
LA DIFÍCIL TAREA DE DOCUMENTAR: SANS SOLEIL Y NEWS FROM HOME, DOS PROPUESTAS POCO ORTODOXAS DE REPRESENTACIÓN

Juana Schlenker*

juanaschlenker@hotmail.com

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D. C.

RESUMEN Una de las principales preocupaciones que yacen dentro del cine documental es la relación entre la realidad y su representación; o, en otras palabras, qué consideramos una representación apropiada y fiel de la realidad. Durante la historia del documental esto se ha presentado como una constante oscilación entre la aspiración de conseguir una representación factual, lo más cercana al objeto representado, y la imposibilidad de lograrlo (Bruzzi, 2000: 4). Se plantea así una tensión, por un lado, entre la documentación objetiva de la realidad y, por otro, la presencia subjetiva de quien realiza la representación; situando estos dos componentes del documental en extremos que parecen irreconciliables. Sin embargo, algunos realizadores han cuestionado esta visión del documental a través de películas que borran los límites entre *documentar* y *crear* obligando al espectador a reconsiderar su separación. En este artículo se presentan los casos de *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker y *News from Home* (1977) de Chantal Akerman, dos películas que, al posicionar la identidad del director en el centro de su temática, ofrecen perspectivas interesantes sobre la negociación entre objetividad y subjetividad en el documental.

PALABRAS CLAVE:

Documental, representación, identidad, *News from Home*, *Sans Soleil*.

* Antropóloga de la Universidad de los Andes con maestría en Antropología Visual de Goldsmiths College, Londres. Se ha desempeñado como profesora del seminario de Antropología Visual de la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional. Actualmente es profesora del curso Documental de Ensayo en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional y trabaja en proyectos documentales independientes.

ABSTRACT One of the main concerns at the heart of documentary film is the relationship between reality and its representation; or in other words, about what we consider to be an appropriate and faithful documentation of reality. The history of documentary traditionally has been depicted as the constant oscillation between the aspiration of achieving a factual representation of reality, and the impossibility of doing so (Bruzzi, 2000: 4). Thus, this perspective has led to a tension between objective documentation and the subjective presence of the filmmaker, which has positioned these two components at extremes that seem irreconcilable. Nevertheless, some filmmakers have challenged this vision of documentaries through films that force the viewer to reconsider this perspective by merging the boundaries between creating and documenting. I will argue that this is the case of Chris Marker's *Sans Soleil* (1983) and Chantal Akerman's *News from Home* (1977), two films that while positioning the identity of the filmmaker at the center of their concern offer interesting perspectives about the negotiation between objectivity and subjectivity in documentary films.

KEY WORDS:

Documentary, representation, identity, *News from Home*, *Sans Soleil*.

RESUMO Uma das principais preocupações que jazem dentro do cinema documental é a relação entre a realidade e sua representação; ou, em outras palavras, o que consideramos uma representação apropriada e fiel da realidade. Durante a história do documentário, isso tem-se apresentado como uma constante oscilação entre a aspiração de conseguir uma representação factual, o mais próximo ao objetivo representado, e a impossibilidade de se conseguir (Bruzzi, 2000: 4). Planteia-se, então, uma tensão, por um lado, entre a documentação objetiva da realidade e, por outro, a presença subjetiva de quem realiza a representação; situando esses dois componentes do documentário em extremos que parecem irreconciliáveis. No entanto, alguns realizados questionam esta visão do documentário através de filmes que apagam os limites entre documentar e criar obrigando o espectador a reconsiderar sua separação. Neste artigo são apresentados os casos de *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker e *News from Home* (1977) de Chantal Akerman, dois filmes que, ao posicionar a identidade do diretor no centro de sua temática, oferecem perspectivas interessantes sobre a negociação entre objetividade e subjetividade no documentário.

PALAVRAS - CHAVE:

Documentário, representação, identidade, *News from Home*, *Sans Soleil*.

LA DIFÍCIL TAREA DE DOCUMENTAR: *SANS SOLEIL* Y *NEWS FROM HOME*, DOS PROPUESTAS POCO ORTODOXAS DE REPRESENTACIÓN

Juana Schlenker

EN SU NO MUY CONOCIDA PELÍCULA *Ika Hands* (1988) Robert Gardner incluye la siguiente conversación con el antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, que fue grabada mientras veían la película (o un borrador de ésta) en Cambridge, Massachusetts:

Reichel-Dolmatoff: Tú has captado una soledad esencial en cierto modo. Estoy impresionado por la ausencia de relaciones sociales en tu película; no tienes gente relacionándose entre sí...

Gardner: Tal vez esto es más sobre mí mismo que sobre los Ika¹.

Oí con sorpresa esta conversación, ya que en otras producciones Gardner deliberadamente parece evitar enunciaciones directas y prefiere dejar espacio a interpretaciones más amplias; de hecho, en películas como *Dead Birds* (1964) o *Forest of Bliss* (1986), este director nos presenta experiencias humanas a través de texturas y sensaciones evitando recursos explicativos típicos del cine etnográfico como la voz en *off* de una persona conocedora del tema, la contextualización de lo que sucede en la pantalla, o incluso la subti-

¹ La traducción de ésta y las siguientes citas textuales incluidas a lo largo del texto son de la autora del artículo. En el original en inglés:

Reichel-Dolmatoff: "...You have captured this essential loneliness in a way. I am impressed by the absence in your film of social relationships; you don't have people relating to each other...".

Gardner: "Perhaps this is more about me than it is about the Ika".

tulación de los diálogos de los personajes, como es el caso de *Forest of Bliss*. Esto ha significado que su obra sea tanto celebrada como criticada en relación con su valor antropológico².

La inclusión de esta conversación en la película es especialmente sorprendente para mí, por la presencia de Reichel-Dolmatoff, figura fundacional de la antropología en Colombia, cuyos libros acompañaron mis años de estudio de antropología en Bogotá. Su presencia inspira, como el lector puede imaginar, una carga de autoridad y experticia sobre el tema. De esta manera, mientras oía su comentario en la película de Gardner esperaba una charla didáctica sobre los Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta. Sin embargo, lo que me asombró realmente es que, después de unos pocos comentarios, Reichel-Dolmatoff anotara el hecho de que la película le inspiraba soledad, que estaba impresionado porque Gardner no incluye en ella relaciones interpersonales. De hecho, la película se caracteriza por largas secuencias en las que vemos la figura solitaria del Mamo visitando lugares sagrados en el páramo y llevando a cabo ceremonias que buscan preservar el delicado equilibrio del que están encargados. Gardner responde al comentario de Reichel-Dolmatoff afirmando que esto se debe quizás a que la película es más sobre él mismo que sobre los Ika.

202

Quise iniciar el artículo recordando el encuentro anecdótico con esta película y con este fragmento particular de la conversación porque me parece que es revelador del proceso de hacer documentales y cine etnográfico. Materializa el hecho obvio, pero muchas veces elusivo, de que cada registro corresponde a algo visto a través de los ojos de otra persona, que mirar una película es adoptar el punto de vista de quien la realizó. Reichel-Dolmatoff estuvo ahí, entre los Ika, tuvo la experiencia, y, tal vez precisamente por esto, puede entender hasta qué punto la película expresa la experiencia de Gardner. La respuesta de Gardner parece contener una verdad esencial sobre sus películas: éstas son tanto sobre otras personas como sobre él mismo, y esta confesión parece ofrecer una clave para leer no sólo ésta, sino también sus otras producciones.

Refiriéndose al trabajo de los antropólogos, Geertz dijo una vez que “vemos la vida de otros a través de lentes de nuestra propia factura” (1984: 175). Si esto es válido para el trabajo del antropólogo, que no podemos abandonar nuestro punto de vista, la analogía se aplica de manera literal al proceso de filmación, ya que vemos las cosas tal y como el camarógrafo las vio, desde su posición en el mundo y a través de su lente. En este sentido, las películas son siempre la expresión de la identidad de sus autores; incluso en aquellos casos en los que él o ella trata de esconderse detrás de la ilusión de la documentación pura.

2 Ver, por ejemplo, Ruby, 1991. “An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner”. *Journal of Film and Video* 43.4 (invierno).

Sin embargo, en la misma medida en que las películas documentales son expresiones de la presencia del productor, son también el producto de la negociación con los eventos que sucedieron frente a la cámara. En este sentido, los eventos grabados, lo que algunas personas llaman lo “pretextual” aludiendo a la película como un texto (Marchessault, 1986: 3), tienen un papel activo en la construcción de su representación. El documental se plantea, entonces, como la negociación entre el realizador y la realidad, y el resultado de dicha interacción contiene aspectos de ambas partes. Gardner, refiriéndose a esta negociación entre realizador y realidad, habló de la integridad inherente de una escena, una integridad que debe ser preservada en el momento de su registro (Marchessault, 1986: 177).

Las películas de Jean Rouch son buenos ejemplos de dicha negociación. Por un lado, en ellas la cámara tiene un papel activo, ya que transforma los eventos grabados. Por ejemplo, en *Crónica de un verano* (1961), Rouch y Morin exploran la idea del *performance* frente a la cámara, y esto quiere decir que, en lugar de tratar de hacerla invisible, la posicionan como parte de la acción y como un desencadenante del comportamiento de los sujetos. Pero, por otro lado, para Rouch filmar es un acto de improvisación en el cual nada está definido con anterioridad y en el que la persona con la cámara tiene que rendirse ante la situación para poder grabarla (Rouch, 1974). Al describir el proceso de filmar Rouch usa la figura del torero ante el toro, debido tanto a la improvisación que requiere el acto como a la imagen de la cámara en perfecto balance con los movimientos de los sujetos (Rouch, 1974: 89). La película es, por lo tanto, el resultado de estos dos procesos, que implican la transformación de las partes involucradas. De hecho, Rouch considera el acto de filmar como un *performance* en el que tanto los sujetos como el realizador están envueltos y se transforman. Él lo ha descrito como una especie de cine-*trance* en el que quien graba se convierte en la cámara y ésta es parte de la situación filmada (Rouch, 1974: 90). En este sentido, filmar no es sólo un proceso de documentación, sino una experiencia transformadora en sí misma.

Podemos decir, por lo tanto, que la manera en la que estos dos directores, Gardner y Rouch, describen el proceso de hacer documentales tiene en común la noción de la negociación entre el realizador y los eventos representados; y podemos ver cómo sus películas exploran, de maneras diferentes y bajo circunstancias disímiles, dicha negociación. Detrás de las perspectivas de estos dos cineastas yace una profunda confianza en la posibilidad de transmitir las experiencias humanas y en la capacidad del cine como un medio para hacerlo. Rouch habló alguna vez de esos raros momentos en el cine en los que como espectadores de repente comprendemos una situación extraña, desconocida; como si a través de la película pudiéramos alcanzar un entendimiento universal

sin la necesidad de la traducción (Rouch, 1974, en Marchessault, 1986: 3). Marchessault señala que, de hecho, las películas tienen la facultad de darnos la idea de que un lenguaje de significación universal existe, que puede trascender las barreras humanas (Marchessault, 1986: 3). Siguiendo esta línea, hacer una película es una experiencia transformadora, en un sentido incluso más profundo: transforma no sólo la situación filmada y al realizador sino también a la audiencia. Nosotros, como audiencia, sufrimos una transformación en el momento en que accedemos, a través de los ojos del realizador, a la situación representada en la pantalla; y esto es posible gracias a esos raros momentos en los que podemos entender la experiencia de otros seres humanos.

Hasta el momento podemos decir que el hacer documentales es en esencia una práctica *performativa*, y el resultado es esencialmente diferente a la realidad que representa. Stella Bruzzi lo expresó de esta manera:

Los documentales son el resultado de la intrusión del productor en la situación que se está filmando. Son *performativos* porque reconocen la construcción y artificialidad, incluso, de la no-ficción y proponen, como verdad subyacente, la verdad que emerge del encuentro entre productores, sujetos y espectadores. (2000: 8)³

Reconocer que este encuentro tiene lugar en el proceso de hacer un documental es reconocer que los documentales pueden ser entendidos como el *performance* de la identidad de sus autores; incluso en aquellos casos en los que el autor trata de borrar su presencia de la película. Sin embargo, hay muchas maneras en las que los realizadores enfrentan este aspecto propio de la forma documental; mientras en algunos casos tratan de que su mediación sea imperceptible, en otros esa mediación es subrayada y cumple un papel central en la película. En las siguientes páginas exploraré dos documentales: *Sans Soleil* (*Sin Sol*) y *News from Home* (*Noticias de Casa*) como ejemplos que, al ubicar la identidad del autor en el centro de su atención, generan preguntas interesantes sobre la relación entre el realizador, la película y el espectador.

3 No es el objetivo de este artículo hacer un recuento de la historia de la teoría documental y los debates que se han dado en su interior. Sin embargo, para una contextualización de dichas discusiones, ver Erik Barnouwn (1996), *El documental: historia y estilos*. Barcelona: Gedisa; Stella Bruzzi (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.



Fotograma tomado de *Sans Soleil*, Chris Marker, Francia (1983).

NEGOCIANDO ENTRE POLARIDADES

Como mencioné anteriormente, la discusión acerca de los documentales ha sido caracterizada por una oposición radical, por un lado, entre objetividad (representada por los “documentos” o los hechos que los sustentan) y, por el otro lado, subjetividad (es decir, la traducción de esos hechos en una forma de representación) (Bruzzi, 2000: 39). Desde este punto de vista, el alcanzar un registro realista implicaría dejar de lado los sesgos subjetivos y tratar de alcanzar la mayor coincidencia posible entre la realidad y su representación; como si el papel mediador del productor hiciese el documental menos auténtico. Nichols ha anotado que dicha polaridad implica que mientras el documental llame más la atención sobre sí mismo, más se aleja de los que representa (Nichols, 1994, en Bruzzi, 2000: 154). Bajo esta perspectiva, la negociación que hemos discutido entre el autor y los eventos registrados parece quedar atrapada en una sin salida en la que un extremo excluye al otro.

Podemos decir que lo que yace detrás de esta tensión es el miedo de que, al enfocarse en la subjetividad del productor, la película pierda su referencia, su “pre-texto”, y, por lo tanto, se convierta en ficción, no en documento. Pero debemos preguntarnos hasta qué punto la mediación del autor en la película significa un detrimento de su realismo. Quiero argumentar que la distinción entre realismo y subjetividad en las películas documentales debe ser abordada de una manera diferente si queremos escapar de este dilema. De hecho, considero que, lejos de excluirse mutuamente, estos dos aspectos de las películas documentales pueden coexistir de maneras sugestivas, dándonos claves imaginativas para resolver esta sin salida.

Debo tal vez empezar por explicar por qué he escogido para los propósitos de esta discusión estas dos películas que, aparentemente, son tan diferentes. He escogido *News from Home* y *Sans Soleil* porque ambas producciones proponen de manera explícita un *performance* de la identidad de sus



Fotograma tomado de *News from Home*, Chantal Akerman, Estados Unidos, (1977).

directores. Considero que la manera en la que desarrollan este aspecto, en lugar de distanciarlos de la forma documental, ofrece un acercamiento interesante a ésta. Las dos son tan disímiles que considero inútil hacer aquí un listado de sus diferencias; prefiero más bien señalar las características que las hacen similares y relevantes para esta discusión. Éstas son, de manera muy resumida: las estrategias indirectas que usan al abordar la identidad del director; la fragmentariedad de las historias que cuentan y la reflexión que producen sobre el cine como medio de representación. Estos aspectos comunes de las dos películas señalan caminos interesantes en la exploración de formas alternativas de acercarse a la relación entre el realizador, el documental y el espectador.

ESTRATEGIAS INDIRECTAS

Una de las similitudes más sobresalientes de estas dos producciones es el uso de la forma epistolar como estructura narrativa. Tanto Akerman como Marker utilizan la correspondencia entre dos personas como medio para abordar de manera indirecta su propia identidad creando una imagen compleja de ésta y su contexto; al hacerlo plantean preguntas interesantes acerca del realismo de la representación y del medio al que recurren para lograrlo.

News from Home de Akerman es una película construida a partir de las cartas que la madre de la directora le envió durante el inicio de la estadía de esta última en la ciudad de Nueva York. Esas cartas, traducidas al inglés

y leídas por una voz femenina con un fuerte acento, están acompañadas de tomas largas y estáticas de las calles de Nueva York⁴. La primera carta establece el patrón de las cartas que le siguen y cada una añade nueva información. Naficy ha dicho que esta estructura narrativa palimpséstica, común a muchas películas epistolares, se asemeja al trabajo del arqueólogo en sentido contrario: en cambio de excavar cada vez más profundo en busca de información, ésta es añadida capa por capa (2001: 114). Capa por capa, entonces, vamos descubriendo su situación en la ciudad a la que ha emigrado y la relación con su familia, que se ha quedado en Bégica, y estas capas nos las dan las cartas que su madre le envía. Aunque Akerman nunca aparece visualmente en su película, su presencia es constantemente evocada no sólo a través de las cartas, sino también de las imágenes de la ciudad. Las tomas largas y estáticas de las calles, con transeúntes ocasionales, testimonian su presencia en ese espacio, el cual está dislocado de ese otro espacio que está constantemente presente en la película: el espacio desde el cual su madre escribe las cartas. La dislocación entre los dos espacios se refuerza por la manera en la que las imágenes se relacionan con la ciudad; las tomas largas y estáticas nos dan la sensación de un habitante distante de la ciudad que observa los acontecimientos pero no se involucra en ellos. La película evidencia la relación de la autora con la ciudad, su identidad, la identidad de su madre y la relación entre las dos. Todos estos temas son abordados a través de vías indirectas que poco a poco, carta por carta, toma por toma, añaden nuevos detalles a la totalidad. El uso de estas estrategias para dirigirse y construir su identidad puede ser considerado como un medio poco realista pero, de hecho, a través de ellas alcanza de manera sutil una representación compleja de la realidad que trata de presentar.

Este tipo de realismo –logrado por medio de estrategias que pueden ser consideradas más cercanas a la ficción que al documental– está también presente en *Sans Soleil* de Marker. Usando igualmente una estrategia epistolar, *Sans Soleil* lleva un paso más allá el cuestionamiento sobre los límites entre realismo y ficción. La película es narrada por una voz femenina que hace un recuento del diario de viaje y las cartas de un camarógrafo ficticio, Sandor Krasna. De forma paralela a la narración se nos presentan imágenes de una amplia variedad de lugares, personas y situaciones alrededor del mundo. La compleja relación entre el narrador, la persona que escribe las cartas y Marker mismo hace que sea difícil establecer la autoría y autenticidad de la pelí-

4 Sabemos que la voz de la narradora es la voz de la directora sólo a través de fuentes externas a la película; sin esa información especulamos sobre la identidad de la voz de una manera en que se refuerza la ambigüedad de su identidad (Naficy, 2001: 24).

cula. Como anota Naficy, mientras el uso de un personaje, Sandor Krasna, le da un carácter irreal, hay todo el tiempo una percepción de que el camarógrafo es Marker mismo, y esto tiende a revertir su carácter ficticio (2001: 148). De alguna manera, leemos la película como el diario personal de Marker, y la distinción entre ficción y documento se revierte.

Como en *News from Home*, en *Sans Soleil* el director está visualmente ausente de la película; sin embargo, su presencia es constantemente evocada. Marchessault anota al respecto que, “[...] Ante la ausencia de nuestro viajante por el mundo, una mujer lee las cartas que él le ha mandado, con el objeto de describirnoslo, de descifrarlo, de reinsertar su presencia” (1986: 4). La evocación de su presencia es lograda también a través de imágenes. De hecho, a medida que oímos a la mujer leer las cartas del camarógrafo ficticio, vemos las imágenes que él grabó. A través de esta doble evocación de su presencia en imágenes y palabras accedemos a su identidad. Un sentimiento de descubrimiento, al sumar las diferentes capas que se nos ofrecen, también está presente en esta película. Se nos presentan distintas piezas que nosotros, como espectadores, debemos juntar, y al final terminamos armando una representación compleja del director, que es diferente a las partes que la constituyen; su identidad es algo complejo que tiene distintos ángulos, no algo fijo, sino en proceso de construcción.

El uso de las cartas es, por lo tanto, un componente clave en la construcción de la complejidad de la identidad de los directores en ambas películas. Naficy ha dicho que la epistolaridad es, en esencia, multivocal y multiautoral, y en este sentido cuestiona la autoridad de los documentales realistas clásicos (2001: 5). Tanto Akerman como Marker usan esta estrategia para desarrollar los temas de sus películas, de manera que verlas se vuelve un proceso de descubrimiento y construcción, y no de exposición y fijación.



Fotograma tomado de *Sans Soleil*, Chris Marker, Francia (1983).

FRAGMENTARIEDAD

El segundo aspecto que quiero subrayar es la fragmentariedad del argumento de estas dos películas. En una manera que se asemeja más a un extracto de un diario que a la narración de una historia específica, ambas dejan una sensación de estar incompletas. La película de Akerman parece escoger un período ordinario de la vida de la directora en Nueva York, un lapso de tiempo que pasa sin ningún evento especial. Sentimos en la película el transcurso de su vida diaria acompañada de esos detalles pequeños que, como las cartas devotas de su madre, crean su cotidianidad. Y, sin embargo, esos pequeños detalles nos hacen percibir mucho más que eso. La película termina sin ninguna conclusión o desarrollo de un argumento, de manera similar a como inició, y nos deja con un episodio de su vida que podría haber sido cualquier otro. En este sentido, la película es un fragmento, no una historia cerrada, de su vida.

El énfasis en la vida diaria, en sus rutinas desprovistas de eventos extraordinarios, puede ser visto como una influencia del cine observacional americano; pero la perspectiva de Akerman es radicalmente diferente de aquella adoptada por directores como Wiseman o Drew, ya que en su exploración íntima adopta, como hemos visto, estrategias indirectas que contradirían los principios del cine directo.

De una manera distinta, *Sans Soleil* nos presenta también una historia fragmentada, construida a manera de diario de viaje que cambia de lugar y de tiempo de manera constante. Este paso recurrente de un lugar a otro, de una historia a otra, crea un sentido fuerte de segmento. Kear dice que lo que en últimas estructura las diferentes partes de la película es la búsqueda de una forma de representación que se aproxime a las facultades asociativas de la memoria (1999: 15). La película, de hecho, es una exploración de las formas aparentemente fortuitas en las que trabaja la memoria, un tema que Marker ha abordado de manera recurrente en otras obras como *La jetée* (1962), *Immemory* (1998) y *Lettre de Sibérie* (1957). Referencias constantes a la memoria también aparecen explícitamente en la narración; en un punto, por ejemplo, la memoria es comparada con el proceso de filmar. ¿Qué recordamos? ¿Qué detalles activan nuestra memoria? ¿Qué sentido tienen sus aparentes caprichos? *Sans soleil* es más un viaje por diferentes locaciones guiado por las asociaciones creadas por la memoria del director que una historia con una introducción, desarrollo y conclusión clásicos. En este respecto es fragmentaria e incompleta. Pero la referencia a la memoria no se limita a los saltos imprevistos de un lugar a otro; Marker dedica especial atención a esa aparente trivialidad de las cosas que recordamos, de los detalles que retiene nuestra mente: un olor, una cara, un gato, una textura... Este detenimiento en los aspectos aparentemente triviales de la vida subraya la falta de un argumento central; en vez de presentarnos una

historia conclusiva, ofrece una colección de pequeñas historias que se refieren a detalles insignificantes. Sin embargo, a pesar de su aparente banalidad, nos queda la impresión de que contiene significados esenciales. Al inicio de la película la narradora lee una de las cartas de Sandor:

He estado alrededor del mundo varias veces y ahora sólo las banalidades me interesan⁵.

Nuestra memoria trabaja de maneras impredecibles, y estas aparentes banalidades son el tipo de eventos que escoge preservar. La fragilidad de esos momentos es lo que interesa al autor, y la película se convierte en una exploración de la manera en la que esos momentos pueden ser captados o representados sin que pierdan su significado.

Como he tratado de mostrar aquí, de manera muy diferente tanto *News from Home* como *Sans Soleil* nos hablan de lo inconcluso de la vida, de su fragmentariedad y de los detalles triviales que le dan forma. En este sentido, ambas películas abandonaron la ilusión de ser representaciones de una totalidad. Por el contrario, exhiben su carácter incompleto, su ambigüedad. La identidad del director como algo inacabado, vacilante, se refuerza gracias a la estructura abierta de la historia; y la sensación de que se trata de un proceso en desarrollo acompaña al espectador incluso después de que la película ha terminado.



Fotograma tomado de *News from Home*, Chantal Akerman, Estados Unidos, (1977).



Fotograma tomado de *Sans Soleil*, Chris Marker, Francia (1983).

5 En el original en inglés: "I've been around the world several times and now only banality still interests me".

IMÁGENES/SONIDO/REPRESENTACIÓN

Finalmente, quiero resaltar el hecho de que ambas películas ofrecen una reflexión acerca del documental y su relación con la realidad. De nuevo, esto se logra de manera diferente; mientras el problema de la imagen como representación de la realidad es desarrollado de forma explícita en *Sans Soleil*, *News from Home* ofrece una aproximación al tema más indirecta, pero igualmente rica. Este carácter reflexivo se logra en parte a través de la manera en la que las dos plantean la relación entre sonido e imagen.

Como hemos visto, las dos películas usan la estrategia de la voz en *off* de un narrador que lee las cartas. En *News from Home*, al tiempo que escuchamos la narración, vemos imágenes de la ciudad, sus calles, las estaciones de metro, las fachadas de las tiendas; éstas son tomas largas y abiertas que permiten que el espectador habite el espacio. El sonido de la ciudad no es completamente eliminado de la película, pero la mayor parte del tiempo la voz de la mujer se sobrepone a éste creando un divorcio entre imagen y sonido que produce el efecto de subrayar la sensación de dislocación entre los dos espacios: el espacio de las cartas y el de las imágenes. Sin embargo, en algunos puntos el sonido sincrónico de un carro se sobrepone a la voz de la mujer y la vuelve inaudible; de esta manera, las imágenes de la ciudad, que son de alguna manera distantes, irrumpen repentinamente adquiriendo predominancia sobre las palabras. Como Naficy ha anotado, ese efecto poderoso nos recuerda la presencia de Akerman en su nuevo contexto (2001: 287). La dislocación entre sonidos e imágenes nos enfrenta a dos espacios en la película, dos aspectos de la identidad de Akerman que coexisten y constantemente se sobreponen.

Podemos decir que una dislocación similar entre imagen y sonido sucede en la película de Marker. Sin embargo, esta dislocación adquiere una forma distinta; aunque imágenes y palabras hacen referencia unas a otras constantemente, su relación es compleja. Mientras en algunos puntos las imágenes y las palabras coinciden, en otros las imágenes se anticipan a las palabras, y en otros, las dos aparecen aparentemente divorciadas. Así que, como apunta Marchessault, el comentario interactúa con las imágenes pero nunca las controla completamente (1986: 4). De esta forma, la relación entre sonido e imagen problematiza la veracidad misma de la película, ya que no es claro si las imágenes preceden a las palabras, o si es al contrario; en algunos puntos pareciera incluso que la película es “una representación conjurada por la mente del narrador a medida que lee las cartas” (Marchessault, 1986: 4). La relación es incluso más compleja cuando en algunos puntos las imágenes y el sonido coinciden y parecen desarrollarse simultáneamente. Esto sucede, por ejemplo, en el momento en el cual una mujer que es filmada mira por un instante a la cámara mientras la voz en *off* narra el evento. Durante ese instante, el segundo en el que las mira-

das se encuentran, la comunión entre sonido e imagen, director y sujeto, imagen y representación, se restituye. Pero esta comunión se disuelve rápidamente dejándonos la sensación de que la coincidencia era sólo una ilusión.

Como hemos visto, las dos producciones que aquí nos interesan llaman la atención sobre la manera en la que imágenes y sonidos se relacionan. Nichols ha argumentado que el sonido sincrónico ayuda a anclar el significado de la imagen y que la narración es una intrusión que distancia al espectador de modo dictatorial (Nichols, 1994, en Bruzzi, 2000: 42-43). En las dos películas analizadas aquí vemos, de hecho, la creación de esa distancia a través del divorcio entre sonido e imagen y el uso de una narración intrusiva; pero esa distancia es creada como una opción crítica para forzar una reflexión sobre la representación que ofrecen. En este sentido, las dos producciones subvierten el uso clásico de la voz en *off* y del sonido sincrónico.

Siguiendo con el tema de la aproximación reflexiva, me gustaría agregar que, en el caso de *Sans Soleil*, ésta se aborda de una forma más directa; de hecho, es uno de los temas principales de la película. Ésta inicia con una imagen que representa para el camarógrafo “la felicidad”. Nos dice la narradora que el camarógrafo ha tratado antes de editar esta imagen junto a otras, sin éxito, porque al estar rodeada adquiere un significado diferente. La única solución que ha encontrado es dejarla sola, aislada, rodeada de la pantalla negra. De esta manera, explica refiriéndose a la lectura que haga de ella el espectador, “[...] si no ven felicidad, al menos ven el negro”⁶. Más adelante en la película se nos introduce a la técnica de un amigo del camarógrafo que ha inventado un aparato electrónico que transforma imágenes: *la zona*; ésta es la solución que ha encontrado para devolver a las imágenes su estatus de imágenes y no de “[...] forma portátil y compacta de una realidad ya inaccesible”⁷. Al final de la película vemos de nuevo la imagen que se nos presentó al inicio como la representación de la felicidad; esta vez insertada en la película y rodeada de otras imágenes, pero esto sólo puede suceder después de que ha pasado por “la zona” y ha sido liberada de su carga de representación. Ahora sí puede representar la felicidad.

ESOS RAROS MOMENTOS

Como hemos visto, un aspecto central de *Sans Soleil* y *News from Home* es el *performance* de la identidad de los realizadores; ambas películas utilizan estrategias que exponen esta identidad a través de formas indirectas. Como traté de mostrar, estas estrategias –que pueden ser consideradas artificiales o ficcionales y, por lo tanto, poco apropiadas para el formato documental– permiten a los

6 En el original en inglés: “If they don’t see happiness, at least they will see the black”.

7 En el original en inglés: “...portable and compact form of an already inaccessible reality”.

directores crear una representación compleja de la realidad, representación que considero más realista y honesta que muchas otras logradas a través de medios más expositivos. El retrato de la realidad que construyen es incompleto y fragmentado, pero esto, lejos de ser una limitación, refuerza el efecto de la fragmentariedad y complejidad del tema tratado. La negociación entre subjetividad y objetividad, entre interioridad y exterioridad, entre la identidad del realizador y la realidad externa, es de esta manera alterada.

Algunos aspectos de estas dos películas permanecen oscuros para nosotros como audiencia. Por ejemplo, los momentos en los que no podemos oír la voz de Akerman por el ruido del tráfico, o cuando nuestra mente, desbordada por la cantidad de información que ofrece Marker, decide seguir sus propios caminos. Pero en alguna parte de las dos películas sentimos una identificación personal con la experiencia que se nos presenta. Sospecho que esto cambia de espectador a espectador, que lo que alguien encuentra en ellas es diferente de lo que encuentra otra persona. Pero lo que considero una de sus mayores fortalezas es la capacidad de ofrecer esos desencadenantes que nos permiten como espectadores relacionar nuestra experiencia propia con aquella representada. En este sentido, la estructura abierta que ambas plantean las convierte en una exploración honesta de la posibilidad de compartir experiencias personales. Volviendo a los raros momentos de los que habla Rouch en los que el cine nos ofrece una posibilidad de entendimiento universal, pienso que estas dos películas pueden despertar algunos de esos instantes de comunión; sin embargo, esos raros momentos pasan y nos dejan de nuevo con la ininteligibilidad de la experiencia personal. De nuevo, la presencia-ausencia de esos momentos, la posibilidad-imposibilidad de la comunicación entre el realizador y la audiencia son esenciales en la forma en la que Akerman y Marker representan su experiencia personal en estas dos realizaciones.

Las múltiples capas de interpretación que las dos películas ofrecen, al tiempo que son una puesta es escena de la identidad de los directores, sugieren diferentes aproximaciones a la distinción entre realizador y sujeto, entre realidad y representación; y la vía alternativa en que abordan estas polaridades ofrece posibilidades más ricas que la clásica y ya exhausta distinción entre objetividad y subjetividad. En este sentido, la inclusión de la identidad del realizador en las películas documentales ofrece perspectivas interesantes y sugerentes. Quisiera terminar con algo que Jean Rouch una vez escribió acerca del tema y que resalta la importancia de incluir la identidad del realizador en las películas documentales si se aspira a encontrar una manera de compartir experiencias íntimas y vitales con otros seres humanos:

Mientras un antropólogo-realizador, debido a un cientificismo o vergüenza ideológica, se esconda tras un tipo de incógnito cómodo, arruinará sus películas irremediablemente y éstas se unirán a los documentos en archivos que sólo los especialistas ven. (Rouch, 1974: 96)⁸ ✱

8 En el original en inglés: "As long as an anthropologist-filmmaker, out of scientism or ideological shame, hides himself behind a comfortable sort of incognito, he will ruin his films irreparably and they will join the documents in archives which only the specialists see".

REFERENCIAS**Bruzzi, Stela**

2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres, Routledge.

Geertz, Clifford

1984. "Anti Anti-Relativism", *American Anthropologist*, New series, Vol. 86, No 2 junio, pp. 263-278.

Kear, Jon

1999. *Sans Soleil*. Londres, Flicks Books.

Marchessault, Janine

1986. "Sans Soleil", *Cine Action!*, primavera, pp. 2-6.

Naficy, Hamid

2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Nueva Jersey, Princeton University Press.

Rouch, Jean

1974. "The Camera and Man", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Nueva York, Mouton de Fruyter, pp. 79- 98.

Ruby, Jay

1991. "An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner", *Journal of Film and Video*, pp. 43-4.

FILMOGRAFÍA**Akerman, Chantal.**

News from Home, Estados Unidos (1977). 85 minutos.

Gardner, Robert.

Ika Hands, Estados Unidos (1988). 58 minutos.

Marker, Chris.

Sans Soleil, Francia (1983). 104 minutos.

Marker, Chris.

La jetée, Francia (1962). 28 minutos.

Marker, Chris.

Lettre de Sibérie, Francia. (1957). 62 minutos.

Marker, Chris.

Immemory, Francia (1998). CD-ROM experimental.

Rouch, Jean y Edgar Morin.

Chronique d'un été, Francia (1961). 85 minutos.