

Mirada e identidad: juegos de poder en el cine documental

*Aleksandra Jablonska**

Resumen

Se analizan los procedimientos relacionados con las formas de mirar *al otro* y de las maneras en que actúan quienes están sujetos a la mirada ajena para afirmar su identidad, en dos documentales que resuelven esta problemática en forma distinta: *Santiago* (2007) de Joao Moreira Salles y *Ángel* (2008) de Lily Wolfensberger. En el primer caso, el filme de-construye su propia mirada, la somete a una revisión crítica, cuestiona la verdad de la narrativa. En el segundo caso, la mirada de la documentalista fragmenta las formas de autorrepresentación de los personajes, las somete a juicios e interpretaciones propias.

Palabras clave: mirada, identidad, alteridad, deconstrucción, fragmentación.

Abstract

The paper discusses the procedures related to the ways of looking at the *other* and of the ways in which those who are subject to the gaze of others, act to assert their identity in two documentaries that solve this problem differently: *Santiago* (2007) Joao Moreira Salles and *Angel* (2008) by Lily Wolfensberger. In the first case, the film deconstructs its own gaze, subjected to critical review, questions the truth of the narrative. In the second case, the look of the documentary fragments forms of self-representation of the characters, submits these forms to its own judgments and interpretations.

Key words: look, identity, otherness, deconstruction, fragmentation.

* Profesora-investigadora titular C de tiempo completo, Universidad Pedagógica Nacional y profesora de asignatura en el Posgrado de Estudios Latinoamericanos, UNAM [aleksandra.jablonska@gmail.com].

El cine, afirma Jean Luis Comolli, se ha convertido en uno de los mayores modos del *poder de mostrar* (Comolli, 2007:44). Este poder, ejercido por quien está atrás de la cámara, la mayoría de las veces sujeto, a su vez, al poder de quien lo emplea, ha sido objeto de intensas discusiones en el terreno de la producción documental desde la década de 1960. Las discusiones abarcaron diversos temas: las formas en que el poder afecta la relación entre lo objetivo y lo subjetivo, en que moldea de la visión de *sí mismo* y del *otro*, en que distingue *lo normal* de *lo exótico*, en que coloniza o, por el contrario, libera a los colonizados (Niney, 2009; Mendoza, 2008; Torreiro y Cerdán, 2005, Gonçalves, 2008). Dicho debate, que permeó el propio quehacer de los cineastas, condujo a la problematización de la relación entre el cineasta y los personajes que éste filma, entre la fotografía y “lo real” al que se refiere, del estatuto de la narrativa y de “la verdad” que dicho cine era capaz de producir.

Jean Claude Bernardet (2003) destacó tres elementos de ruptura cada vez más evidentes a partir de la década de 1960 en los documentales. En primer lugar, los cineastas dejaron de creer en el documental como reproducción de lo real y lo convirtieron en discurso, multiplicando recursos que les permitieran convencer de ello al espectador. Adoptaron estrategias anti-ilusionistas, mostrando la obra como producto y desnudando su proceso de producción, exponiendo al documentalista como productor de discurso y no como reportero neutral (Teixeira, 2004:38). En segundo lugar cuestionaron “la verdad de la narrativa”, que el documental había heredado del cine de ficción. A partir de entonces sus esfuerzos estarán encaminados a quebrar el flujo del montaje audiovisual para desarrollar un lenguaje basado en los fragmentos y en la yuxtaposición. Finalmente, destaca Bernardet, renunciaron a la univocidad para trabajar sobre la ambigüedad. De este modo el modelo mimético-reproductivo fue cediendo a un discurso con la intervención deliberada y ostensiva del cineasta.

Evidentemente dicha ruptura fue motivada, por lo menos en parte, por los ensayos que anteriormente habían realizado los cineastas que cuestionaron los modos de narrar dominantes: Dziga Vertov y Serguei

Eisenstein, Luis Buñuel y Alberto Cavalcanti, para mencionar sólo a algunos (Nichols, 1997:178-179; Barnouw, 2002:50-70).

Dicho proceso estaba íntimamente relacionado con la problematización de la relación yo-*otro*. Esta cuestión, como explica Bernardet, no sólo obliga a cuestionar la temática y los contenidos, sino que necesariamente conduce a discutir la cuestión del lenguaje cinematográfico (2003:213). En efecto, era éste el que impedía la emergencia del *otro*, un lenguaje que presuponía una fuente única del discurso, una evaluación del *otro* en que éste no participaba, una organización del montaje, de las ideas, de hechos que tendía a excluir la ambigüedad. Era preciso que este lenguaje se quebrara, se disolviera, no para que el *otro* necesariamente emergiera sino para crear por lo menos esta posibilidad (2003:214).

Varios cineastas hicieron los intentos de darle la voz al *otro*, sin que ninguno lo lograra del todo. Para que ello pudiera suceder, piensa Bernardet, sería necesario que los propios medios de producción del filme pasen a ser la propiedad de quien habla (2003:130-136). Mientras la cámara sólo sea *prestada* a quien pronuncia el discurso, el control sobre la obra final la conserva el cineasta y así imprime el sello personal sobre el habla del *otro*, como había sucedido en *Jardim Nova Bahía* (1971) de Aloysio Raulino, analizado por el crítico. En el presente ensayo voy a analizar los procedimientos relacionados con las formas de mirar *al otro* y de las maneras en que, quienes están sujetos a la mirada ajena, actúan para afirmar su identidad, en dos documentales que resuelven esta problemática en forma distinta: *Santiago* (2007) de Joao Moreira Salles y *Ángel* (2008) de Lily Wolfensberger. Si bien dichos filmes fueron elegidos de forma arbitraria, cada uno de ellos representa tendencias más amplias, presentes en la producción cinematográfica actual. Mientras la película de Moreira Salles se inscribe dentro de una corriente en que participan, entre otros Eduardo Coutinho, Jean Rouch, Pierre Perrault y John Cassavetes (Teixeira, 2004; Bernardet, 2003; Gauthier, 2008), el filme de Wolfensberger es representativo de la *modalidad de observación*, tal como ésta fue descrita por Bill Nichols (1997:72-77). Las características de ambas tendencias serán discutidas más adelante.

Las dos películas enuncian su intención de retratar a un “hombre común”, Ángel, un campesino mazahua, y Santiago, un mayordomo. Sus apellidos se omiten, al igual que sus historias de vida, que en caso, de personajes considerados como “históricos” seguramente se narrarían con detalle. A pesar de estos rasgos en común, las intenciones de ambos documentales y los modos de construir sus respectivos discursos son completamente distintas.

Deconstrucción de la mirada

Joao Moreira Salles convierte, en 2005, el material filmado hacía 13 años, en el objeto de la reflexión. Este material estaba destinado a contar la historia de la familia del cineasta y de su mayordomo, Santiago, quien había trabajado para ellos durante 30 años. Moreira Salles entrevistó y filmó a Santiago durante cinco días, escribió un guión, hizo una primera edición, en que se incluían tomas rodadas en el estudio y, finalmente, dejó el proyecto. Después de 13 años decide retomarlo para reflexionar sobre aquel trabajo frustrado y sobre los motivos que lo condujeron a emprender aquel proyecto, y también a dejarlo sin terminar.

Las reflexiones del cineasta están sobrepuestas a las imágenes filmadas y, en ocasiones, aparecen sobre una pantalla negra, en una voz *over*, que es la de su hermano Fernando, pero que pronuncia el discurso escrito por el propio Joao, hace, en un principio, comentarios de orden metanarrativo:

Hace 13 años cuando filmé estas imágenes pensé que la película comenzaría así. Primero una música triste. No ésta (se refiere a la que el espectador está escuchando), que no escuché hasta más tarde, pero algo parecido. Después un movimiento lento hacia las tres fotografías...

Más adelante, cuando cuenta una anécdota sobre Santiago, que le viene a la memoria en 2005, pero que no fue contada durante las entrevistas realizadas 13 años antes, una historia de la infancia del cineasta quien encontró una noche a Santiago tocando a Beethoven

vestido de frac, Moreira Salles reflexiona: “No sé si hubiera contado la historia de Beethoven en la película de 1992”. Estas reflexiones sobre el proceso de construcción del filme, tienen también un tinte autobiográfico, tanto en el sentido de constituir una rememoración de su infancia como en el de preguntarse sobre su quehacer profesional, cuestionar la manera en que intentó filmar y editar su proyecto antes.

Las imágenes y la voz del narrador hablan de la casa de los padres del cineasta: una casa espaciosa, lujosa, pero sin vida. La “música triste” y los comentarios del documentalista subrayan la idea que se desprende de las imágenes: el abandono, la ausencia, la melancolía. En la casa vivía una familia, compuesta por los padres y hermanos de Joao, y ahora está vacía. El cineasta quiere volver a su infancia, inserta algunas imágenes de un video familiar que retrata a sus padres y hermanos en la alberca de la casa. Inmediatamente nos informa que en la casa, además de la familia, había muchos sirvientes (algunos aparecen en el video) y explica que con frecuencia se celebraban ahí las cenas de negocios y, con menos frecuencia, bailes y fiestas de gala. Este comentario le permite introducir la figura del mayordomo, Santiago.

De este modo la figura de Santiago desempeñará un papel ambiguo en la película: por un lado, será su protagonista, y por el otro, un medio para recordar a una familia que vivió años de esplendor, en que era visitada por políticos y hombres de negocios importantes y que, después, al parecer, se desintegró. Pero esta ambigüedad quedará marcada por otra, mucho más desconcertante, la que atraviesa las relaciones entre el equipo de filmación y Santiago. Aunque el mayordomo es supuestamente el objetivo de una especie de homenaje, el equipo no le permite ni actuar como él quisiera ni hablar de lo que a él le parece particularmente importante. En escenas que, ciertamente, se suprimen de los documentales la mayoría de las veces, el equipo le ordena adoptar tal o cual postura, repetir la escena varias veces, le interrumpe, le indica los temas que son o no de su interés, etcétera. Santiago se muestra siempre bien dispuesto a acatar las órdenes. La relación de poder entre el cineasta y el mayordomo se vuelve cada vez más evidente y más irritante. Las interrupciones más violentas se producen cuando Santiago quiere hablar de su estancia en Buenos Aires, de cómo iba a los cafés y de cómo aprendió a escuchar los conciertos y

una voz en *off*, le dice “box”. Santiago no entiende y procura proseguir con su relato. Volvemos a escuchar una voz que repite “Box. Combates de boxeo” y el personaje inmediatamente complace al cineasta.

Otra interrupción se produce cuando Santiago quiere hablar de cuestiones íntimas y pide a Joao que lo filme: “Espere, todavía tengo un soneto, que es muy simpático. Porque pertenezco a un grupo de seres malditos”,¹ a lo que el documentalista responde de inmediato: “No hay necesidad de entrar en eso”. Es probable que la homosexualidad de Santiago incomoda menos al cineasta en 2005 que 13 años antes... Ahora parece avergonzarse de aquella actitud porque antes de insertar esta secuencia hace la siguiente reflexión en *over*:

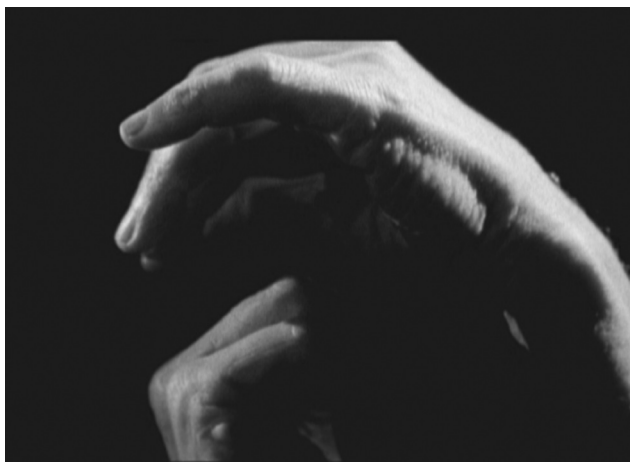
No hay tomas de cerca en esta película, ningún acercamiento a su cara. Siempre está distante. Pienso que esta distancia no era una casualidad. Mientras editaba, comprendí lo que ahora parece evidente. El modo en que hice las entrevistas me alejó de él. Desde el principio, había una insuperable ambigüedad entre nosotros, que explicaba la incomodidad de Santiago. No era sólo mi personaje y yo no era sólo un documentalista. Durante los cinco días de filmación nunca dejé de ser el hijo del dueño de la casa. Y él nunca dejó de ser el mayordomo (Santiago).



¹ El que Santiago se refiera con esta expresión a su homosexualidad, es una inferencia mía, basada en la actuación del personaje en todo el filme.

¿Pero monopoliza completamente el poder el documentalista? Es cierto que el personaje obedece todas las órdenes del cineasta, pero cuando habla, cuando actúa, en ocasiones logra apropiarse de la pantalla y de la atención y las emociones del espectador. Algunas de sus declamaciones, el baile de sus manos, su capacidad de citar de memoria una infinidad de datos, de recitar poemas en diferentes lenguas, su sentido de humor, su amabilidad y disposición para colaborar con los cineastas no dejan de afectar al espectador. El personaje, a pesar de su condición subordinada, tanto en términos sociales como discursivos, logra una cierta autonomía, consigue imponerse en algunos momentos, mostrarse como le gusta ser visto.

Lo anterior, sólo en parte, se debe a los procedimientos cinematográficos formales. Sólo en una escena, filmada en dos tomas, la cámara procura acercarse a las manos de Santiago, mientras éstas efectúan una danza. Pero no hay ningún *close-up*, ninguna aproximación al rostro del mayordomo, ningún intento de penetrar en su intimidad afectiva.



También es cierto que a la dignificación de Santiago contribuye Joao Moreira Salles. Consternado frente al material que había filmado en 1992, ahora agrega imágenes y comentarios que buscan reconocer a la persona. Filma hojas en que Santiago copiaba diferentes textos a

lo largo de su vida, textos relativos a la vida de los aristócratas, duques, dinastías. Explica que no era sólo una actividad mecánica a medida que el mayordomo, que había asumido la tarea de los monjes medievales de preservar historias, anotaba al margen sus observaciones, se aprendía de memoria lo que escribía, se las contaba a pequeño Joao. Ahora el cineasta reconoce que algunas de estas historias lo marcaron, quedaron en su memoria, lo encantaron.

El documentalista lee algunos de los poemas escritos por Santiago, admira una escena de la película que el personaje adoraba y confiesa:

Uno de los recuerdos más preciados que mis hermanos y yo tenemos de nuestra infancia es el de Santiago tocando con las castañuelas una canción que no conocíamos.



La reflexión de Moreira Salles sobre la decisiva influencia del documentalista, de sus intereses, prejuicios, de su muy personal visión del mundo, así como de su relación personal con lo filmado se enlaza con la reflexión sobre la supuesta objetividad del material filmado. Ahora no puede recordar el contexto de algunas tomas, desconfía de sus intenciones de entonces, de su supuesta *autenticidad*. Al mostrar las imágenes de la alberca en que caían las hojas de los árboles, se pregunta:

¿Ese día había viento realmente? ¿O una mano fuera del cuadro revolvió el agua de la alberca? Las imágenes del interior de la casa ¿eran genuinas o el equipo “preparaba la escena” para filmar? El boxeador que retrataron, ¿estaba maquillado? ¿sudaba mucho o fue el cineasta el que quiso dar esta impresión?

Lo que está en juego en el documental no es tanto el retrato de Santiago, sino el proceso mediante el cual el cineasta va reconstruyendo su propia identidad mediante un discurso en constante transformación. Así, ésta aparece no como un estado, sino un proceso jamás clausurado, como una *identificación*. Tal como escribió Stuart Hall:

[...] el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado, siempre “en proceso”. No está determinado, en el sentido de que siempre es posible “ganarlo” o “perderlo”, *sostenerlo* o *abandonarlo*. Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. La fusión total que sugiere es, en realidad, una fantasía de incorporación (Hall, 2011:15).

También el personaje de Santiago se esfuerza por construir una identidad ante la cámara, estimulado por su presencia y, por ello, dispuesto a someterse a las indicaciones del equipo fílmico, a cambio de que la imagen de su compleja personalidad quedara inmortalizada. El ex mayordomo no nos cuenta las penurias de su vida... Por el contrario, construye una imagen glamorosa de sí mismo. Fue sirviente, pero no cualquier sirviente y no en cualquier casa, sino en una en que se recibía a los presidentes y a los empresarios más afamados. Demuestra poseer una amplia cultura musical, literaria, cinematográfica y teatral. Habla de sus diversos talentos, de su prodigiosa memoria, de su incondicional dedicación a tareas que considera de mucha importancia.

Fraccionamiento de la mirada

En el cortometraje documental realizado por Lilly Wolfensberg no hay una voz en *over*. La cineasta no aparece en ningún momento en el filme. Su presencia, su visión del mundo, su postura ante lo narrado queda inscrita en las imágenes, en la selección de los espacios y de los ángulos en los que toma a los personajes, en la manera en que edita el material. Pero no le interesa mostrarse a sí misma ni el proceso de su propio trabajo. Busca que los espectadores nos concentremos en el proceso de transformación de Ángel, quien se cuestiona a sí mismo, y también a una sociedad que lo sometió a una violenta discriminación y que produjo una espiral de violencia en su propia familia.

Wolfensberg filma a los dos protagonistas, Ángel y su esposa, en primeros y primerísimos planos. Los ojos de Ángel que miran hacia abajo o hacia un lado y sólo una vez se dirigen a la cámara. Ojos llorosos, ojos que expresan tristeza, dolor, arrepentimiento. En pocas ocasiones vemos a Ángel de cuerpo entero y la impresión que tenemos es que el equipo le pidió que caminara lentamente y que al final se acercara a la cámara, momento en que el personaje sonríe. Hay breves tomas de la familia comiendo, plantando un árbol, conviviendo con los hijos. Los niños con frecuencia miran hacia la cámara, evidentemente se saben filmados.





Del mismo modo es retratada la esposa del protagonista, en primeros y primerísimos planos y, con menos frecuencia dedicada a sus labores cotidianas. Casi siempre es evidente que está consciente de la presencia de la cámara.

En ocasiones, mientras sus voces siguen contándonos sus historias, en la pantalla aparece el paisaje cercano a la casa, el campo seco, las piedras y los magueyes, las ovejas y las gallinas, el camino sin pavimentar por el que Ángel se va a trabajar y luego regresa con la familia. La cámara recorre también el interior de la vivienda. Por alguna razón sólo le interesan las paredes casi vacías, excepto un espejo, uno que otro adorno y una gran imagen de la Virgen de Guadalupe, enmarcada y, a su lado, un Cristo crucificado. También las paredes de la cocina, con unos cestos colgados, hierbas secas, una tetera y un pocillo. No sabemos si de lo que se trata es de una descripción “realista” de las condiciones en que vive la familia y de sus gustos, o de la imagen de la pobreza, o de los cuidados de una mujer que, pese al maltrato al que fue sometida y a las enfermedades que padeció, supo criar a cuatro hijos, mantener la casa limpia y dedicarse, simultáneamente tanto a las labores del campo, como a la venta de sus productos. Las imágenes, no acotadas por una voz que delimite su sentido, se prestan, en efecto, a múltiples interpretaciones.

Ángel y Graciela nos cuentan la historia de sus relaciones, desde que se enamoraron y decidieron casarse hasta el momento actual. En este proceso cada uno fue transformándose, haciéndose consciente de sus carencias y necesidades y también de lo que estaba dispuesto dar a su pareja y familia.

El primero en hablar en el filme es Ángel, quien empieza por el momento más dramático de la historia: el momento en que quiso quitarse la vida, pero no se atrevió a hacerlo. Después va contando, entre sollozos, la forma en que trataba a su mujer. Su relato es interrumpido por el de Graciela que narra en forma cronológica su relación con Ángel, el paso del maltrato verbal al físico, su búsqueda reiterada de apoyo, su desesperación, una larga enfermedad que la inmovilizó en la cama, los reclamos de Ángel y el momento en que decide tomarse un vaso lleno de veneno para ratas. Enseguida explica cómo su marido intentó salvarla, su hospitalización, terapia y el momento actual en que hace todo lo posible para rehacer sus relaciones familiares.

Sólo en la última parte del filme, Ángel explica cómo fue tomando conciencia de su propio estado, del constante enojo y rabia del que era presa, de la violencia que no podía contener y que desahogaba contra su mujer e hijos. Cuenta una infancia que recuerda como feliz, aunque plena de carencias tanto materiales como afectivas. Sus padres le querían pero le prestaban poca atención y no podían comprarle cosas que necesitaba. Por eso desde muy pequeño trabajaba, derribando árboles, cortándolos y vendiendo leña. Así pudo comprarse sus primeros zapatos de plástico. Disfrutaba de juegos con sus amigos con los cuales se comunicaba en mazahua, al igual que con sus padres y abuelos.

Fue en la escuela donde los maestros empezaron a hablarles en español y castigarlos por hablar en su lengua materna. Las constantes humillaciones afectaban al chico cada vez más. Después, cuando fue muy joven a trabajar en la ciudad de México, siguió siendo objeto de burlas, por la lengua que hablaba y porque no era suficientemente fuerte para realizar trabajos pesados. Con frecuencia se liaba a golpes con quienes lo humillaban.

Finalmente se casó, pero su esposa, aunque provenía de la misma región no hablaba el mazahua. Los hijos se burlaban de él, cuando les hablaba en su lengua materna. Ángel sentía que no podía comunicarse con nadie, que no podía expresar sus sentimientos y la rabia y el rencor lo ahogaban. No se sentía feliz ni consigo mismo... Así que maltrataba y humillaba a su esposa a la que, confiesa, trataba como a una sirvienta.

Ahora, una vez que pasó por la terapia y puede comprender el origen de su profundo malestar, habla de su mujer con admiración. Confiesa que le cuesta trabajo todavía admitir que ella haga su vida como ella lo decida –saliendo a vender, entre otras cosas–, pero sabe que ella tiene este derecho. Está ganándose la confianza de sus hijos, que antes le tenían miedo. Se siente un poco mejor a medida que empieza a verse a sí mismo como un mejor marido y padre. Su mirada cambia. Los ojos que esquivaban la cámara, que reflejaban sufrimiento, inseguridad y remordimientos, ahora lucen tranquilos y sonrientes.

Los niños están aprendiendo a hablar en mazahua y eso lo hace feliz. También Graciela va encontrando la paz interior aunque sigue tomando antidepresivos y medicamentos “para los nervios”. Ella, que poco antes pensaba que no sabía hacer “casi nada”, aunque de su narración se desprende que además de criar a los hijos, mantener la casa limpia y cocinar, realizaba diversos trabajos en el campo y vendía los productos en el mercado local, ahora se siente valorada. Lo que ha cambiado es la manera como la percibe su marido y sus hermanos que en los peores momentos por los que pasó la habían dejado sola. Ahora la visitan y le dan muestras de cariño. La sostiene, también, el amor de sus hijos.

La estructura narrativa construida por la documentalista es muy efectiva, permite mantener el interés del espectador del principio al fin. En un inicio se nos cuentan los momentos más dramáticos de la relación familiar que corresponden al deseo de Ángel de quitarse la vida. Después, a través de las narraciones de él y de su esposa conocemos el contexto que dio origen a la idea del suicidio. Pero sólo al final de la película, el espectador conoce el origen de la espiral de la violencia en la familia, que se remonta a la infancia y la adolescencia

del protagonista. Lo que Ángel narra, las burlas y humillaciones a los que son sometidos los indígenas en nuestro país, es bien conocido por los espectadores, forma parte de su experiencia cotidiana y suele pasar inadvertido. La intención de la película parece ser la de sacudir las conciencias, al mostrar el daño que la discriminación produce a los sujetos que la padecen y a sus familias.

Reflexiones finales

La intención del documental llamado *Ángel* parece ser la de reivindicar a una familia que pertenece a uno de los pueblos indígenas asentados en territorio nacional y que, por esa razón, ha sido discriminada por las instituciones —escuela, municipio, iglesia— conforme a la narración de los protagonistas, y por personas comunes y corrientes con las que se topan en la calle, en los medios de transporte, en los lugares donde encuentran trabajo. En este sentido podría considerársele como un documental de denuncia y de reivindicación de las identidades *otras*, las que no forman parte de la sociedad hegemónica.²

Sin embargo, y a pesar de que es indudable la intención de producir la empatía del espectador con los personajes, su discurso no es presentado tal como ellos lo hilvanaron, sino que es constantemente manipulado y alterado por la cineasta. Y no es sólo el hecho de alterar el orden de las narraciones para mantener el interés del espectador o el de hacer posar en distintos momentos a los personajes ante la cámara. Wolfensberger edita el material de tal modo que en los discursos pronunciados por Ángel y Graciela se introducen las imágenes que pretenden “ilustrar” sus estados de ánimo. Por ejemplo, cuando la

² De acuerdo con la clasificación de Bill Nichols, el documental pertenecería a la modalidad de observación y, en este sentido, suscitaría las mismas interrogantes de índole ética: “¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente de un modo que la alterará irremediablemente, quizás para peor, con objeto de rodar una película? ¿Le ha llevado su necesidad de hacer una película o labrarse una carrera a partir de la observación de otros a realizar representaciones con escasa sinceridad acerca de la naturaleza del proyecto y de sus probables efectos sobre los participantes?” (Nichols, 1997:73).

esposa cuenta cómo se recuperó del intento de suicidio, en la pantalla aparecen las imágenes de árboles floreciendo. Y cuando Ángel habla del mejoramiento de su relación con los hijos, aparece la imagen de una gallina acompañada de sus polluelos...

El discurso del filme no es crítico con la estructura familiar. Por el contrario, constantemente coloca la imagen de “la armonía” y del “amor” como el ideal al que todos, los protagonistas y los espectadores, debemos aspirar. De ahí las insistentes inserciones de la carita sonriente de la hija mientras pronuncia frases de la especie de “te quiero mucho”, la imagen de una idílica comida familiar, de actividades en que todos participan (siembra de árboles) y la imagen final: toda la familia reunida abrazándose y sonriendo a la cámara.



La mirada que organiza a todas las demás en el filme, es una mirada fragmentada y fragmentadora: muestra en parte la forma como los personajes se ven a sí mismos, pero la enmarca en una dimensión distinta, imaginada por la realizadora. Es evidente que Lilly Wolfensberg vierte en la filmación sus propios prejuicios, tales como el ideal de una familia armónica, y sus propias formas de comunicación con los espectadores a los que se les ofrecen las imágenes de árboles como una metáfora del renacimiento. Los personajes no comparten su visión.

La primera declaración de Ángel que aparece en la película es la siguiente:

A veces lo veo difícil para mí, al querer, ahora sí, tratar de arreglar todo esto. Yo mismo cuestioné, también ella, porque hemos platicado de que los dos fuimos causantes de que esto pasara. Ahora nos cuesta mucho trabajo [Más adelante describe su propia conducta como] cada vez más violenta, muy grosera, muy déspota [concluye] ahora nos cuesta mucho trabajo, pues no es fácil olvidar.

Sin duda, el documental del brasileño Moreira Salles es mucho más honesto con la forma en que trata a su personaje y el trabajo que pone a disposición del espectador. No es que en un principio el cineasta no pretendiera manipular tanto a Santiago como el material filmado para elaborar un discurso con fines autobiográficos y, en menor medida, para rendir una especie de homenaje al mayordomo. La diferencia radica en que, pasados 13 años, el cineasta recapacita sobre ello, deconstruye su mirada anterior, muestra los procedimientos que de otra manera ocultaría, ejerce una fuerte autocrítica y refuerza la figura de Santiago convirtiéndolo en un verdadero protagonista del filme.

El documentalista cuestiona abiertamente la verdad de su narrativa, destaca las ambigüedades no sólo en la construcción de la obra sino en su relación con el personaje y de este modo deja al espectador frente a una obra abierta a distintas interpretaciones. En cambio Wolfensberg, al cerrar su película con la imagen de una familia feliz, trata de imponer una interpretación que no corresponde a la que manifiestan los propios protagonistas.

Así podemos volver al cuestionamiento inicial: ¿cómo darle poder a quien está siendo filmado para que pueda representarse a sí mismo conforme a sus propios deseos y convicciones? Jean Louis Comolli, nos da algunas indicaciones:

Primero, organizar lo menos posible y en los momentos de gracia no organizar en absoluto. Dejar entonces a nuestros personajes, solos o en conjunto, tomar a su cargo la organización de sus intervenciones y apariciones en escena (2007:64-65).

En segundo lugar, plantea el autor, “reducir la distancia entre la cámara y lo que ella filma”, es decir, filmar desde el interior de grupos, integrarla a su dinámica en lugar de convertirla en un testigo lejano que registra lo que ocurre en otro plano (2007:64-65). Sólo así se consigue que las personas filmadas se pongan a sí mismas en escena, de que *se produzcan a sí mismas*, de que establezcan una relación con quienes los miran, en vez de ser sólo objetos de dichas miradas.

En el fondo se trata de un problema ético y político, problema de cómo sitúa un filme al realizador frente al mundo filmado, de quién tiene la voz y también cómo se jerarquizan las diversas voces en la narrativa, de la delimitación de tiempos y espacios, de lo visible e invisible, de lo decible y de lo que no se puede plantear. Lo anterior está íntimamente relacionado con el tema del *poder*, entendido en este caso, como la efectividad del arte para inducir formas nuevas de subjetividad política (Rancière, 2005:23). De esta forma, el análisis de las dos películas permite reflexionar sobre su capacidad de modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto al entorno colectivo.

Bibliografía

- Barnouw, Erik (2002), *El documental. Historia y estilos*, Barcelona, Gedisa.
- Bernardet, Jean-Claude (2003), *Cineastas e imagens do povo*, Sao Paulo, Companhia de las Letras.
- Comolli, Jean-Luis (2007), *Ver y poder*, Buenos Aires, Aurelia Rivera/ Nueva Librería.
- Gauthier, Guy (2008), *O documentário. Um outro cinema*, Campinas, Papirus.
- Gonçalves, Marco Antonio (2008), *O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*, Río de Janeiro, Topbooks.
- Hall, Stuart (2011), “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad?’”, en Hall, Stuart y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Mendoza, Carlos (2008), *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*, México, CUEC.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Niney, François (2009), *La prueba de lo real en la pantalla*, México, CUEC.

- Rancière, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Bellaterra.
- Teixeira, Francisco Elinaldo (org.) (2004), *Documentario no Brasil. Tradicao e transformacao*, Sao Paulo, Summus.
- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) (2005), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen).

Filmografía

- Ángel* (2008), Dir. Lilly Wolfensberger Scherz, México.
- Santiago* (2007), Dir. Joao Moreira Salles, Brasil.