, al hablar sobre la similitud que puede guardar la imagen de Manrique con la del cura Camilo Torres, señala: «Yo soy biógrafo de Camilo, y sin embargo el Camilo que yo escribí existe, pero el Camilo que caminaba con su pipa y su sotana ya no existe. Solo existe lo que yo hice. Lo mismo nos va a pasar con Pedro Manrique: ¿existió o no existió?, ¿existe ahora o no? Existe solamente en estos fragmentos de recuerdos».

Antes de proponer, en el último apartado de este capítulo, un análisis sobre el uso que de la figura de Pedro Manrique Figueroa hace Luis Ospina en *Un tigre de papel*, abordaré, de una forma más bien descriptiva, en las páginas que siguen, la narración biográfica que sobre dicho personaje propone la película, en una suerte de perfil ficcional.

Un tigre de papel divide los acontecimientos de la vida de este personaje en cuatro períodos, que abarcan desde su nacimiento, en 1934, hasta su desaparición del panorama político y cultural del país, a la edad de 47 años, en 1981. La narración de la vida de Manrique está enlazada de una manera tan inextricable con los acontecimientos políticos y artísticos del mundo y, particularmente de Colombia, que se puede ver tanto como un recuento histórico de las cuatro décadas que cubre el documental, como un relato de los avatares biográficos de Manrique. Tal vez esto explique por qué la película tiene la apariencia de «un *travelling*⁸⁷ por la Historia, un *travelling* que comienza con un señor que se llama Pedro Manrique Figueroa y la cámara a veces lo sigue y a veces lo deja a él atrás y se va con la historia» (Gómez y Henao, 2008: 95). Este *travelling* va desde 1934, año de nacimiento del artista, hasta 1981, año de su «misteriosa» desaparición.

¿Quién es PMF? ¿Cuál es, pues, la biografía ficcional de Pedro Manrique Figueroa, que se saca de los múltiples testimonios de personas que conocieron a Manrique y quienes oyeron de primera mano sus andanzas, o a quienes les llegaron por la vía del rumor y de otras fuentes no identificadas? En otras palabras: ¿qué versión de la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa nos ofrece Luis Ospina en su documental?

⁸⁷ En la tipología de los movimientos de cámara, el *travelling* hace referencia a un desplazamiento de la cámara, generalmente instalada sobre rieles o ruedas, para seguir la acción de los personajes.

El período denominado «Años cero» va desde el nacimiento de Manrique hasta sus primeros collages (1934-1952). Manrique nació en 1934 en Choachí, Cundinamarca, un 28 de diciembre. El año de su nacimiento estuvo marcado por grandes acontecimientos políticos y estéticos que, con sus trágicas repercusiones, se convertirían en sino de su propia vida. En el año del natalicio de Manrique el rey Alexander I de Yugoslavia fue asesinado en las calles de Marsella y el mundo estuvo al borde de una guerra. Ese mismo año una parte de las tropas comunistas de China se relega en el interior del país huyendo del ejército, en lo que se conoce como la Gran Marcha, uno de los episodios más significativos del Partido Comunista Chino, que sellaría el prestigio de Mao Tse-Tung. Fue también en ese año cuando se proclamó en la Unión Soviética la política cultural y estética conocida como «realismo socialista», un decreto artístico que imponía la representación de los valores socialistas en todas las obras de arte, en oposición a los valores «burgueses».

En sus años de infancia Manrique trabajó en la iglesia de Choachí como acólito, algo que infundiría en él un precoz interés por la iconología religiosa católica, hasta que en 1946, con apenas doce años, atraído por la vida de la ciudad, o enviado por sus padres para protegerlo de la violencia – no se sabe a ciencia cierta por qué–, marcha de la provincia a la capital. Allí empieza a trabajar en el tranvía de Bogotá, pegando y despegando la publicidad rasgada de los vagones; otro capítulo que marcaría su fascinación por las imágenes, la cual, años más tarde empezaría a plasmar en sus «pegotes» (como cariñosamente se refería a sus collages).

El asesinato de Gaitán y todos los acontecimientos desencadenados en lo que se dio en llamar El Bogotazo (1948) dejan a Manrique sin su único familiar en Bogotá. Solo y sin trabajo, empieza a vender estampas religiosas en San Victorino, un popular sector comercial de Bogotá. Es aquí cuando empieza a gestarse su obra de collages⁸⁸, los cuales camufla entre sus imágenes religiosas y vende. «Será la única vez en que Manrique conozca el éxito». Por lo demás, el asesinato de Gaitán le causa una profunda impresión; lo encamina por la senda revolucionaria, a la cual renunciaría como miembro militante del Partido Comunista, pero no abandonaría de corazón. Los trabajos de esta época, elogiados por amigos y conocidos, son conocidos como

⁸⁸ En otro lugar, Luis Ospina explica cómo Manrique «en sus ratos libres recorta pedazos de las imágenes que vende, mutila pedazos de la Biblia y mezcla todo con figuras sacadas de revistas, para hacer sus pegotes» (Ospina, 2007: 85).

«Los *collages* de San Victorino», y actualmente han desaparecido casi por completo. El período cierra con la quema de su caseta a manos de fanáticos religiosos en 1951.

Durante el período denominado «Años Rojos» (1952-1957), el mundo que le toca a Manrique se presenta dividido entre el comunismo/socialismo y el nazismo de la ultraderecha. Manrique se encuentra el día en que, durante una marcha organizada por los estudiantes del movimiento de resistencia contra la dictadura de Rojas Pinilla, el Ejército dispara contra ellos.

El documental aclara que hay pocos datos sobre el devenir de Manrique Figueroa durante los últimos años de la década del 50. Tras largos meses de buscar empleo, y ya cansado de poner a prueba, de puerta en puerta, su tesón, Manrique Figueroa encuentra trabajos ocasionales en tipografía y en el Club de Ajedrez Lasker. Finalmente es contratado como agente viajero de una cervecería, ofreciendo degustaciones y haciendo encuestas de mercadeo por todo el país.

A este período, de germen de sus ideas políticas, le siguen los «Años rojos» (1957-1968), de decidida militancia política en las filas del Partido Comunista. En el mundo, Mao y la Revolución cubana, y en el país el Frente Nacional y el nadaísmo, marcan el devenir histórico de esta época. Manrique realiza un periplo que empieza en Alemania, pasando por países comunistas como Hungría, Checoslovaquia y Rumania –atraído en este último no por la figura de Chaucescu, sino por la de Drácula, en cuya persona Manrique veía un símbolo de «los vampiros elitistas chupándole la sangre a la burguesía»-. Allí conoce a Irina, una guía del castillo de Drácula con la que presumiblemente tuvo una hija – Petra Popescu-. Como parte de su periplo revolucionario, visita Rusia con una delegación de revolucionarios, y la China de Mao, en donde su destino revolucionario se hace una vez más evidente en la revelación del significado del nombre que adoptó en China: «Choachí» –nombre con el que lo llamaban los chinos que tenían contacto con él, ante la dificultad para ellos de pronunciar su verdadero nombre–, un nombre peligroso por aquella época, ya que significa «la energía para revolucionar a China».

De vuelta a la Universidad Nacional –en donde nunca estudió, pero dedicaba su tiempo a «hacer crecer la organización» como agitador profesional–, dividía su tiempo entre la elaboración de volantes en contra del Gobierno («Lleras?... Burguesito!, burguesito!») o de la Iglesia («Papa no, Pepa sí»), y la venta de «bonos de la revolución», especies de billetes de

distinta denominación emitidos por las Juventudes Comunistas, y cuyo valor sería devuelto en diez o veinte veces una vez llegara la revolución.

Si el período anterior fue decisivo para el afianzamiento de su vocación revolucionaria, los «Años rosa» (1968-1974) fueron fundamentales en su iniciación a la vida como artista.

Es durante esta época cuando conoce a su amor platónico-revolucionario, la escritora marxista Rosa Luxemburgo, de cuyas ideas queda prendado después de leerlas en la «Crisis de la socialdemocracia». Su otro gran amor durante un tiempo, Ligia Duarte, se vuelve su compañera de ideales en el restaurante que abren juntos (Rosa), y donde Manrique tenía organizado, en la segunda planta, un centro para las Juventudes Comunistas.

Durante este período Manrique fundó la Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna, Satuple, alias con el que fue conocido durante algún tiempo. Con esta sociedad logró hacer el que podría denominarse el primer collage cinematográfico, hecho con pedazos encontrados o rescatados de la basura, en el que creaba la ilusión de que Washington y el Capitolio habían sido bombardeados desde el aire.

En 1972 decide presentarse al Salón Nacional de Artistas, pero fue rechazado. Este mismo año, Manrique es expulsado del Partido Comunista, en donde militaba, por proponer un afiche para el Congreso Nacional del Partido Comunista en Cúcuta, en el que, sobreimpresa a las masas, se veía la esvástica nazi. En 1974, a la edad de 40 años, Manrique, desilusionado de los abusos de los partidos revolucionarios, decide cambiar la causa política por la causa estética y volverse un artista. Y sufre otro revés: Omaira Mantilla, la mujer que más quiso, la que más lo conoció, fue desaparecida por fuerzas paramilitares.

Los últimos siete años de la vida de Pedro Manrique Figueroa, los «Años negros» (1974-1981), están marcados por decisiones erráticas que lo llevan por caminos extremos. Ya en su cuarentena, impulsado por un amigo artista, se integra a una comuna *hippie* y adopta, durante algún tiempo, su filosofía del libre actuar y de amor a la marihuana. Pero luego la abandona para unirse a los mormones, quienes lo expulsan por hacer propaganda subversiva «y/o» consumir alucinógenos.

Su expulsión del Partido Comunista, y la desilusión hacia el movimiento revolucionario – poco antes había sido asesinado el caudillo Camilo Torres, un sacrificio que Manrique había empezado a considerar inútil–, no impidió que Manrique siguiera gestando empresas

anarquistas como el Movimiento de Brigadas Internacionales, para defender a Allende, o el Proyecto Falso, que consistía en obtener billetes legales para ponerles un sello de «falso», y con el cual Manrique tenía la esperanza de colapsar el sistema capitalista del «Imperio», haciendo circular moneda original como si fuera falsa. El proyecto, iniciado en Colombia, fue replicado por él mismo en Estados Unidos, pero el cerco del FBI lo obligó a abandonar el país. También concibió el proyecto «Apariciones», que consistía en hacer aparecer imágenes religiosas en los muros manchados, y una vez reunida la romería «alterar en la noche las santas figuras transformándolas en íconos del imaginario comunista (Lenin, Marx o el Che), sobreimponiéndose triunfales a la aparición religiosa».

En 1981, luego de volver de un viaje por el Amazonas –durante el cual actuó como extra en el famosísimo – falso– documental *Holocausto caníbal* (Deodato, 1980),–, y una vez instalado en el hotel Las Nieves con su compañero Poca Lucha, Manrique desaparece, luego de otro viaje, esta vez propiciado por una ración de pastillas vencidas propinadas por su compañero de habitación. Según la versión más aceptada sobre su desaparición, Manrique dirigió sus últimas palabras, en la puerta del Museo Nacional, a un guardia de seguridad, quien, rehusándose a dejarlo entrar, lo interpeló sobre su identidad: «Yo soy Pedro Manrique Figueroa y mi obra soy yo»⁸⁹.

Falto de concentración, aunque generoso en inteligencia – según la opinión que mantenía de sí mismo–, Manrique se entregó con pasión, a lo largo de su vida, a una variada gama de intereses, que lo llevaron a ser corredor de autos – llegó a ganar como copiloto de su antiguo jefe, Luis Massone, una carrera de carros de aficionados–, hasta poeta, amante del teatro y extra cinematográfico. Fanático del vodka Smirnoff, y comensal opíparo – siempre fiel al ajiaco y a las papas criollas–, llegó a ser cocinero en el restaurante Chibcha, de Nueva York, a donde llegó para «conocer al monstruo desde las entrañas», como lo había prescrito Martí. Juan José Bejarano lo describe como «un tipo que opinaba de todo, y de todo tenía que saber y de todo

⁸⁹ En el catálogo de la exposición Arte Degenerado se sugiere otra hipótesis: «Dicen haberlo visto entrar a las «caballerizas de Usaquén», que formaban parte de la Escuela de Caballería del Ejército en el Cantón Norte, en Bogotá, y que se hicieron célebres a finales de la década de los 70 y principios de los 80 por ser centros de tortura durante los procesos de investigación y judiciales contra el Movimiento Guerrillero 19 de Abril (M-19), y a donde también, en 1985, durante el Gobierno de Belisario Betancur, fueron llevadas algunas personas sospechosas de participar en la toma del Palacio de Justicia en Bogotá, que hizo el mismo grupo guerrillero». Véase: <http://uniandes.academia.edu/LucasOspina/Books/158743/Arte-Degenerado—Traducci%C3%B3n-al-esp%C3%B1ol—Obra-de-Pedro-Manrique-Figueroa>

tenía que apuntar, y además tenía una gigantesca habilidad verbal para hablar de las cosas, al punto de que una persona que no conociera de lo que el tipo estaba hablando le creía totalmente; era un tipo absolutamente convincente».

No obstante esa curiosidad orgánica, una única pasión marcaría su vida: la revolución. Esa especie de «alter vago de uno», como describe Carlos Mayolo a Manrique, andaba metido en cuanta revuelta o manifestación surgiera. Su compromiso militante lo llevó a gestar los más ingeniosos proyectos revolucionarios para derrocar al «Imperio», mientras que su obstinado idealismo lo sostenía en su esperanza de encontrar la revolución a la vuelta de la esquina – sobre todo cuando se pasaba de tragos, según testimonio de un *barman* ruso–. Quienes lo conocían, y quienes no, debían tolerar su presencia en toda parte, «a todas horas y en todos los acontecimientos políticos, fueran de un grupo o fueran del otro» (Jaime Osorio). Pero, sobre todo, Manrique fue un fracasado monumental. Sus proyectos políticos, artísticos, vitales, emprendidos con energía y convicción, terminaban, como lo señala su amiga, la actriz Vicky Hernández, «siendo siempre intentos fallidos e ilusiones esparcidas al aire, no concretaba las cosas, eso lo hacía un personaje tristemente célebre»⁹⁰.

3.3. *Un tigre de papel*: entre falso documental y ficción “verdadera”

Después de hacer un recorrido por las instancias a través de las cuales la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa es afirmada y, particularmente, por la manera en que su relato está construido en *Un tigre de papel*, este último apartado se ocupa de entender cómo se usa dicho relato, a qué propósito sirve la figura de Pedro Manrique Figueroa, qué vehiculiza específicamente en el documental de Ospina.

La tensión entre la realidad y la ficción, que, como se señaló algunas páginas atrás, por definición se dirime en el falso documental a favor de esta última, en un bien logrado engaño, permanece sin resolver en *Un tigre de papel*. Los constantes ires y venires entre lo verídico y lo inventado hacen de la película un complejo representante del *mockumentary*, de difícil clasificación. ¿Es un documental ficcional o un documental a secas? No es posible encerrarlo

⁹⁰ En esta medida, *Un tigre de papel*, en tanto usa a un personaje olvidado por la historia como punto de conexión con decisivos acontecimientos de la vida del país, es también un homenaje a los genios malogrados de la historia, «a aquellos artistas que teniendo un potencial para la creación se perdieron por caminos de poca fortuna y de fracaso por no poseer el suficiente talento o astucia para triunfar» (Gómez y Henao, 2008: 96).

en ninguna de las dos categorías y, aun así, comparte elementos de ambas. Quizás podríamos tomarnos la licencia de llamarlo un «docu-mofumental», para tratar de dar cuenta de la cómoda coexistencia que hay en él entre el impulso documental y el ficcional. En otras palabras, *Un tigre de papel* es tanto un falso documental biográfico como un – ¿verídico?– documental histórico, construido como un collage de imágenes –de archivo, publicitarias, institucionales, televisivas– y, principalmente, de testimonios que bien atestiguan los eventos de una época, o bien son cocreadores de la trama construida por el director.

Si, como se mencionó antes, los falsos documentales son ficciones que se apropian de los códigos y las convenciones documentales, para representar un tema no verídico (Roscoe y Hight, 2001: 2), *Un tigre de papel* coadyuva a la creación de una ficción, para hacer una reflexión, a la que muchos han calificado de verdadera, sobre una época histórica, sobre un momento político, ideológico y artístico verificable por el que atravesó el país, y lo hace con un cierto desencanto, con una sensación de batalla perdida: «Decidí filmar la Historia usando como pretexto a Pedro Manrique Figueroa, que aunque no existió nos puede revelar una cantidad de verdades que hay alrededor. Es decir, el pretexto es falso, pero el contexto es real» (Gómez y Henao, 2008: 94).

La ubicuidad de PMF, que por un lado funciona como indicio de ficcionalidad, también hace las veces de dispositivo narrativo que usa Ospina para «establecer conversaciones con respecto al pasado en un tiempo presente». (Ospina, 2007: 94). Así, Ospina hace de Manrique un testigo presencial de algunos de los acontecimientos políticos y culturales más importantes de la historia del país en las casi cinco décadas que recorre el documental, sea «de un bando o del otro», como señala uno de los entrevistados. Estuvo durante la quema de los primeros tranvías cerca de la Gobernación, el día de El Bogotazo. Presenció cómo el Ejército disparó contra los estudiantes del movimiento de resistencia contra la dictadura de Rojas Pinilla, que participaban en una marcha de protesta. Hizo parte de la concurrencia del café Automático, ante la cual Gonzalo Arango expuso los fundamentos del Nadaísmo. Acompañó a Camilo Torres en su apartamento la víspera de su partida a la clandestinidad, e incluso trató de disuadirlo para que no se marchara, y acompañó años después la manifestación pública de duelo por su muerte.

La ambivalencia de *Un tigre de papel* entre la verdad y la mentira no solo se expresa en su tema – un personaje ficticio, una época verdadera– ; también en el uso que el documental hace del testimonio como columna vertebral de su relato. Los testimonios de los entrevistados – casi todos ellos figuras reconocidas en el mundo cultural del país– usan su autoridad como garantía de la existencia de un personaje que, no obstante su peculiar carácter inventado, tiene la universalidad de un tipo humano conocido. Aun más: estos falsos testimonios sobre un «tipo» humano verdadero están ambientados en acontecimientos que no solo hacen parte, efectivamente, del inventario histórico del país, sino de los cuales algunos de los entrevistados fueron realmente testigos y, algunos, protagonistas. Entonces, ¿son estos testimonios seudocumentales, a la manera en que lo son, por ejemplo, los testimonios de *Zelig* (Allen, 1983) y de otros representantes más canónicos del falso documental? La respuesta vuelve a ser imprecisa.

El giro representativo que, como se mencionó antes, ponen en juego los dispositivos reflexivos de los que echan mano muchos de los documentales contemporáneos, también se evidencia en *Un tigre de papel*. No hay que creer a Luis Ospina cuando plantea que Pedro Manrique Figueroa es un «pretexto» para hablar de la Historia (Gómez y Henao, 2008: 94), como si ese fuera el verdadero o más importante tema de su película. Si bien *Un tigre de papel* atiende a la manera en que ha sido representada una porción del mundo histórico – los años 60 y 70– , también introduce una mirada introspectiva sobre la manera en que, en general, el mismo medio documental ha producido –y no simplemente transmitido– esas y otras representaciones, para llevar a los espectadores a asumir el carácter representativo del documental.

¿De qué manera se verifica en *Un tigre de papel* este interés autorreferencial? En otras palabras, ¿mediante qué maneras la película llama la atención sobre su propio carácter ficcional?

Por un lado, a través de diversas alusiones a falsificaciones, usadas como parte de su diégesis documental: la cita de Josep Torres Campalans, el artista ficticio creado por Max Aub, en la que, en contravía de muchos historiadores del arte, dicho artista «certifica» la originalidad del collage denominado «Otro hijueputa collage» (1971); el uso de una de las escenas de *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980), otro reputado falso documental, como uno de los

pocos «registros» de la imagen de Pedro Manrique Figueroa. En la escena se «ve» a Manrique comer el corazón de una víctima humana y ofrecerlo a uno de los rehenes de la tribu caníbal, práctica cuya veracidad es desmentida minutos después por un indígena. Krishna Candesh, documentalista y antiguo «compañero» ideológico de Manrique, narra cómo, para detener una convulsión de Pedro Manrique Figueroa, y poniendo en práctica la sabiduría popular, lo hizo morder un pedazo de cuero. Resultó que el material que Candesh usó para detener el ataque era de plástico, con lo que el documental afirma, a través de esta anécdota en apariencia anodina, el efecto de verdad que puede tener una mentira. Efecto que, por lo demás, Manrique buscó alcanzar con su *Proyecto Falso* y su *Proyecto Apariciones*.

Por otro lado, *Un tigre de papel* ofrece al espectador atento una serie de indicios más directos, a modo de advertencias, del lúdico engaño del que está siendo objeto. Por ejemplo, el hecho de que PMF hubiera nacido un 28 de diciembre, día en que culturalmente se otorga licencia para el engaño. Mayolo describe a Manrique como «el amigo imaginario de todos nosotros». Aparte de las historias de los entrevistados, las únicas «pruebas» de su existencia son una supuesta grabación de su voz y una única foto en la que aparece PMF, pero de espaldas. Además, el espectador se va dando cuenta de que son demasiadas coincidencias las que permiten que PMF esté en todos los acontecimientos históricos de importancia de su época, tanto políticos como culturales, desde El Bogotazo hasta la lectura del manifiesto nadaísta de Gonzalo Arango. Finalmente, algunos testimonios siembran la duda sobre la veracidad de lo narrado, como Joe Broderick, quien se pregunta «¿qué hay de verdad en todo eso?», o advierte directamente sobre la posibilidad de que Manrique exista solamente «en estos fragmentos de recuerdos».

Estos guiños, dirigidos al espectador para que descubra el engaño, lo instan a tener una recepción crítica y activa, no solamente del documental que está viendo y del medio documental, sino, en general, de los llamados discursos de la sobriedad; en tanto le brindan una oportunidad de reflexionar sobre la aceptación cultural de los discursos fácticos y «potencialmente tomar una posición de conciencia crítica, desconfiada, o incluso incredulidad de dichos discursos»⁹¹ (Roscoe y Hight, 2001: 185).

Los señalamientos autorreferenciales entrañan un cuestionamiento a la referencialidad directa que el discurso documental institucional ha querido asumir, y que se le ha querido

⁹¹ “Potentially to move towards a position of critical awareness, distrust or even incredulity of such discourses”.

imponer desde los lugares de recepción social. En *Un tigre de papel* se trata, para usar una expresión de Navarro-Sánchez (2005: 90), de un llamado a determinar de qué modo se ha construido un código de lo verosímil: «Lo que me interesaba eran los mecanismos cinematográficos con los cuales supuestamente se dice la verdad y se dice la mentira. (...) Los mismos mecanismos que uno utiliza para decir una verdad documental los puede utilizar para mentir» (Gómez y Henao, 2008: 92). Los mecanismos a los que hace referencia Ospina son fundamentalmente, en el caso del documental en discusión, el testimonio y las imágenes audiovisuales, dos recursos comúnmente asociados a la transmisión de hechos verídicos en el género documental.

La película de Ospina puede considerarse un falso documental testimonial, dado el uso que en él se hace de la entrevista, en su modalidad de testimonio, como recurso medular de transmisión de la narración. El testimonio en *Un tigre de papel* se da bajo la forma de entrevista encubierta, una forma conversacional con una estructura menos visible, en donde el realizador está fuera de la pantalla y no se oye (Nichols, 1997: 84).

El Manrique de *Un tigre de papel* es producto de múltiple voces, cuya autoridad intelectual, financiera, artística o política, en el ámbito colombiano, usa Ospina para dar verosimilitud a su relato. A través de episodios fragmentarios, los testimonios de los entrevistados –historiadores, hombres de negocios, directores de teatro y de cine, artistas plásticos, poetas y escritores, actrices, figuras políticas, productores de cine, cantineros, indígenas, antiguos guerrilleros, y hasta ex agentes del FBI–, organizados según un orden lógico-temático y cronológico, según los períodos de la vida de Manrique en donde cada uno encaja, van dando cuenta de una subjetividad que se reduce a una colección de rasgos, una suma de impresiones.

La falsedad del contenido testimonial de *Un tigre de papel* constituye una crítica de esta reputada estrategia documental, que es utilizada para contar una elaborada mentira. Este uso del testimonio subvierte aquel que tiene lugar en toda una vertiente del cine documental centrada en el testimonio, para la cual este es un marcador de veracidad, medio privilegiado de transmisión de la verdad, y sustento de un argumento dado.

El testimonio, en *Un tigre de papel*, es «rebajado» a la categoría del rumor, de lo improbable. En uno de los múltiples guiños autorreferenciales, el historiador Arturo Alape habla de la importancia del rumor en la generación de un acontecimiento histórico como El Bogotazo. Justamente, el espectador del documental de Ospina es puesto en la posición de

creer en los testimonios de los expertos –correlatos de una forma menos objetiva de tradición oral: el rumor–, que van armando el mosaico de la vida de PMF, bajo la forma del «me aseguraba», «me dicen», «me contó». Ospina lo reafirma: «Pedro Manrique Figueroa es un rumor, un rumor fantasmal que se va extendiendo y que es corroborado por todos los entrevistados» (Gómez y Henao, 2008: 94).

No sólo el contenido de esos testimonios ha sido falsificado; también el artilugio a través del cual el director ha logrado convencer a tan reputados personajes de que mientan para él:

Un punto de partida que yo tenía era que la gente que yo quería que participara con sus testimonios tendría que ser cómplice mío. (...) Yo, antes de filmar a cada persona, me reunía con ella y le contaba lo que yo estaba haciendo, obviamente con miras a que ellos fueran cómplices en el cuento, o sea, que ellos estuvieran dispuestos a hablar de algo que supuestamente es «falso». (*íd.*).

Al ocultar la orquestación de la evocación ficticia de los personajes, dando la impresión de que nada de lo que los personajes dicen es producto de su manipulación, Ospina se burla también de la supuesta ausencia o no intervención de los directores, particularmente de los documentales denominados observacionales, en donde la cámara parece registrar la verdad de los actores sociales de forma espontánea, sin la intervención del director.

Ya sea falseando su contenido, u ocultando la manipulación de los testigos para que sean «cómplices» de sus mentiras, *Un tigre de papel* pone en crisis la credibilidad del testimonio documental, promoviendo en el espectador un extrañamiento, una distancia con un aspecto de la representación documental que aquél da por sentado como prueba de veracidad, como sustento del tema del que habla.

Un segundo blanco al que apunta la crítica autorreferencial de *Un tigre de papel* son las imágenes documentales, más concretamente el uso que en los llamados discursos de lo real se hace de ellas como supuestas pruebas de verdad.

Al igual que *Paraíso*, la falsa biografía documental del maestro del collage está, ella misma, hecha a la manera de un collage, una forma audiovisual que concreta el deseo del mismo Manrique de «inventar el género del *collage* cinematográfico» con trozos de película encontrados. La estrategia de Ospina para crear este collage, en el que yuxtapone imágenes de fuentes tan diversas como la publicidad, archivos públicos y privados, gráficas enciclopédicas,

reportajes, películas de propaganda estatal, documentales, etc., es tomar las imágenes, «arrancarlas» de su contexto original – el término no es gratuito: entre una imagen y otra prácticamente se pueden ver los bordes, tal como en los collages de Manrique–, y recontextualizarlas en su narrativa sobre Pedro Manrique Figueroa. Con esta trasposición, Ospina opera un cambio en el sentido de las imágenes –tal cual sucede en los documentales de material de archivo, pero sin la mezcla arborescente que suele caracterizar a este tipo de documentales–, ahora orientadas a un objetivo: «validar», servir de «soporte» y «evidencia» a los acontecimientos narrados por los expertos sobre la vida de Pedro Manrique Figueroa. Sin embargo, la elección de estos fragmentos parece obedecer más a una búsqueda de pertinencia diegética –de modo que sean útiles como ilustración del desarrollo de los acontecimientos supuestamente reales que se narran–, que a una necesidad de correspondencia directa entre lo narrado y lo mostrado.

El abuso de estas imágenes ilustrativas imprime a más de un aparte de *Un tigre de papel* un carácter cómico, por momentos abiertamente paródico. En su afán por dar soporte, mediante la imagen, a casi toda la información revelada en los testimonios, Ospina cae, intencionalmente, en el hiperdidactismo. Cuando uno de los compañeros ideológicos se refiere al particular temperamento de PMF, y menciona las papas criollas que siempre llevaba consigo – amante del ajiaco, como ya se dijo–, Ospina pone en paralelo una imagen de una bolsa con papas criollas, para ilustrar un testimonio que a todas luces no necesita ilustración. No parece descabellado interpretar este uso de las imágenes como una burla al didactismo, que caracteriza a los documentales que asumen una posición expositiva y explicativa del mundo, en donde las imágenes sirven como ilustración o contrapunto (Nichols, 1997: 68). Esta tendencia didáctica del documental, al servicio de una explicación del mundo, lo ha acompañado desde *The plow that broke the plains* (Lorentz, 1937), para ilustrar cómo se había repartido la última frontera en Estados Unidos, hasta *Super size me* (Spurlock, 2004), para explicar los devastadores efectos de la comida chatarra.

Este uso y abuso humorístico de la capacidad ilustrativa de las imágenes, que ocurre en *Un tigre de papel*, tiene que ver con una crítica más generalizada a la recepción social crédula de dichas imágenes, usadas en la institución documental para aportar evidencia. La mencionada trasposición de las imágenes del contexto histórico y discursivo en el que fueron creadas, para

usarlas como evidencia de una narración ficcional, actúa como sugerencia de los mecanismos de manipulación de discursos como el político y el publicitario, problematizando – en tanto la deja al descubierto– la pretensión de esos discursos de representar el mundo histórico de forma fiel. En esa medida, Ospina actúa en la misma línea de los directores de películas de «found footage» (metraje encontrado), quienes buscan llamar la atención sobre la construcción misma del sentido a través de dichas imágenes:

No importa si el cineasta conserva la película en su forma original o si la remonta, refilma o revela de nuevo usando técnicas inusitadas: el caso es que siempre nos invita a contemplar la película precisamente como una película encontrada, como imágenes recicladas, y, debido a esta característica de autorreferencialidad, el metraje se somete a una lectura más analítica (lo cual no excluye necesariamente una mayor apreciación estética) que la que tenían las secuencias al aparecer en su forma y contexto originales (William C. Wees, citado por Navarro-Sánchez, 2005: 94).

Esta forma de interrogar la representación documental asume, en *Un tigre de papel*, la forma de comentario visual autorreferencial sobre el uso de las imágenes documentales para crear una ilusión. Al usar como ilustración de los falsos argumentos formulados imágenes de distintos orígenes, Ospina deja ver qué fácil es imitar un elemento clave del documental institucional y cuán fácil es manipular las imágenes para decir una mentira.

Si el lado bufo de *Un tigre de papel* encarna una crítica a la veracidad de los dispositivos de transmisión de la realidad del documental canónico, el lado más convencionalmente documental de *Un tigre de papel* entraña asimismo una crítica, esta vez dirigida a lo que el mismo director ha llamado «idealismo ingenuo de una generación». Esta querrela con la realidad histórica tiene por fin deconstruir el imaginario de una época – los años 60 y 70– que, al decir del mismo Ospina, se ha «mitificado, ficcionalizado e idealizado» (Gómez y Henao, 2008: 92).

Ospina propone entablar una relación de «nostalgia crítica» con la historia que, si bien delata la candidez de quienes creyeron en los ideales de esa época, no plantea como alternativas las ideologías del momento actual: «Creo que lo que es verdaderamente utópico – Pedro hubiera estado de acuerdo conmigo– es creer que el capitalismo puede hacer feliz al hombre», dice uno de los antiguos compañeros de lucha de Manrique al final del documental. De nuevo, Ospina usa la mentira para entablar un diálogo no enjuiciatorio, pero tampoco laudatorio, con

el pasado. Se podría decir que *Un Tigre de papel* es un ensayo sobre la verdad y la mentira de una época, sobre los sueños, sobre la ilusión perdida. De la misma forma que la parodia de las imágenes desenmascara el potencial engaño al que su manipulación expone a los espectadores, el desencanto de estos personajes respecto a una época en la que creyeron y esperaron, plantea la duda del posible engaño de los relatos sobre la Historia.

Considerada bajo esta luz, la vida de Pedro Manrique Figueroa, como representante de toda una generación que creyó que la revolución estaba a la vuelta de la esquina, es, como lo apunta Ospina « también autobiográfica, aunque esta vez es una autobiografía no de una persona, sino de una generación; es el balance que hace una generación sobre la época que le tocó en suerte» (*ibíd.*: 94). Los entrevistados, que con su testimonio dan fe de la participación de Manrique en estos sucesos, son ellos mismos actores – en el sentido de participantes– de lo narrado, con lo que queda de manifiesto un vínculo de primera mano entre ellos y lo que narran – la afirmación que hacen de base es «yo estuve ahí» y «yo conocía a Pedro Manrique Figueroa»–. De aquí la sensación que tiene el espectador de que, al hablar de Manrique, cada uno de ellos termina hablando de sí mismo y de sus contemporáneos.

El análisis propuesto en el capítulo de *Un tigre de papel* espera haber mostrado la riqueza de las posibilidades de sentido que propicia una película donde lo documental, lo ficcional y lo autorreferencial conviven en una juguetona connivencia. Un documental que al mismo tiempo rememora de forma crítica la realidad de Colombia, la inventa y se pone él mismo, la rememoración y la invención, en duda. Un documental que bien se muerde la cola.

Conclusiones

Las respuestas vacilantes, muchas veces en conflicto, que se han formulado a la pregunta por el documental sugieren la necesidad de comprender el documental como un concepto no cerrado. Su identidad no se reduce a un conjunto de propiedades universales e invariables. No es un objeto que pueda definirse con una característica esencial, necesaria y suficiente, sino una categoría socialmente construida que cambia con el flujo del tiempo, inserta en una dinámica en la que el cambio en las instituciones de realización documental determina la prominencia o menor relieve de algunas de estas propiedades.

El canon realista que sigue pesando como baremo para el documental —esto es, el cumplimiento de una función social, el logro de una representación objetiva y el registro no manipulado de la realidad— restringe de varias maneras sus posibilidades. En primer lugar, seguir asumiendo como principal función válida para el documental la interpretación de problemas sociales, implica invalidar otros propósitos que el documental puede plantearse, entre ellos, algunos de los que se constatan en los documentales analizados en este trabajo: la exploración de las formas de la realidad (*Paraíso*) o el cuestionamiento de las estrategias representativas (*Un tigre de papel*). Adicionalmente, suponer que el documental debe ceñirse a la transmisión de un conocimiento objetivo sobre el mundo significa negar sus medios artísticos, implica concebirlo como una mera técnica de registro social, desconociendo la dimensión expresiva que, como lo señaló Grierson, funciona precisamente como diferenciador con respecto a otras formas audiovisuales de tratamiento de la realidad. Finalmente, demonizar, bajo la idea de la “manipulación”, el proceso selectivo que está a la base de cualquier documental (de cualquier forma de representación) e insistir en un ideal imitativo de la realidad implica una limitación de la comprensión sobre lo que hay en juego en el documental. Significa desconocer las mediaciones que hay en juego.

Las peculiaridades temáticas y estéticas de *Paraíso* y *Un tigre de papel*, por momentos entrecruzadas, se levantan contra este canon de tres cabezas.

Como se ha mostrado, es indudable que en *Paraíso* hay una serie de anclajes referenciales que evidencian su preocupación por la realidad histórica y social del país. En él no se propone, sin embargo, ninguna solución argumentada a los problemas de Colombia que sus imágenes muestran

(violencia, lucha armada, pobreza). Tampoco se reflexiona con un andamiaje lógico acerca de una parte de dicha realidad. Ni se pretende enseñar un contenido sobre el mundo social colombiano. En cambio, la película lleva al espectador a experimentar/percibir/sentir de otra manera la realidad de su país. En cuanto a *Un tigre de papel*, también es evidente, en una de las facetas de este documental multidimensional, un interés por la realidad de Colombia, concretamente por la rememoración crítica de los avatares políticos, sociales y artísticos de una época. Sin embargo, dicho propósito reflexivo sobre la historia colombiana está estrechamente ligado al de alertar al espectador sobre las posibles trampas de la representación oficial, de hecho, de la propia representación de la película. En ambos casos, el propósito social está supeditado a otros abiertamente expresivos: una búsqueda creativa partiendo de lo real en *Paraíso*, una invención paródica en *Un tigre de papel*.

En cuanto a la objetividad, precisamente una de las claves de *Paraíso* es que hace evidente el hecho de que lo que nos presenta es la visión personal, subjetiva, sesgada, de la realidad de un país. El sesgo, entendido como punto de vista, hace parte esencial de su propuesta documental. En contravía de un realismo objetivizador, en *Paraíso* es esencial la intervención de una subjetividad creadora que no se limita a registrar, sino que propone crear un objeto artístico a partir de la realidad. La distancia frente a lo representado se acorta de tal manera, que se ocupa menos de la mostración de lo representado, que de mostrarnos cómo es posible crear algo con ello y mostrar el proceso mismo de la creación. *Un tigre de papel* va más allá y cuestiona, señalando su propia mentira, la noción misma de objetividad en las formas de representación de lo real. La invención de la realidad como forma extrema de negación de la objetividad. Por la vía de la imitación de una retórica de la objetividad (basada en su caso en la confianza social atribuida a sus testimonios), esta queda reducida a una pose sospechosa. Por último, ni Guerrero, ni Ospina dan muestras en sus documentales de un interés mimético, en el sentido de pretender mostrar la realidad de Colombia tal cual es, o acaso una realidad más auténtica, si acaso, la realidad a la medida de su subjetividad creadora. De hecho, cada uno tematiza esta mediación.

Por su parte, la discusión, esbozada en la primera parte de este trabajo, sobre el documental en términos de oposición a la ficción (que, en último término implica, pensarlo en cuanto a la posibilidad o no de un registro más o menos transparente de los hechos reales), suscita un distanciamiento de dicha dicotomía. Para empezar, oponer documental a ficción enfrenta al

documental al innecesario dilema de seguir aspirando a una representación objetiva y veraz excluyendo otras formas de tratamiento posibles (subjetivas, artísticas, metarrepresentativas) o de renunciar definitivamente a producir conocimiento, revelar aspectos sobre los hechos del mundo. Innecesario puesto que, como lo sugieren nuestros dos documentales, la expresión subjetiva, incluso la invención, no tiene por qué oponerse al interés por la representación de la realidad. En otras palabras, la creación estética no es la antítesis del documental.

Aun más, esta antinomia ignora el carácter necesariamente mediado de la representación documental. Inevitable, ante todo, porque no es dable pensar que el documental pueda presentar la realidad de forma transparente (u ofrecer la realidad misma). Simplemente porque dicho acceso no es posible. Porque todo acceso a la realidad es mediado. Y, por lo tanto, toda forma de cine, el documental incluido, implica una mediación entre lo que se filma y su referente. Y, adicionalmente, porque basta repasar el ciclo de producción de un documental para darse cuenta de todas las elecciones que están involucradas en el proceso. Desde la mediación de la cámara, con su limitado encuadre de la realidad, hasta las múltiples elecciones del realizador (tema, formas de expresión, locaciones, guión), pasando por las convenciones mismas del género documental, la representación que se ofrece en las películas puede verse como el resultado de un complejo entramado de elecciones acerca de qué y cómo representar el mundo histórico. Entendida de esta manera, la mediación no solo es forzosa para el documental, en cuanto a relación con el referente real, sino que determina su condición de posibilidad como forma expresiva.

Para terminar, tras el examen de *Paraíso* y *Un tigre de papel*, el cual, como se mencionó en la introducción, partió de la intuición acerca de su naturaleza limítrofe, los vasos comunicantes entre ambos documentales se hicieron más patentes.

Por un lado, el collage, con su lógica de ruptura y fragmentación, está presente en *Un tigre de papel* como línea temática y en *Paraíso* como principio estético, en ambos como eje compositivo. Retomando el sentido crítico que Peter Bürger asignaba al empleo del collage en las vanguardias históricas, es posible considerar el uso que hacen ambas películas del montaje (como correlato fílmico del collage en la plástica) como un cuestionamiento al modo de representación documental institucional, particularmente en el ámbito de la producción colombiana.

Un segundo vínculo arrojado por el análisis de ambos documentales es su carácter metadocumental. En *Paraíso*, dicho carácter está asociado al empleo del montaje, en el cual revela su voluntad de mostrar las costuras de la operación constructiva (material y conceptual). En *Un tigre de papel*, lo metadocumental tiene que ver más con sus estrategias autorreferenciales que señalan su carácter construido. En este sentido, de la misma manera que un texto metaliterario, al llamar la atención del lector sobre la manera en que dicho texto está construido, sugiere una cierta concepción sobre la literatura misma, la autorreflexividad de *Paraíso* y *Un tigre de papel* lleva al espectador a formularse una pregunta de segundo orden: qué documentan estos documentales. Se documentan a sí mismos en cuanto procesos de mediación con la realidad. Procesos donde no hay una relación de exclusión entre una vocación referencial y, por un lado, un impulso poético (*Paraíso*) y, por el otro, uno inventivo (*Un tigre de papel*). El conflicto entre ambos no se resuelve, el resultado de la interacción de estas fuerzas no es un documental híbrido, donde una y otras se mimetizan. La tensión sigue estando ahí. Es una tensión que enriquece los documentales y las posibilidades de asignación de sentidos y de disfrute de los espectadores. Finalmente, estas interacciones apuntan a la necesidad de replantear la visión que tenemos actualmente del documental, supeditada a categorías antitéticas, en las que la vitalidad de esta forma cinematográfica, cada vez más dispuesta a explorar distintas formas de relacionarse con la realidad, queda reducida en sus posibilidades narrativas y estéticas.

Anexo 1

Tabla de síntesis de elementos visuales en *Paraíso*

Bloque	Intervalo (min-seg)	Síntesis/Observaciones
0	2:00-2:13	Circularidad visual. La película empieza y termina con una imagen en fondo oscuro. No se oye ningún sonido.
1	2:13-4:34	<p>En este bloque se repiten imágenes de divisiones de hojalata (¿uso simbólico?, ¿motivo visual?), ubicadas en diferentes lugares; la última de ellas es la calle de una ciudad con edificios al fondo. Más nuevas que las anteriores, eso se nota por el color natural del metal.</p> <p>Cámara estática en todas las secuencias de este bloque, excepto la última, en donde se introduce abiertamente el tema de la ciudad, cuando la cámara gira sobre su propio eje. El presente de un país. Elementos arquitectónicos en construcción, reconstrucción o demolición. Elementos urbanos. Imágenes filmadas por el director. El azul, una constante en este gran fragmento. El cielo gris, frío y húmedo también es otra constante visual.</p>
2	4:34-8:08	<p>Obreros amarillo, oficiales azules, florista roja (¿alusión a los colores de la bandera?). Anciana arreglando con agilidad rosas para venderlas (motivo que se repite en el documental). Énfasis en oficios.</p> <p>El azul es un color recurrente en este segmento. En este bloque el color cumple la función concatenadora que en el fragmento anterior cumplía el elemento arquitectónico: las cercas de lata. Imágenes filmadas por el director.</p> <p>El presente de un país.</p>
3	8:12-11:10	Transición hacia imágenes rurales. (Los personajes que aparecen en los dos primeros bloques son ciudadanos, no del campo). Imágenes y sonidos del campo. Aquí no sólo aparecen militares en el campo, sino un personaje que trabaja en él, en la última secuencia.

		<p>Retorno al pasado histórico-militar del país. También es la primera vez que, mediante las imágenes de archivo, hay un regreso a la historia del país, a unos acontecimientos que hacen parte de la memoria política. Priman las imágenes de archivo, en blanco y negro.</p> <p>El pasado de un país en las tres primeras secuencias y luego un contrapunto con la cuarta (el presente). En esta última secuencia hay un contraste no solamente temporal (pasado/presente), sino además en personajes (militares/civiles).</p> <p>La última imagen de esta secuencia es la de un soldado negro. En la secuencia que sigue, el hombre que camina por entre el bosque es un hombre negro. Hay un contrapunto entre lo que hace un soldado negro y lo que hace el hombre negro campesino: cortar leña. El instrumento que usa el primero es un arma; el que usa el segundo, un machete. Es una herramienta de trabajo que también podría ser un arma (¿contraste entre el presente y el pasado?, ¿entre el hombre que lleva un fusil al hombro para perseguir «enemigos» políticos y el que lleva un arma para conseguir su sustento con lo que puede sacar de la naturaleza?).</p>
4	11:20-11:24	<p>Bloque de secuencia única. Se ve una gran explosión elevarse hacia el cielo, por encima de árboles y arbustos. La explosión se oye antes de verse, durante el fundido en negro.</p> <p>Imagen de archivo (¿televisión?) a color.</p>
5	11:29-14:34	<p>Predominio de personajes femeninos: patinadoras (en esculturas femeninas) en las marchas que piden el Gobierno civil.</p> <p>Imágenes filmadas por el director e imágenes de archivo.</p> <p>El presente y el pasado de un país (pasado de marchas, de protestas, de Gobierno militar e inconformidades de la población civil con el Gobierno).</p>
6	14:36-14:43	<p>Bloque de secuencia única. Se ve a una mujer con gorra, agachada recogiendo algo de la grama, con un cigarrillo en la boca. Su rostro solamente se ve de perfil. Cuando se incorpora mira hacia un costado, se saca el cigarrillo de la boca y echa bocanadas de humo.</p>

		Imagen filmada en color.
7	14:45-17:21	<p>Es un segmento donde aparecen muchos jóvenes de colegio, deportistas, jóvenes que hablan, parejas que se besan, marchantes en las calles de las ciudades. Asociación entre juventud e imagen del Che Guevara, no como presencia marcada, sino como un mural en el patio de un colegio (¿conexión simbólica?, ¿héroe revolucionario y joven rebelde que transgrede los límites impuestos por el mundo adulto?).</p> <p>La única secuencia que contiene imágenes de archivo. Este bloque muestra a grupos de manifestantes colgados de carros y camiones, que piden un Gobierno civil y la libertad de los presos políticos. Carros, camiones y buses atestados de personas que llevan carteles y ondean banderas, pidiendo «Gobierno civil» y «Libertad para los presos políticos», mientras los transeúntes observan en las aceras. De nuevo el contraste entre pasado y presente.</p> <p>Varios personajes del documental, filmados por el director, miran a la cámara y sostienen la mirada (¿desafío ante la mirada del espectador?).</p> <p>Imágenes de archivo (en blanco y negro) y filmadas (en color, y blanco y negro).</p>
8	17:24-18:24	<p>No hay un tema visual predominante en este bloque.</p> <p>La primera secuencia es un regreso a la secuencia inmediatamente anterior, del bloque 7. Parece más un encadenamiento, una transición. Las otras dos secuencias corresponden a la misma pareja de jóvenes del bloque anterior: en blanco y negro y con el mismo ángulo contrapicado. En este estrofa se besan primero (la cámara solamente capta los rostros), y luego hacen el amor (solamente se ven los cuerpos, sin rostro).</p> <p>Secuencia más expresiva del bloque: imágenes rápidas de la parte céntrica de una ciudad. En un ritmo vertiginoso se ven construcciones, monumentos, gentes, semáforos, transeúntes cruzando calles, avisos de negocios, anuncios de eventos, construcciones antiguas como una iglesia, banderas ondeantes, tumultos de gente caminando por las aceras. La</p>

		<p>secuencia termina con la escultura de un hombre bajo una construcción de varias columnas (parece un prócer de la patria). Este prócer, como otras figuras históricamente importantes que aparecen en el documental (el Che, Luis Carlos Galán, etc.), aparece de paso y a la distancia. De hecho, en este caso es una figura a la sombra, cuyo estatus se adivina por el pedestal en el que está, y por el uniforme. La cámara no se detiene en ellos, pues parece que lo que le importa no es la historia de los grandes acontecimientos del país, sino hacer asociaciones con personas comunes y corrientes.</p> <p>Cámara fascinada con la vida de todos los días. Los «grandes personajes» captados solamente mediante un rodeo: un afiche de Galán, del Che Guevara, la voz de un comisionado de paz a través de la radio; imágenes en blanco y negro, es decir, ya lejanas, de Rojas Pinilla (¿?).</p> <p>Todas son imágenes filmadas: unas a color y otras en blanco y negro.</p>
9	18:26-51:18	<p>Es mucho más extenso que todos los segmentos anteriores juntos. Creo que hay una especie de división interna, marcada por el rojo (en 9.1 y 9.23).</p> <p>9.1. Rojo (próxima parada).</p> <p>Interés por los objetos. No solamente por el mundo humano.</p> <p>9.2. Palmera. Su vaivén con el viento. Primeros planos de las hojas de una palmera mientras ondulan en el viento y la luz se filtra por entre los filamentos de las hojas.</p> <p>Del vértigo de la ciudad pasamos a la calma de la naturaleza; las palmeras, y el viento que juega con sus hojas. Luego a las imágenes de los techos de las casas, a las montañas que se adivinan entre las nubes. El país del poeta, de los poemas, es el país hermoso, tranquilo, a la distancia.</p> <p>9.3. Vista aérea de un barrio. Vistas aéreas (desde un vehículo en movimiento) de los techos de las casas de un asentamiento urbano. Parece un barrio pobre: hay techos de zinc, ladrillos sosteniendo láminas, terrazas en construcción, ropas tendidas en las cuerdas, latones en vez de techos, llantas viejas en los patios, calles estrechas y senderos que se pierden entre las casas. De los primeros planos de los techos se pasa a</p>

	<p>planos medios, y luego planos generales que dejan ver una multitud de casas que forran la ladera de una montaña; el hacinamiento de las casas.</p> <p>9.4. Una vista desde las nubes. Algo de verde se ve en el fondo. Otra vista aérea en movimiento, pero esta vez de montañas que se traslucen a través de un cielo poblado de nubes, en cuyo fondo se dejan ver fondos verdes.</p> <p>9.5. Un hombre negro/trigueño camina por entre un humedal. Con el torso desnudo, la vegetación cubre toda la parte posterior de su cuerpo. Espacio rural. Empieza a caminar hacia la cámara (este motivo visual se repite varias veces en la película).</p> <p>9.6. Un hombre mayor (Jaime Jaramillo Escobar), de pie, en el parque de una ciudad. Al lado de una escultura ubicada en una fuente, es el poeta quien lee el poema cuyas líneas hacen parte de la banda sonora del documental.</p> <p>9.7, 9.8, 9.9, 9.10: Droga en el país</p> <p>9.7. Droga rociada: un hombre uniformado, con un bote de gasolina, rocía unos paquetes que parecen de droga.</p> <p>9.8. Droga arrancada: jóvenes soldados arrancan manualmente matas de marihuana.</p> <p>9.9. Droga fumada: jóvenes en un evento al aire libre. Parece un concierto. La cámara enfoca a uno de ellos que fuma marihuana y sostiene una colilla ante la cámara. Otra oposición de secuencias: jóvenes militares vs. civiles; arrancar marihuana vs. Fumarla.</p> <p>9.10. Droga ardiendo: unos bultos arden (parecen los mismos que estaban siendo rociados).</p> <p>9.11 y 9.12: Manifestaciones en el país</p> <p>9.11. Manifestación indígena, campesina: imágenes de archivos. Campesinos. Una manifestación indígena. Una niña indígena sostiene un cartel.</p> <p>9.12. Manifestación urbana: se ve una protesta en la ciudad. Hay helicópteros, Policía Montada, soldados en camiones. Se ve a unas</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>personas correr por las calles, y a los policías perseguir y golpear con bolillo a los manifestantes.</p> <p>9.13. Amor homosexual: un par de jóvenes en la ducha se besan. Luego se ve un primer plano de una penetración; uno de ellos está sentado encima del otro y se ve luego una imagen en la que se juntan sus tetillas desnudas. Expresión de amor juvenil, homosexual (¿lo no reglamentado?).</p> <p>9.14., 9.15: Bota militar vs. civiles</p> <p>9.14. Un grupo de hombres en camuflados y botas, caminando por el campo. Solamente se los ve de espalda.</p> <p>9.15. Civiles. La cámara sigue los pies de un hombre negro caminando por el campo. Luego otra imagen, también de un hombre negro por el campo; esta vez el piso no es verde sino tapizado de hojas secas. Luego se ve a varios hombres negros conversando y arrancando con machete matas sembradas. Recogen algo del campo. Parecen campesinos. También se ven unas porquerizas y a uno de ellos preparando comida.</p> <p>9.16. Fuego que destruye. Conexión con el anterior (por el fuego). En 9.15 el fuego se usa para cocinar; en este verso, para destruir. Imágenes de unas construcciones, luego de lo que parece una explosión o un incendio. Devastación (¿por el mismo fuego que sirve para cocinar en la imagen anterior?). El fuego que crea vs. el fuego que destruye, arrasador.</p> <p>9.17, 9.18, 9.19, 9.20, 9.21, 9.22: La ciudad</p> <p>9.17. Ciudad vertiginosa desde un vehículo. Imágenes de una ciudad desde un vehículo en movimiento. Se ve de todo: lotes baldíos usados como basureros, fachadas derruidas, edificios altos, semáforos, construcciones de arquitectura más tradicional y otras de arquitectura más moderna, grandes supermercados.</p> <p>9.18. Taxista. Se ve luego el rostro de un hombre que conduce un carro; un hombre de mediana edad, de bigote, un taxista. La cámara enfoca primero su rostro en primer plano, y luego sus manos mientras manejan la cabrilla. La cámara está dentro del vehículo y al fondo se ven otros</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>carros que pasan por su lado.</p> <p>9.19. Puesta de sol en la ciudad. La cámara fija muestra, a contraluz, un grupo de edificios y construcciones de menor altura, mientras el sol se oculta a sus espaldas. Las construcciones forman una línea del horizonte bordeada de luz.</p> <p>9.20. Operativo militar en la ciudad. Imágenes de archivo. Color. Un edificio, hombres de la Policía Militar alrededor. Un hombre con apariencia de funcionario lleva un maletín (¿quién es el hombre?). Un carro de la Cruz Roja. Parece un operativo. Todos están esperando a que algo pase. Un hombre acurrucado en el piso con un megáfono y mirando furtivamente por una esquina. El área está acordonada. Pasa el camión de la basura y dos hombres se bajan a recoger las bolsas. Un fotógrafo encaramado en una torre eléctrica, para hacer una foto. Luego un grupo de fotógrafos amontonados a la espera de que pase algo. Se ve una placa con una dirección.</p> <p>9.21. De nuevo la señora de las flores. Esta vez de espaldas (otro motivo visual que se repite).</p> <p>La secuencia empieza justo donde termina la secuencia la primera vez: el balde de rosas en donde la anciana ha puesto el <i>bouquet</i> de rosas que ha arreglado.</p> <p>9.22. La ciudad y los transeúntes. Las imágenes de transeúntes de una ciudad en un día soleado: hombres y mujeres, vendedores ambulantes, madres con sus hijos. Planos medios. Luego la cámara parece acercarse, y las personas y los objetos se observan más de cerca y más rápido, o por lo menos pasan más borrosos. En una de las imágenes de transeúntes se ve a un par de hombres que pasan por el lado de una pared con dos carteles (de Luis Carlos Galán y el Che), entre otros afiches.</p> <p>9.23. Solo rojo. Tema: una imagen en rojo, como de esas que pasaban en el cine cuando ponían o cambiaban el rollo de la película. Tiene letras</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>impresas (¿forma de división interna de este bloque?).</p> <p>9.24, 9.25, 9.26: Los pueblos</p> <p>9.24. Toma de un pueblo. Parecen imágenes de televisión. Un enfrentamiento entre hombres armados. Hombres en camuflado corriendo, con sus armas y sus mochilas, por las calles de un pueblo desolado. No hay ningún civil en las calles. Hay orificios en las fachadas de las casas. Los hombres se parapetan en las escalas de las casas y en las esquinas. En el cielo se ve un helicóptero sobrevolando la zona.</p> <p>9.25. Plaza de mercado de un pueblo. Una esquina de lo que parece una plaza de mercado de un pueblo. Hay una chiva aparcada y por la esquina pasan varias personas, incluyendo a un anciano de sombrero con un costal al hombro.</p> <p>9.26. Niña de pueblo de mirada fija. La cámara muestra lo que parece un mercado desde adentro. En él hay una niña (pelo lacio, negro, con un Cristo que le cuelga del pecho) que se queda mirando a la cámara fijamente, mientras a su lado pasan, indiferentes, hombres y mujeres. Algunos de ellos la estrujan al pasar y ella sigue impávida. La cámara hace un acercamiento del rostro de la niña que sigue mirando con insistencia. La mirada enigmática de esta niña.</p> <p>9.27. El hombre de la aplanadora. Un hombre de uniforme amarillo trabaja con una aplanadora de mano en el asfalto humeante de una calle. Recorre una y otra vez un tramo de la calle, mientras la cámara capta primero sus pies sobre el asfalto humeante y después al hombre con la máquina mientras la arrastra. La cámara se deleita en el humo que sale del asfalto. La poesía de los oficios: este hombre de amarillo, trabajando sobre un suelo de fuego (¿esas acciones construyen el país?).</p> <p>9.28. Tráfico atascado de ciudad. Imágenes del tráfico de una ciudad. Al fondo un puente peatonal. El tráfico fluye lentamente. Justo después de la aplanadora se ve pasar un bus, lento como otra aplanadora. La lentitud se ha impuesto.</p> <p>9.29. Mercado oscuro, posiblemente de ciudad. Ahora las imágenes desde adentro de lo que parece un mercado de ciudad. Se ven muchas</p>
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>carnicerías con sus vitrinas, lámparas y bombillos, y la carne colgada. Solamente la luz de los bombillos rompe la oscuridad del lugar.</p> <p>9.30, 9.31, 9.32: Lo blanco: la coca</p> <p>Otra evocación sobre el tema de las drogas. El blanco del agua, de las cascadas, de la energía de la caída; el de las nubes, el del cielo.</p> <p>9.30. La coca blanca en las mulas. Un primer plano de unas manos que empacan unas bolsas con contenido blanco (¿coca?) y las meten en un costal. Luego las atan a un caballo/burro (¿una forma de hablar de las «mulas»?).</p> <p>9.31. El agua. Un primer plano del agua de una cascada (cayendo blanca, abundante y espumosa (¿como la coca?)). Un plano más alejado, de la misma cascada.</p> <p>9.32. Nubes blancas. Una toma desde el cielo. De nuevo las nubes blancas desde el cielo. Poco a poco el blanco de las nubes va dando paso al verde de las montañas.</p> <p>9.33, 9.34, 9.35, 9.36, 9.37: El campo</p> <p>Hay dos Ejércitos: uno parece el del Estado y el otro el de la guerrilla. Las montañas vistas desde el cielo. Luego las montañas desde la tierra, desde el conflicto. Los hombres y mujeres por sus caminos (corren y pelean).</p> <p>9.33. Guerrilleros que corren por el campo. Un grupo de hombres y mujeres corren vestidos de camuflados y con las armas en brazos. Se ve luego a unos soldados con una tela roja en el brazo, que corren por entre el campo y por una carretera, como si persiguieran algo. La cámara sigue desde atrás a un soldado negro que camina entre matorrales. El soldado tiene botas.</p> <p>9.34. Pescador negro por el campo. Un hombre negro camina por entre el bosque llevando un balde blanco. La cámara lo capta desde atrás. El hombre va de gorra, camiseta y bermudas. Anda descalzo y lleva los zapatos en la mano, junto con una red azul. El hombre va hacia el mar. El mar se ve al fondo del sendero.</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>9.35. Palmeras al vaivén. De nuevo los planos de detalle de las hojas de las palmeras moviéndose al vaivén del viento, mientras el sol pasa por entre sus hojas. En ambos momentos donde aparece, esta imagen anuncia calma. Un mundo rural, lleno de cotidianidad y sin armas.</p> <p>9.36 Ladera (personas y casas) de un camino rural. Imágenes captadas desde un vehículo en movimiento (una moto, al parecer). La cámara capta las casas (parece la costa), los niños jugando afuera, los animales, los jóvenes, lo que está al costado de una carretera (que no parece una vía principal porque no es muy amplia). Es un espacio rural.</p> <p>9.37. El mar azul, el cielo en el horizonte. Por el costado derecho del encuadre aparecen lentamente unas balsas. En la primera va una persona y en la segunda no; parece remolcada por la primera. La cámara permanece en el mismo punto desde que las balsas aparecen en el encuadre hasta cuando salen de él. Luego, vuelve a quedar por unos segundos el mar azul.</p> <p>9.38, 9.39, 9.40, 9.41: La ciudad y la gente citadina</p> <p>9.38. Bus urbano, pasajeros atiborrados. Tema: un bus urbano (¿transmilenio?). La cámara capta desde afuera los rostros de los pasajeros.</p> <p>9.39. Personajes en la ciudad. La cámara sigue los rostros de personas en las calles de una ciudad. Una motociclista, un vendedor ambulante, un repartidor de almuerzos, un muchacho en bicicleta, un niño con uniforme de estudiante, un hombre de gafas que lleva un maletín, hombres y mujeres a los que uno se encuentra día a día en las calles de nuestra ciudad. Al final de esta secuencia, unos policías.</p> <p>9.40. Las sombras que proyectan los transeúntes. La cámara filma, en un ángulo de picado absoluto, una vista de la calle de una ciudad. La gente y los carros que cruzan por la calle proyectan sombras más grandes que ellos mismos.</p> <p>9.41. Basurero de ciudad. Un basurero en una zona no urbana. Se ven camiones entrando y saliendo del lugar. Los camiones llegan a descargar la basura. Un pequeño ejército de seres humanos excava en la basura.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>También se ve a un par de perros.</p> <p>9.42, 9.43: Hombre de campo y hombre de ciudad</p> <p>9.42. Hombre en un humedal. De nuevo la imagen del hombre negro que camina por entre un humedal. Esta vez con un ave muerta en la mano.</p> <p>9.43. Hombre de ciudad se calienta. Un hombre sostiene algo que arde (parece tener frío). El hombre está en una calle parecida a la del principio de la película. El cielo es aún más gris. El fuego que se ve es lo único que no es gris en la toma. Todo gris: el día, los edificios (aquí la película empieza a regresar hacia el principio).</p> <p>9.44. Construcciones y hojalata. La cámara, inmóvil, capta la fachada en contrapicado de una edificación. El cielo gris en el fondo. Luego se ve otra construcción derruida, de varias plantas, al lado de la cual se ha instalado una cerca de hojalatas (la película se instala aún más en las imágenes del principio).</p> <p>9.45. A lado y lado de la carretera: vegetación y obras. Imágenes captadas desde un vehículo en movimiento. A la vera de la carretera. Primero se ven solo montañas y árboles; luego casas y construcciones de varios pisos al lado de la carretera. Obra en construcción. Trabajos de reparación de una carretera.</p> <p>9.46. Hombre negro sonriente. Un hombre negro sonriente filmado en la parte de atrás de un vehículo en movimiento. Al fondo se ve primero vegetación, y luego también el mar. El hombre no deja de sonreír. Este hombre ya había aparecido en la secuencia del fuego, en la que se ve a un grupo de hombres trabajar, hablar, y a uno de ellos cocinar.</p>
10	51:18-53:40	<p>Secuencia similar a la primera (en negro). Circularidad. Sobre un fondo negro, sólo se oye la voz del poeta leyendo el poema.</p>

Anexo 2

Ficha técnica de *Paraíso*

Director:	Felipe Guerrero.
Año:	2006.
Duración:	55 min.
Director de fotografía:	Felipe Guerrero.
Guión:	Felipe Guerrero.
Investigación:	Felipe Guerrero.
Voces:	Jaime Jaramillo Escobar.
Montaje:	Mónica Rubio.
Música y sonido:	Roberta Ainstein, Ezequiel Borra, Sebastián Escofet, Zu.
Premios y reconocimientos:	Nacionales: Mención Honorífica del Premio Nacional Documental 2007. Internacionales: Mention Spéciale Prix Premier (Docúpolis. FID. Marseille, Francia); Premi Tercer Ojo - Mejor Documental Experimental (España); Viennale (Viena International Film Festival, Austria); Les Écrans Documentaires (Francia); Festival des 3 Continents (Francia); Festival dei Popoli (Firenze, Italia); International Film Festival (Rotterdam, Holanda); Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México, FICCO; Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina) ⁹² .

⁹² Información tomada de Proimágenes Colombia:
http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1866

Anexo 3

Ficha técnica de *Un tigre de papel*

Director:	Luis Ospina.
Año:	2007.
Duración:	114 min.
Graficación y efectos:	Rubén Mendoza.
Guión:	Luis Ospina (basado en una investigación de Lucas Ospina), François Bucher y Bernardo Ortiz (con la colaboración de Carolina Sanín).
Reparto:	Jaime Osorio, Carlos Mayolo, Arturo Alape, Joe Broderick, Jotamario Arbeláez, Vicky Hernández, Juan José Bejarano, Tania Moreno, Beatriz González, Santiago García, Umberto Giangrandi, Jorge Masetti, Krishna Candeth, Penélope Smith, Rolando Peña, Carolina Sanín, Tsu Ke-uin, Carlos Castillo, Petra Popescu, Mijail Grushenko, Tarcisio Vanegas, Walter Morales.
Música:	«En el segundo tono», de Guillermo Gaviria. Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección de Federico García Vigil.
Montaje:	Rubén Mendoza/Luis Ospina.
Textos leídos por:	Natalia Iartovsky, Jacques Marchal, Luo Huiling.
Premios y reconocimientos:	Nacionales: Realización de Documentales. Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Premio Nacional Documental. Ministerio de Cultura de Colombia. Internacionales: Mejor Documental Latinoamericano (Cadena Tele Sur); Encuentros del Otro Cine (Ecuador); 2.º lugar Mejor Documental Encuentro Latinoamericano de Cine. Festival de Lima (Perú); Premio especial del jurado. Festival de Cine de Miami (EE. UU.) ⁹³ .

⁹³ Información tomada del sitio web de Luis Ospina:
<http://www.luisospina.com/biofilmograf%C3%ADa/un-tigre-de-papel-2007/>

Referencias Bibliográficas

1. Cine y estudios filmicos

Bazin, André (1966): *Ontología de la imagen cinematográfica*. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp (8.^a ed.) (1.^a ed. en fr.: 1945).

Bilbatúa, Miguel (comp.) (1971): *Cine soviético de vanguardia*. Madrid: Alberto Corazón.

Bordwell, David y Noël Carroll (1996): *Post-theory. Reconstructing film studies*. Wisconsin: University of Wisconsin.

Carmona, Ramón. (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Chion, Michel. (1990): *El cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra.

Martin, Marcel. (1996): *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Metz, Christian (2001): *El significante imaginario*. Psicoanálisis y cine. Barcelona: Paidós.

Sadoul, George (2004): *Historia del cine mundial*. México/Argentina: Siglo XXI.

_____ (1960): *Las maravillas del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

Villain, Dominique. (1996): *El montaje*. Madrid: Cátedra.

2. Historia del documental

Barnouw, Erik.(1996): *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.

Rotha, Paul (1952): *Documentary film*. London: Faber & Faber (third edition).

3. Estudios sobre documental y no ficción

Breschand, Jean (2004): *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

- Carroll, Noël (1996): *From real to reel. Entangled in non-fiction film*. En *Theorizing the movie image* (cap. 15). Cambridge: Cambridge University.
- _____ (2003): *Nonfiction film and postmodernist skepticism*. En *Engaging the movie image*. Yale: Yale University.
- Catalá, Josep María (2001): *La crisis de la realidad en el documentalismo español contemporáneo*. En Casimiro Torreiro y Josexto Cerdán (comps.): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Grierson, John (1932): *The documentary producer*. En rev. *Cinema Quarterly*, vol. 2, n.º 1 (otoño).
- _____ (1976): *First principles of documentary (1932-1934)*. En R. M. Barsam: *Nonfiction film. Theory and criticism*. N. Y.: Dutton & Co.
- Hight, Craig. (2008): *Mockumentary. A call top lay*. En T. Austin y W. de Jong (eds.): *Rethinking documentary. New perspectives and practices* (pp 205-216). Maidenhead: Open University.
- Navarro-Sánchez (2005): *(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental*. En M. Catalá et al.: *Documental y vanguardia* (pp 85-108). Madrid: Cátedra.
- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2001): *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University.
- Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2005): *What a documentary is, after all*. En rev. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n.º 2 (primavera), pp. 105-117.
- Renov, Michael (1993): *Introduction: the truth about non-fiction*. En M. Renov (ed.) *Theorizing documentary*. N. Y.: Routledge.
- Roscoe y Hight (2001): *Faking it: mockdocumentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University.

Vogel (1979): En Brian Winston *Documentary. How the myth was reconstructed*. En línea:

http://www.google.com.co/#q=documentary+%22how+the+myth+was+reconstructe+d%22+brian+winston&hl=es-419&ei=72iNUea5Kobl0QH6j4DwBg&start=10&sa=N&bav=on.2,or.r_qf.&fp=35b7aed558b8ef99&biw=1280&bih=598)

Weinrichter, Antonio. (2004): *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.

4. Documental y cine colombiano

Caicedo, Juan Diego (1998): *Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia*. Ponencia presentada en el encuentro «El documental colombiano ahora», durante la V Fiesta del Libro. Medellín. En línea:

http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=430:apuntes-sobre-el-genero-documental-y-el-documental-en-colombia&catid=30:documentos&Itemid=60

Campo, Óscar (2004): *Nuevos escenarios del documental en Colombia*. Ponencia presentada en el seminario Pensar el documental. Muestra Internacional Documental de Bogotá. Bogotá.

Duarte, Jerónimo. (2010): *También la interpretación es un collage: conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa*. Rev. *Perífrasis*, vol. 1, n.º 1.

Guerrero, Felipe (2008): *Estéticas y narrativas en el audiovisual colombiano*. Panel realizado en el marco de la Semana del Cine Colombiano, 20-26 de octubre, biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. <http://www.mefedia.com/watch/29529224>

Gómez, Andrés. y Henao, Carlos (2008): *Que la verdad sea dicha*. Entrevista con Luis Ospina. Revista *Kinetoscopio*, n.º 80, diciembre-febrero. Medellín.

Gutiérrez y Aguilera (2002): *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Universidad del Valle

Henao, Carlos (2008): *Entrevista con Felipe Guerrero*. En rev. *Kinetoscopio*, vol. 18, n.º 81, marzo-mayo, 2008. Medellín., pp.24-27.

Martínez Pardo, Hernando (1978): *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.

Ospina, Luis (2007): *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar.

Patiño Ospina, Sandra (2009): *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Salcedo Silva, Hernando (1981): *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

5. Estudios literarios

Cifre Wibrow, Patricia. (2003). *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Salamanca: Ediciones universidad Salamanca.

Eco, Umberto (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

Genette, Gerard (1993): *Relato ficcional, relato factual*. En *Ficción y dicción* (capítulo 3). Barcelona: Lumen.

Guiraud, Pierre. (1972): *La semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gil González., Antonio. (2005). Metaliteratura y metaficción. En: Revista *Anthropos. Huellas del conocimiento*. Número 208. p.10-25

Jakobson, Roman (1988): *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

6. Filosofía y arte

Bürger, Peter. (1974): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Searle, John (1997): *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.

White, Hayden (1978): *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University.

Ospina, Lucas: *Degenerado arte* (s. f.). Recuperado de:

<http://uniandes.academia.edu/LucasOspina/Books/158743/Arte-Degenerado—Traducci%C3%B3n-al-esp%C3%B1ol—Obra-de-Pedro-Manrique-Figueroa>

_____ (s. f.): *El lobito bueno*. Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=969>

7. Textos literarios

Jaramillo Escobar, Jaime (1988): *Albeña & Azúmar*. Medellín: Lealon.