laFuga

Un hombre aparte

La película de mi vida

Por Álvaro García Mateluna

Tags | **Cine documental | Representaciones sociales | Crítica | Chile**

Álvaro García Mateluna. Licenciado en letras hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, cursa el magíster en Teoría e historia del arte, en la Universidad de Chile. Junto a Ximena Vergara e Iván Pinto coeditó el libro "Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock" (Calabaza del Diablo, 2016). Editor adjunto del sitio web de crítica de cine http://elagentecine.org.

En la actual costumbre de desrrealizar los objetos habituales, la historia, las percepciones, las instituciones y los papeles de la vida social; las representaciones 'realistas' como el documental sólo pueden evocar la realidad en forma de nostalgia o burla, convertida en materia para la experimentación (formal, narrativa, intertextual, figurativa). El referente real es lo que quedó en entredicho, y ya no se trata de devolver al sujeto su realidad pasada como de recomponer de cualquier forma y en cualquier formato una realidad histórica (la repetidísima consigna/enunciado basado en hechos reales). Uno de los resultados de tal inestabilidad es la conformación de una coyuntura para que el sufrimiento sea un indicador más para la distracción y la dialéctica esquiza del otorgamiento-denegación de la satisfacción que conlleva el consumo de estas representaciones.

"Filmar es llevar cine al mundo y transformarlo en cine" dice Jean-Louis Comolli (2002, p. 99). Que el documental consiste en una manipulación y una explotación ya lo sabemos hace mucho tiempo, la pregunta ética o la crítica a la postura ideológica en este género queda fuera de lugar ante la evidencia de un corpus histórico infame [1] . A la luz de la imbricada genealogía de la antropología y el cine como instancias al mismo tiempo unificadoras y segregacionistas, el confeso delito del documental, consistente en la desigualdad metodológica entre objeto (sujeto interno) observado y sujeto (externo) observador, aparece estipulado por discursos y regímenes de la imagen. Donde se puede apreciar el (gran) resultado de **Un hombre aparte** (2002) es en esta pretensión del manejo de las mediaciones; que van del registro de lo real existente, por medio de una comprensión condicionada por las diferentes formas de referirse a él, hacia la obtención de una coherente narración audiovisual capaz de obtener una conciencia o reflexividad sobre aquello que registró.

Pero ¿es que continuamos viendo documentales para que nos informen alguna experiencia o son parte del extrañamiento afectivo, a la vez perverso y jocoso que conocemos por 'la otredad' (de ver tantos Nanooks ya no los soportamos)? Este documental se inscribe en esta línea, resultando incapaz de tender en sí mismo un puente entre el discurso del conocimiento y el discurso de la ética, negando un camino hacia la unidad de la experiencia tanto de su sujeto como del espectador. En la movediza combinatoria de realidad y manipulación promovida en este trabajo, se parte del encuadre de una realidad previa en la cual se introducen novedades y de la cual se extrae lo que no interesa al relato documental previsto. Víctima de la contaminación genérica entre las categorías real y ficción, que nos sitúan más acá o más allá del actor social que nos presenta (Ricardo Liaño), el sujeto de la historia se reconstruye como un objeto del relato y finalmente se desdobla: se convierte en un hombre apartado de su realidad, pero su doble es ficcional.

Hay que dejar en claro que *Un hombre aparte* no se limita al modelo de documental observativo (de tono contemplativo). Desde un primer momento su estilo de observación participante o interactivo se complejiza con la intención del propio Ricardo Liaño de producir una *película de su vida* , y lo que vemos durante el documental es la casi paradojal (no) concreción de esa meta. La cámara digital muestra a Liaño mientras desea ficcionar su vida en celuloide, y para eso se reúne en varios

momentos a discutir el proyecto de su película argumental con un guionista, la que no llegará a realizarse. Del resultado final de este trabajo de ficción, bautizado por el propio Liaño como *Un hombre aparte,* sólo queda el título, *el nombre* , que bautiza al trabajo documental de Perut y Osnovikoff. Como Liaño está entrampado en un autoengaño que lo lleva a definirse como persona exitosa, son los directores que al identificarlo como sujeto incapaz de dar cuenta de sí mismo le imponen, desde la perspectiva externa propia de quien maneja la cámara y controla el montaje, una segmentaridad temporal, espacial, social y personal. El documental parece querer presentar imperativamente un ejemplo de perdedor en la sociedad del espectáculo, para los realizadores Liaño ya es un hombre aparte desde antes de encender la cámara. Osnovikoff: "Vivía miserablemente. El contraste entre fantasía y realidad era notable. Era una metáfora del ser humano en general que funciona entorno a fantasías de sí mismo. Fantasías que se hacen pedazos" (Quiroz, 2007). De ahí su condición de fracasado, al no poder concretar su deseo ni tampoco hacerlo transitivo a su entorno familiar y profesional. Aunque Liaño no se viera a sí mismo representado por un actor en una película de ficción, si somos testigos mediante la cámara que lo siguió, mientras fue re-presentado. Somos testigos de cómo Liaño se queda sin oportunidad de volver a hacerse rico, sin boxeador al que manejar, sin la comparecencia de los medios de comunicación en la conferencia de prensa de su campaña mundial infantil juvenil antidrogas, sin la película de su vida, sin llamadas de vuelta de su hijo y nieta, despojado de su ambiente, de su lugar, hasta devenir en ese hombre aparte que él mismo invocó en una conversación en la plaza de armas con un anciano jubilado. La narración, entonces, lo re-nombra, y de todos los roles (y nombres) asignables le toca a Liaño aquel que siempre negó (y re-niega) para sí: del entusiasmo inicial al fracaso del *don nadie* que da de comer a las palomas (Liaño tras la conferencia de prensa). Melodramas aparte, frente al éxito que queda fuera de campo, el fracaso que documenta y que vuelve cine (documental) a Ricardo Liaño en *Un hombre aparte* es su transitar hacia una invisibilidad en las esferas de la productividad, ya sea laboral, mediática, familiar o vital. Liaño aparece como un Quijote falto de épica, el luser patético y el cuerpo decrépito, o sea el sujeto desublimado, función de la representación social cuya comparecencia en la visibilidad de la sociedad es contraparte necesaria para la instauración de un sistema excluyente (¿alguien ha visto un corto del programa *Plan Z* llamado *Esos locos pobres*?). Sin embargo, su calidad icónica condicionada por el cine directo como garantía de veracidad, no se constituye en la alegoría que ven los realizadores. En cuanto lo padecemos o lo ridiculizamos, Liaño cumple la triple categorización de ser nuestro 'prota-anta-agónico'. Siempre lo mantenemos distanciado, él es nuestro hombre aparte, tanto como lo fue para los realizadores.

Liaño es constituido desde un principio como un actor social escindido de su pasado, tiempos menos hostiles que recuerda con cierta altanería que nos parece ingenua. Parte de su pasado se presenta en fotos y mediante sus propios comentarios o las preguntas que le hace el guionista. Mientras tanto las argumentaciones de Liaño chocan con la evidencia en su contra. Su valor se mide en cuanto sobrellevan o no las continuas contradicciones que enfrentan, que pueden ser de otros discursos (como en las discusiones con su amigo o con el guionista), pero también y principalmente con la imagen. Si carecemos de un conocimiento previo acerca de quien es Liaño, la función de verdad cambia por la de verosimilitud. La primera referencia a su pasado es: "Coño, fui millonario en dólares, tuve muchas mujeres, conocí a muchos, a Picasso, a Dalí. Soy uno de los pocos que estuve siete veces en la casa de Dalí, estuve con Charles Aznavour, Alain Delon, traje a Julio Iglesias…" Incapaz de discriminar entre la engañosa jerarquía que diferencia a los referentes históricos del pasado (alta cultura) o 'personalidades' (baja cultura) a los que alude conocer, pone a prueba nuestra suspensión de la incredulidad más allá de cuestionarnos la veracidad de sus expresiones (¿se trata de un mitómano o incongruente, o los realizadores nos están tomando el pelo?). En otras palabras, nos colocamos en una posición de superioridad. Liaño queda como un charlatán, un simulador (usa peluca), lo que no equivale a un mentiroso (no es *puro bla bla*), ya que si bien su discurso se contradice siempre está buscando obtener ventaja mediante él. Lo que acaba redundando es una caracterización cargada de patetismo y también de ridículo, pero también aparecen la carencia y el sufrimiento.

La cámara sabe desnudar su 'lugar de enunciación': la sustancia de expresión que son su cuerpo y su rostro. El físico orondo, senil, lento y cojo, se presenta como instancia táctil de la espera, la decadencia y la rigidez (la metonimia de su mano apoyándose en la pared), ya sea comiendo, al fono, caminando o mirando televisión. Su rostro tiene una mirada cambiante, escrutinadora, impenetrable, temible, llorosa, resentida. También está el sincretismo tecnológico de la simple y pequeña habitación donde reside, con maquina de escribir (vuelta fetiche mientras corren los tiempos de la instantaneidad correctiva de Windows e internet), con fax, teléfono y una cantidad de papeles sueltos.

La precariedad de este espacio, más que contrastar, se condice con su propia vida, la de errante, sin familia, ni hogar establecido, ni compañía. Al parecer su única propiedad realmente valiosa es una enorme lista telefónica manuscrita con letra temblorosa, único referente en su espacio privado del exterior en donde se desplaza. En el estupor de este momento estalla la dualidad establecida en la relación de colaboración de producción entre sujeto filmado y sujeto filmante o 'efecto cámara' (Maqua, 1992). Esa lista es el sustrato que permite a Liaño conexión entre intimidad y vida pública. Si falla en sus llamados telefónicos se ausentara en la exterioridad. El espacio al que no accedemos (el fuera de campo de lo narrado) aumenta a medida que él fracasa, su visibilidad social se va restringiendo. Como resultado, surgen cuestiones y problemáticas acerca de la validez de la única 'compañía' que le va quedando, sus documentalistas, y acerca de su privacidad: quién esta detrás de la cámara, qué gana o pierde el sujeto Liaño con su exposición, por qué y para qué se produjo este documental.

Aquí podemos dar un giro y apreciar cómo el género documental siempre estuvo al servicio de la no-objetividad (*la objetividad es una entelequia imposible*, diría Jean Rouch). Documental contra su actor social, acabamos en la estetización del género: su interrogación de lo real es una cuasi-admiración por la técnica fílmica (¿cómo lo consiguieron?). Al no identificarse con la postura de los directores ni con el actor social, lo que se designa en *Un hombre aparte* no es una ontología ni una representación, cosa que si buscaba el guionista. El hombre aparte no es el Liaño real, con su pasado y su devenir, sometido al efecto cámara. Tampoco es el icono diegético, meramente ficticio, que a base de cine digital se construyeron los realizadores. Nada tienen que ver el uno con el otro. El que surge es uno que está entre los dos, manifestación de un nuevo sujeto existente solo mediante esta narración y por lo que ella dejó fuera, pero que no se encuentra en el texto fílmico . Es decir, no es posible identificar al Ricardo Liaño que emerge del sujeto fílmico: ya no es ni uno ni otro, ni real, ni documental, ni triunfador, ni perdedor, es los dos y más, la variedad de cada una de las variables con que lo vimos enfrentado. El único acceso a él es la constancia de su existencia que prestó cuerpo al relato audiovisual y que lo cambió. Así la rebeldía de Liaño ante el guionista se podría aplicar a los realizadores "Dime tú en que has triunfado. Yo nací triunfador, triunfé en la vida y seguiré triunfando, por eso no me gusta el guión que me ofreces". Los realizadores (y el espectador) se alejan por un pasillo, abandonándolo sin la película que uniforme sus propias aventuras. Se acabó el documental. "Es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine" (Godard) [2] . Aún hay más que esa vida de la imagen o que la existencia del propia de Liaño, de ahí el carácter inconcluso, pese al deprimente y mortuorio cierre, del momento final.

Bibliografía

Comolli, J. L.(2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg.

Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Maqua, J. (1992). *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

Quiroz Castro, R. (2007, Febrero 11). Malas noticias. *La Nación*. Recuperado de http://www.lanacion.cl/malas-noticias/noticias/2007-02-10/164857.html

Notas

1

Por ejemplo, *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935), *Hotel Terminus* (Marcel Ophüls, 1988), *Lightning Over Water* (Wim Wenders, 1980), *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Nick Broomfield, 2003), la saturación de 'reportajes-denuncia' en los noticieros o la reflexión irónica de *Storytelling* (Todd Solondz, 2001). Este último no es para nada un documental, pero tematiza la conflictiva relación real/ficción en la creación y producción de instancias artísticas y mediáticas. En su segundo fragmento (titulado *Non Fiction*) se relata la realización de un documental, y resulta interesante resaltar que el deseo reprimido del director es idéntico al de su sujeto de observación.

2

Citado en Deleuze, 1996, p. 229.

Como citar: García M., Á. (2007). Un hombre aparte , *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-hombre-aparte/339