laFuga

Filmar lo que no se ve. Filmar lo invisible.

Una manera de hacer documentales

Por Antonio Madrid Arap

Director: Patricio Guzmán
Año: 2023
País: Chile
Editorial: LOM

Tags | **Cine documental | Estética y política | Divulgación | Estudios de cine (formales) | Chile**

Antonio Madrid Arap, abogado, magíster en Filosofía, estudios de magíster en Psicoanálisis. Cultiva interés -desde la teoría y la producción artística en áreas como la poesía, fotografía, danza y el cine- en analizar el estatuto de la imagen en relación con la escritura, el Psicoanálisis y la Filosofía. Desde ese lugar ha colaborado en instancias académicas y con plataformas especializadas en la discusión y crítica de cine, como El Agente.

"¿Qué es una reseña?", interroga el autor de este libro hacia su final: "son muchas cosas y al mismo tiempo no son nada", responde cerrando sobre sí su propia escritura.

Esta respuesta parece una significación del autor sobre su propia obra documental, y lo que la transforma en paradójica es que, de cierta manera, es una sentencia válida para hablar, reseñar o intentar categorizar Filmar lo que no se ve, libro que es por mérito propio una reseña sobre los modos de inscripción de la memoria, siempre múltiples, contradictorios y deformantes, tal la relación del cine documental y la "realidad".

Y es que no tenemos claridad conceptual sobre qué tipo de libro reseñamos: si es un manual para filmar documentales –el autor así lo cataloga al comienzo-, archivo testimonial, un manifiesto, un diario de filmación, testimonio poético, nada de ello o quizás algo de todo lo anterior.

Que este libro sea muchas cosas y a la vez nada es nuestra significación provisoria para trazar algunas líneas de comprensión sobre la obra.

Ciertamente, Filmar lo que no se ve es una forma de construcción de la memoria histórica porque inscribe una toma de posición de Patricio Guzmán respecto al estatuto de la imagen documental y sus relaciones con la política y la subjetividad; lo hace de un modo paradójico como resulta ser toda inscripción de la memoria en imágenes, ejercicio que siempre es histórico y por lo mismo inestable cuando se lo pretende iluminar retroactivamente; es el ordenamiento del material lo que historiza originando las imágenes que constituyen nuestra subjetividad -al modo freudiano, la memoria nunca coincide con un pasado real sino que sólo es el resultado del reordenamiento de las capas o huellas que la forman, bajo el movimiento de una pulsión que bordea el objeto perdido causa el deseo, nunca encontrable.

Guzmán así se historiza, se reordena y origina memoria en este libro, toma de posición del cineasta que pugna en un primer momento con la objetividad y el realismo, posición que develará progresivamente su lugar inestable pues la obra transita entre el afán de dar firmeza a la subjetividad poética del realizador y la necesidad de otorgar una firmeza conceptual y lógica a esa necesidad, en un ejercicio de voluntad.

Tal oscilación la veremos claramente si ponemos en la balanza de la mirada los primeros 2 capítulos junto al resto de la obra.

Los primeros, intentan establecer las bases del oficio de la realización documental, cercanos al testimonio personal y poético que "hojea" su propio oficio y lo concibe de forma libre, recordando como lo esencial para la realización documental los movimientos de la intuición, la contemplación y la mirada del realizador sobre la realidad que configura y que estructura poéticamente.

El documental -la mirada del realizador documental- modifica e interpreta libremente la realidad.

Realidad múltiple, signada por nociones fuertes que recorren la primera parte del libro, como "átomos dramáticos" y "guion imaginario" -"forma de imaginar libremente la obra antes de hacerla"-, nociones que permiten al autor significar su obra por la vía de la diferenciación radical entre el documental de autor y el reportaje, diferencia y abismo que se basan en el diferente trabajo con la temporalidad sobre los "agentes narrativos".

Puntos e ideas que reivindican la mirada y la subjetividad del autor contra todo realismo: son los átomos dramáticos la materia real a filmar y nos "miran de reojo"; el realizador –siguiendo una pauta ética- debe imbuirse en esta realidad de forma contemplativa y dialógica para, así, tomar posición e interpretarla escribiéndola, con letras que nos miran.

Mirada o dialéctica de la mirada; Patricio Guzmán nos dice en el primer tiempo del libro que "la mirada da forma a lo que mira", y desde ese lugar anamórfico parte repasando, con pulcritud y sinceridad teórica su experiencia con la imagen documental y la multiplicidad de realidades con que se ha encontrado y ha elegido.

Cámara/mirada subjetiva y espacio curvo como realidad múltiple por rescatar e interpretar, o si se quiere –en términos de Žižek -, la mirada del realizador circula y no es objetiva porque está en las cosas mirándonos de vuelta y "causando" nuestro deseo inconsciente de atraparla (Žižek, 2015, p. 89).

El autor va utilizando, para construir ese testimonio de subjetividad, otras nociones como "distancia" o "punto de vista" de las cuales hace depender el proceso de escritura documental, recordándonos la impronta de Chris Marker en relación a la toma de posición e investigación artística de su cine-ensayo como modo de producir pensamiento y reflexión (Montero-Sánchez, 2020).

Desde las postrimerías del segundo capítulo los átomos dramáticos experimentan un clinamen desde su multiplicidad y libre caída hacia la estructuración de los agentes narrativos del cine documental, lo que se grafica con la idea Dispositivo o "envoltorio narrativo": de ella parten diversas clasificaciones del proceso de realización documental que terminan en acumulación conceptual y lógica que parecen pugnar con el posicionamiento subjetivo, múltiple y poético de los primeros capítulos (la escritura documental se estructura, para el autor, en fases tales como la elaboración de la idea, sinopsis, investigación, localización de escenarios y el propio dispositivo).

Siguiendo este camino, el Capítulo 3 esquematiza más su posición hacia una cámara que ahora aparece y despliega de "golpe" la realidad, pero que necesita atraparla y ponerla al servicio de este golpe por medio de distintos recursos narrativos: desde la "Descripción" hasta las "Reconstrucciones" y la caracterización minuciosa de los tipos de personajes que son capaces de resucitar un pasado.

Resaltan al servicio de la inscripción de memoria -casi como resistencia- ejemplos de "buenos personajes" que ayudan a reconstruir un recuerdo, los testimonios de mujeres torturadas y violentadas por la dictadura; acá, por momentos, el átomo dramático vuelve a mirarnos de reojo bajo la premisa del personaje como "cuerpo dinámico de la idea", cuerpo que vuelve a recortarse y a perder dinamismo de la mano de descripciones algo excesivas como la de personajes "contra la cámara" -torpes e inquietos-: se pensaría que la intuición, la subjetividad y el átomo dramático están hechos de sorpresa, lapsus y torpeza, sin embargo, aparece en este punto cierto cartesianismo enfatizado con otras descripciones de personajes inadecuados que traban al realizador: mujeres que con sus "trajes, maquillaje, bisutería, no tenían relación con sus palabras".

En este punto, el libro ya ha avanzado hacia una propedéutica de la filmación documental, donde los "espacios austeros" y "casas de nadie" son locaciones ideales que logran la transmutación de los malos personajes, pues hacen que esas mismas mujeres que antes molestaban ahora "estaban

hermosas y sus ojos tenían intensidad. Pero no había nada en ellas (...) que distrajera. Solamente había dos sillas, una colocada frente a la otra", "cine puro" de objetos inertes o "retratos vivientes", como se releva al final del capítulo, nunca dejando de lado la "sutileza metafórica" que en definitiva llena los huecos de la filmación, sutilezas que vuelven a traer un tiempo del intervalo y el corte subjetivo a la imagen.

Así, esta parte del libro se destinó a explicar las diversas "cajoneras" que cumplen el rol de atrapar la realidad a filmar aunque, paradojalmente, se vuelve a rescatar la mirada como "algo" que puede constituirse en el único recurso del documental pues -repite Guzmán- la realidad y la memoria se mueven y respiran tal como "uno se mueve y respira", la realidad se inscribe y no se describe y en esa inscripción se juega una ética de la atención en el realizador, que debe cultivar la alerta y sumergirse en el tema que desea filmar; nuevamente la toma de posición pero esta vez de la mano visible de Chris Marker.

Los capítulos 4 y 5 resaltan la importancia del montaje, signado por el autor como una operación de escritura del "guion definitivo"; Guzmán resalta toda la potencia de la imagen-movimiento y, quizás por ello, tilda al montaje de "peligroso", resultando notables y lúdicas las descripciones que su experiencia acumulada entrega sobre los tipos de montadores y los afectos que marcan sus acercamientos un proyecto de documental.

Se indica que el montador domina muchas creaciones de cine documental, sin embargo, acá se introduce un viso de realismo pues "cuando la vida supera al cine" el montador se rinde; parece ser un llamado a la renuncia al artificio pero solamente es el anticipo de la declaración expresa del autor de su tributo a la centralidad del conflicto de corte aristotélico, poniendo en jaque la moderna toma de posición del autor documental. Por eso, la forma del montaje -para Guzmán- tiene reglas dadas de antemano o principios fundamentales tales como la unidad, ritmo, variedad y desarrollo y contraste, elementos estructurados en base a la progresión, repetición, linealidad, unidad y armonización.

En el capítulo dedicado a los recursos narrativos del montaje se desarrolla una reflexión interesante sobre la conflictividad palabra/texto-imagen, indicando cierta dependencia de la película respecto al texto y a la voz, recordando la imborrable estela de la propia voz en off del autor que, a su juicio, saca a relucir poesía y metáfora: a Guzmán no le gustan las voces importantes ni estereotipadas pues son indiciarias de que la "pedagogía anula un poco la poesía", declaración que brilla al modo de un lapsus que figura el recorrido que ha tomado por momentos el libro.

Así, en el capítulo 5 se releva como la verdadera finalización del trabajo documental la mezcla de sonido que, en sí misma, es una actividad capaz de modificar toda la imagen documental. La alusión al rol de la música –captada como recurso narrativo del montaje- hace que los átomos vuelvan a brillar en su dramática libertad por un momento: es la intuición la que dicta donde situar la música y el silencio el más elocuente agente narrativo documental, de ello a la utilización de "archivos intemporales, casi oníricos" o un "archivo puro" como posibilidad de invención, misterios que prontamente son puestos en duda por el autor que parece desconfiar del tal procedimiento, al contraponerlo al cine como "arte del movimiento".

El capítulo "Sinopsis" parece ser el que realmente toca con su escritura la cámara subjetiva, instaura la reflexión sobre el trabajo de memoria, escritura e historización de los recuerdos orientados hacia el guion. El libro incorpora las sinopsis o "versiones de búsqueda" de Guzmán tocantes a sus obras simbólicas, abiertas -en sus palabra- al espacio vacío esencial para la creación de imágenes: el guion es un proyecto, camino y tentativa.

Los documentos que presenta son, en su decir, verdaderas versiones investigativas, se encargan de historizar las imágenes y tramar nuevos puntos para la memoria de quien ve y del propio realizador (resalta con vida propia la sinopsis de "Salvador Allende"). Se trata de artículos en que aparece el lado más reflexivo, político y crítico de la realización documental, situados en el libro como puntos de reinscripción de la memoria histórica que hilvana su obra.

El panorama del libro se cierra presentando una lista de reseñas de películas pertenecientes a FIDOCS –autoría de Guzmán- que operan como una impecable retrospectiva de la historia de la presencia del cine documental en un Chile postdictadura.

En resumen, de lo descrito podemos concluir que se trata de un libro paradojal en sus objetivos y procedimientos, que refleja a Guzmán –con su propia mano retrospectiva- como un realizador amplio situado en el ineludible lugar, también paradojal, en que se produce/inscribe memoria política desde el cine documental y sus contradicciones y ambages prácticos y teóricos.

Por eso, el libro transita pendularmente entre los alcances de la toma de posición de la subjetividad autoral, que abarcan la intrincada relación entre la imagen y el texto escrito o la voz, y podríamos decir, cierto realismo que ha signado la primera parte de producción fílmica y política de Guzmán antes de su "giro subjetivo".

Aquella paradoja imposibilita la clausura conceptual de este libro y no permite que aquellos -como quien escribe esta reseña- podamos identificarnos con la toma de posición autoral, al modo en que quizás se empoderaría una escritura sobre la memoria documental que dejase más libertad a las propias imágenes, lo que implica cierto trastorno epistemológico de la categoría del cine-ensayo, uno que lo haga transitar más allá de la exploración reflexiva de la realidad bajo un proceso dialógico, del pensamiento, hacia una toma de posición de las propias imágenes que vehiculizan este proceso en sus choques, roces y chispas; toma de posición más cercana al teórico Georges Didi-Huberman que a Chris Marker (Montero-Sánchez, 2020, p. 223), de la cual se muestra heredero Guzmán en esta escritura.

Sin embargo, no olvidemos que este libro es testimonio de inscripción y reinscripción y no podría ser menos paradojal en sus procedimientos, pues tal proceso siempre está guiado por el deseo y su causa inencontrable que nos impele a edificar alrededor de un vacío, quizás allí reside la potencia de la ambigüedad y la radicalidad del género documental como encarnación de una vocación subversiva, un verdadero elemento de "contrainformación" - tomando las palabras del propio Guzmán.

Como citar: Madrid, A. (2023). Filmar lo que no se ve. Filmar lo invisible., *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/filmar-lo-que-no-se-ve-filmar-lo-invisible/1135