

La mirada documental

Margarita Ledo Andión

Catedrática de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela. Últimas obras: (1998) *Documentalismo Fotográfico*, Madrid: Cátedra; Guyot, Ledo, Michon (2000), *Production télévisée et identité culturelle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Resumen

Existe un modo de producción de imágenes que arrastra consigo la inevitabilidad del espectador, la relación entre autor, personajes y representación, hacia un fuera de campo en el que una *carriátide* mantiene con su mano diáfana el paso del tiempo y la construcción, contingente, del tiempo por parte del espectador. Lo uno y lo múltiple, en Porto o en Lyon se filma un *déjà vu*: la fábrica y la salida de fábrica. Un icono de la modernidad para que pueda ser reconocido por el público justo en el momento en el que ésta se constituye como espectador, esto es, en el momento de la proyección. Y si desde la oralidad nos habíamos ido acercando a la visibilidad, y si con la ilusión de movimiento además de la articulación de efectos-verdad nos hemos ido situando en lo audiovisual, en la última década, tanto por razones tecnológicas como ideológicas, entramos –pongamos por caso con la Guerra del Golfo– en lo audiovisual, donde el espectador ocupa un no-lugar.

“Tout film est un palimpseste.”

SERGE DANÉY

Lo spettatore cinematografico, el periódico neorrealista –de edición única– con el que Zavattini avanzó en 1953 una suerte de ensayo general sobre un modo nuevo de establecer vínculos entre la obra, el público y el autor, nos advierte de la consciencia existente en el ámbito del cine moderno de que cada producto de la industria de la comunicación y de la cultura funciona como tal al entrar en relación con ese sujeto colectivo, el espectador, que es un resultado y un operador, un constructor y una construcción. El azar objetivo hará que décadas después, en 1984, Basilio Martín Patino, ese paradigma del cine documental español, al igual que lo fuera Carlos Velo durante la República, se arriesgue dos veces con un periódico sobre soporte vídeo, *La nueva ilustración española*. En ambos casos, la creación del público se sitúa, de manera explícita, en el punto de mira; un público que deberá aprender de nuevo a pasar por la experiencia de lo real por medio de la cámara, de la época, de él mismo y del autor.

El término *mirada* suele atribuirse por comodidad a un autor, bien como marca de una línea de trabajo personal, esto es, de un modo de filmar, bien como prerrogativa transgresora que va más allá de lo que somos capaces aquí y ahora de descodificar e interpretar. Pero al movernos por la tradición documental resulta difícil evitar, entre otras, la mediación de un enunciatario que cada enunciadador trata de moldear a su medida mostrándole determinadas guías de lectura, esto es, la mediación de un espectador liminar convocado a formar parte de la acción. Los discursos de dominante expositiva se quedarían en el primer eslabón, y los conocidos como de reflexión se agarrarían al segundo extremo y a la pérdida de éste.

En “La mirada documental” trataremos de articular esta relación entre persona autora/obra/persona espectadora a través de la cámara en su papel más convencional, si se quiere más gramatical, esto es, más desde dentro de un sistema de reglas. Obviamente, la época es asimismo la explicación que de un fenómeno o de

aspectos singulares de un fenómeno se articula en cada momento, en este caso a través de las literaturas sobre el espectador, sobre un espectador que participa, lo quiera o no, de su época. Y el autor-animador que desde el IIEC,¹ el cine club de Salamanca o *Film Ideal* atraviesa la historia del cine documental es Martín Patino, creador y productor independiente, entre cuyas obras escogemos, precisamente, una realizada para televisión.

Anunciar *la mirada* como entrada para el documental e insistir en su determinación por parte del espectador corre peligro de sonar como esa voz estereotipada que nos da las gracias en los servicios automáticos. No obstante, por el momento nos conformaremos con el lugar común que identifica el documental como una película cuyo primer requisito original es la creación de credibilidad. Y que esa profunda operación de sentido que es lo creíble, sea falso o no, depende de causas externas y también de inscripciones internas al texto fílmico, ya sean actos enunciativos que, como remarca Jacquinet, posicionan al espectador, ya se trate de las ideas previas que posee éste sobre el referente y que lo convocan a la expresión de afectos como parte de la elaboración de significación.

El referente, lo real, gozará en ese caso de un aura de presencia cuya proximidad organiza los modos de pasaje hacia el film como forma de visibilidad particular. Lo crudo y lo cocido, que nos adelantaba Levi-Strauss como parte del mismo proceso y antes de su desliz hacia la postmodernidad o el ritual museístico –dando título a una suerte de macroexposición que recorre Occidente y que, por supuesto, estuvo en el Reina Sofía–, lo crudo y lo fílmico cohabitaron el mundo dilemático del material en bruto, de lo obscuro o del material codificado² y la posibilidad de lo perverso. Crudo o cocido, el tiempo nos lleva de la mano hacia visiones más complejas de ese figurante que reconocemos y en el que nos reconocemos como espectador.

Las literaturas del espectador acompañan, ahora también de modo explícito, a la historia del cinematógrafo y del espectáculo como práctica social y como exhibición de modos de cultura que se van alejando de lo natural. Jacques Aumont hace referencia a Lumière como merecedor de ser considerado “el más inventor” por convocar, en el cine, el dispositivo y su finalidad, a saber, la profusión de efectos de realidad, la seducción desde un nuevo *locus* que nos designa desde lo paradójico y no ya desde la persistencia retiniana. “Se sigue hablando de la famosa reacción de los espectadores de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, de su espanto,

de su alocada huida. Como leyenda, esta historia es perfecta (sorprendente y ejemplar), pero sólo es una leyenda de la que no se encuentra rastro real alguno.”³ Por el contrario, Aumont pone el acento en la importancia de la cantidad y variedad de efectos para atraer al espectador y recoge reseñas de las primeras proyecciones que comentan, precisamente, como *se veía el hierro enrojecer al fuego o el estremecimiento de las hojas bajo la acción del viento*.

Claro que –concluirá– hoy estamos saturados de efectos. ¿También en el documental? Infelizmente, en el documental estamos saturados de la ilusión lisa de la constatación. Para nosotros, y a partir de considerar al espectador como constitutivo del cinematógrafo, o del salón, uno de los aspectos que nos hacen pagar para ver lo que ya conocemos es re-encontrarnos con historias en la materialidad de los hechos, la frase tan repetida de Kracauer para definir lo documental, no como testigos oculares sino para otorgarle significación a la experiencia y a la puesta en forma que otro realizó. Este extremo transaccional entre referente, autor, dispositivo y espectador/consumidor implicará, en la cultura específica del documental, definir con que tipo de reglas, con qué convenciones se construye un relato documental, además de la capacidad de re-envío a la verdad histórica, es decir a lo que cada sociedad y cada época va estableciendo como verdad histórica. De ahí su búsqueda de coherencia en el exterior de la obra como modo de distinción de la ficción –no del imaginario– en tanto en cuanto territorio ajeno a la prueba factual.

Como en cualquier relato, las pistas son el vocabulario que comparten –además de compartir el sistema simbólico– autor, film y espectador. Por eso nos gustaría aclarar ahora que cuando trabajamos desde dentro

1. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas marca, tal vez a nivel simbólico, la relación de Basilio con la realidad desde que se vio recogiendo un diploma –en blanco– en el acto oficial de su promoción. El régimen había decidido que eran cinco los nuevos titulados, y aunque Martín Patino no había finalizado los cursos tuvo que realizar este simulacro, este “falso”. Me lo comentó al llegar a Santiago, en 1997, para participar en otra experiencia académica, con alumnas y alumnos de postgrado de la facultad de Ciencias de la Información. El resultado se llamó *Kompostela Kapital Bravú*.

2. DANEY, Serge (1996). “Le cru et le cuit” en *La rampe*. París: Cahiers de Cinéma.

3. AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

el objeto “cine documental” aún teniendo que someternos a los que se institucionaliza como tal, tratamos de irnos alejando de su marca de pertenencia a lo que Nichols llamará discurso de sobriedad, y tampoco nos interesa su articulación desde el discurso empírico o alrededor de dicotomías-tipo que confrontan real/imaginario, objetivo/subjetivo, belleza/verdad, argumentar/sugerir, metonimizar/metaforizar. La propia dificultad de pronunciación hace que salgamos de cuadro y optemos por entrecruzar su estatuto como “cinema pobre” con la re-presentación de la realidad, de eso que desde la Poética de Aristóteles es lo semejante a nosotros.⁴ Realidad construida –próxima y distante- con signos verbales y/o icónicos, que hace que nos fijemos no en la naturaleza de lo que se nos cuenta, sino en la naturaleza del acto que nos pone en relación con lo que se nos cuenta –ficticio, en algunos caos; reales en otros- y en la mirada que estamos en condiciones de desplegar sobre lo que se nos cuenta.

Alejados, ya, de la preocupación por acceder a un grado de conocimiento suficiente de la fisiología de la visión; adaptados a nuestro comportamiento como sujetos culturales en el seno de procesos perceptivos directos o mediados por la técnica, nos sabemos capaces de elaborar significados y de producir sentido como resultado de condicionantes externos, de contexto, e internos “inscrits dans la matérialité du texte filmique –seguimos a Geneviève Jacquinot- soit les actes d’énonciation qui positionnent le spectateur de façon spécifique, selon les époques et les genres”,⁵ y nos distanciamos de la ilusión de transparencia porque aprendimos a mirar desde la imagen, desde un medium que se configura con sus propios códigos de lenguaje, desde una opción –también estética además de ética- y desde un circuito o desde determinadas modalidades de exhibición que nos hacen conscientes –tanto como al autor- de nuestra función de espectador.

En este sentido, y como ejemplo radical, hacemos un pequeño excursus hacia Jean Douchet y su comentario a propósito de *L'enfant secret* de Philippe Garrel (Paris, Cinemathèque Française, 19.01.99) ese cine autobiográfico, ese filmar íntimo, autista, de momentos de existencia, que se agarra a referencias cinéfilas; ese cine que, por el contrario, no es *underground* sino que pasa por filmar para un espectador, aunque sea un espectador restringido y que, para nosotros, tiene tanto que ver con el documental, con “momentos de existencia” y no sólo con momentos de vida, tal si la perspectiva fenomenológica viniese a ajustarse a las caderas de la realidad.

Obviamente, si insistimos tanto sobre la pobreza –otra fuente de dicotomías- es porque en muchos aspectos connota los universos del documental, también como producto, sobre todo para televisión, llegando a influir en la escasa teorización académica del objeto, escasez compensada, eso sí, por los textos de sus propios artífices que se convierten, así, en textos de existencia, objetos reflexivos sobre un tipo de creación que pone en solfa a todos los elementos que la influyen, inclusive las condiciones de su producción. Pero el canon no acostumbró a fijarse en este tipo de aproximaciones baste comprobar las escasísimas, tardías y pésimas traducciones de los clásicos, es decir, de los Vertov, los Grierson, los Epstein, etc., y, en general, el documental y las consignas sobre la mirada, partieron o bien de su negativización respecto a la ficción o, a día de hoy, de su abducción en un cómodo e indeterminado magma esencialista del “todo ficción”.

Antes de entrar en la mirada y en su extrapolación a una obra documental emblemática, *El Grito del Sur: Casas Viejas*, recordamos que la opción substantiva del cine documental es el referente real como flujo de posibilidades creativas, que es un activo en las relaciones de intercambio simbólico, que su modo de producción dominante es industrial, su sistema de financiación variado –público, personal, comercial- y en su autoría establece una de sus guías prácticas de descodificación.⁶ Recordamos que uno de los conceptos que nos explican esta variante cinematográfica –sometida, como cualquier producto, a su misma capacidad de evolución y a sus contradicciones-, es la relación con otros productos de la “industria de la conciencia” en la sociedad de comunicación, la dialéctica entre autor/dispositivo /espectador para la producción de “efectos de realidad” y la fijación de convenciones que hagan posible su vínculo de sangre con el otro, material profílmico, con el otro, sujeto de la proyección.

Es justo esta posibilidad obra-espectador como relación, como intervalo, lo que crea la expectativa de una mirada documental, intervalo que otorga significación

4. Nuestra edición de cabecera es la magnífica traducción anotada de Fernando González Muñoz (1999). A Coruña: Univesidade da Coruña

5. JAQUINOT, Geneviève (1997) “Documentaire et pédagogie: peut-on mieux faire”. En: *La revue documentaires*. Núm.13

6. LEDO, Margarita. (1998) *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.

a través de mecanismos visibles o invisibles –retornamos de manera inconsciente a postulados vertovianos–, lo que nos permite la labilidad, lo diferente de cada proyección, las variaciones de tiempo y de lugar, de las imágenes pre-existentes del otro, de la historia de las imágenes y de la historia de nosotros como espectadores. La mirada como acto, como transición desde y para otro momento de presencia, del otro que se representa, desde la etapa fundacional/insurreccional del documental de entreguerras –contra actores, decorados, fabulaciones- en *Aran* (Flaherty), en el ciclo bretón (Epstein), en *Julián*, el campesino de *Spanish Earth* (Ivens), o en los sesenta con la observación participante, con el “cine vivido” de Pierre Perrault, con el “direct cinema” al acecho, el sujeto en el momento de devenir sujeto, en transformación, y con la inter-acción, autor /cámara /personaje/deseo: el “cinéma vérité” como implicación. El documental comienza a liberarse de las clasificaciones funcionales (por ejemplo, temáticas) y a resquebrajar el corsé institucional.

El lugar del espectador, una de las constantes en el discurso fílmico y teórico de Jean-Louis Comolli,⁷ se compartimenta dentro de un sistema de “dénégations” que el cineasta-escritor ejemplifica en el miedo ante la impresión de realidad, 1895, también escena de la llegada del tren, y que prolonga hasta la llegada de la imagen de síntesis, miedo e impresión de realidad como primera petición de principio originario del cine- espectador: “Peur non pas devant la chose elle-même, mais devant la représentation elle-même de la chose: peur devant l’irruption, sur l’écran, du réel d’une image”. Esta duplicidad, mirar y saber que miramos, con la que Comolli va pensando al espectador es, para mí, la más seductora como lo es, por su marca de creencia en la subjetividad extrema e infinita que se continúa en la objetividad, en el narrador, la de Pasolini: aquello que es, es significativa (para el espectador). Y que citamos desde un precioso texto sesentista elaborado para el festival de Pesaro, y publicado por *Cahiers*,⁸ en el que comienza a resentir como ausencia la ilusión de tiempo cronológico y la acción real: “Le bref, sensé, mesuré, naturel et aimable plan-séquence du néo-réalisme nous donne le plaisir de reconnaître la réalité que nous vivons tous les jours et nous la fait goûter, au moyen d’une confrontation esthétique, en l’opposant aux conventions académiques. En revanche, le long, insensé, démesuré, monstrueux et silencieux plan-séquence du “new cinema” nous fait prendre en horreur la réalité, par une

confrontation esthétique où il s’oppose cette fois au néo-réalisme considéré lui-même comme une académisation du vivre”.

La entrada que hacemos va a comparar dos tipificaciones, la de Casetti⁹ y la de Collas¹⁰ como paso previo al análisis de la película de Basilio Martín Patino *El Grito del Sur* (1996). El trabajo sobre la noción de realismo de la que parte Collas, como aquello sobre lo que tenemos ya una cierta imagen, se complementa con la construcción del espectador a través de las convenciones del propio medio que establece Casetti y podría prolongarse con aportaciones desde la pragmática histórica sobre la intención que le atribuimos al autor –sin que tenga por que ser su intención real- y que Müller¹¹ sitúa en parámetros determinados por la producción y la recepción de la obra y cuya conclusión es la lectura ficcional o documental.

Mirada a cámara, voz en *off*, títulos de crédito... elementos hipercodificados que van constituyendo un enunciatario (Casetti), un espectador en su función de testigo ocular sin posibilidad de intervención: encuadre frontal como marca de objetividad, de la distancia que nos permite constatar. Hasta que el personaje se vuelve hacia nosotros y ve que lo miramos, y nos hace conscientes de que lo miramos desde fuera mientras nos sentimos interpelados. La tercera figura, desde dentro de lo que se ve porque tú lo miras, va a conocerse como “cámara subjetiva” y hasta alcanzar la “pura facultad de ver”, intercambiando tu lugar de espectador con el que ocupa el enunciatario y, sobre todo, con la omnipotencia de la cámara.

En su relación –inevitable– con lo real (Collas), la película puede tratar de reparar lo que la sociedad desbarata, puede tratar de unir por un tiempo que es el de la proyección lo que se mantiene separado en el cotidiano y nosotros, espectadores con ideología, vamos a ser capaces de saber cuándo la ponemos en marcha. La asunción

7. COMOLLI, Jean-Louis/ALTHABE, Gérard (1994) *Regards sur la ville*. Paris: Editions du Centre Pompidou

8. PASOLINI, Pier Paolo (1967). “Discours sur le plan séquence” *Cahiers de Cinéma*. Núm. 192.

9. CASETTI, Francesco (1989). *El Film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

10. COLLAS, Gérald. (1997). *Le défi de la réalité*. Aix-en-Provence: 15 Festival Tous Courts

11. MÜLLER, Jürgen E. (1992). “Pragmatique historique du film: Nouvelle Vague et conception de l’auteur. La réception d’À bout de souffle aux Pays-Bas”. En: *Cinemas*. Vol.2, núm. 2-3.

del otro, la aproximación de contrarios, la mirada “tercera” –esa que no debería participar en la escena, la *voyeur*– y la recreación traerán consigo modos de comportamiento del espectador como la identificación con el personaje, cuando no podemos delegar en él nuestro propio discurso, o cuando nos convertimos en objeto directo de interpelación: “Installé dans son fauteuil de cinéma, le spectateur est celui –le seul– qui ne peut pas fermer la fenêtre. Cette contrainte ne peut manquer de le faire interroger quant à l’attitude qu’il adoptera dans la vie, confronté à une situation identique.”

Desde uno u otro autor ninguna de las figuras del espectador es específica del documental o de la ficción –el tipo de lectura ficcional o no que pueda provocar un documental o el papel de la ficción en el documental aparecerán justo a seguir–, como tampoco pueden extrañarse entre sí modalidades de rodaje o de montaje salvo en lo que sería inexcusable para el cine documental en su relación con el espectador: atreverse a construir procedimientos para la comprensión de lo real, sobre todo de su ambigüedad –insistía Bazin a propósito del neo-realismo–, de su estado incesante de mudanza como la mirada o como la cámara: “Voir, c’est idéaliser, abstraire et extraire”, escribía Epstein en 1921 mientras Vertov proclama que el cine-ojo es la posibilidad de tornar visible lo invisible.

Y es que para establecer la verdad como resultado, no como fragmento natural, tenemos que mirar hacia esa época donde se comenzó a pensar en el espectador –más o menos contemporáneo de la teoría de la relatividad (Comolli)– como alguien que no sólo está frente a la película sino en ella, inscrito en la representación, trazo en un palimpsesto, con memoria porque tiene reacción a la memoria, que es el nudo organizador de la obra de Patino y del mal de amores que construye con el espectador.

Desde la emoción, si retornásemos a Eisenstein. Desde la razón, si pensamos en Brecht y su obsesión por estimular una actitud crítica que lo devuelva –al espectador– a sí mismo. Los citamos desde Gutiérrez Alea¹² y nos dejamos llevar por el Eisenstein que desde la búsqueda del *pathos*, de la identificación mimética con los personajes, en pos de separar al espectador de sí mismo, se va acercando –1939, ensayo sobre “La composición cinematográfica”– a las relaciones entre placer estético e ideología: “com que métodos e com que meios o fato cinematográfico expresso debe ser tratado para que mostre simultaneamente nao o *que é* o fato, e a atitude do personagem em relação a si mesmo, mas também

como se relaciona o autor com o fato e como deseja que o espectador o receba, o sinta e reaja diante dele”. Desde la razón en la emoción, la emoción en la razón si nos metemos por entre Dostoievski.

La cámara en pasaje, sin interpelar –como haría un Loach–, sin tomar posición para contemplar el paisaje y devolvérselo como registro naturalista que vampiriza lo filmico, sin *off* que se dirija al espectador, el cine de Martín Patino se constituye en un material inacabable, en una suerte de espiral sin apoyos que por cuarenta años –pongamos desde *Torerillos* (1961)– comienza un *affaire* sentimental entre material próximo y deseo, entre escenas de existencia y *mise-en-scène*, entre su historia íntima, el niño nacido de derechas que sospecha el cómo se entreteje un no-lugar, esa “muerte blanca” de la pérdida, aún peor, de la ausencia de memoria que sólo nos pudo relatar Cardoso Pires¹³ en ese su último intervalo por entre la enfermedad vascular cerebral.

Canciones para después de una guerra (1971), *Queridísimos verdugos* (Garrote Vil) (1973), *Caudillo* (1974) y hasta la serie de siete documentales para Canal Sur, rodada entre 1994-1996, de la que forma parte *El Grito del Sur: Casas Viejas*, el cine documental de Basilio nos plantea, de lleno, nuestra inscripción múltiple como sujeto educado por los media, por el dispositivo y por el poder. Somos, antes de nada, teleespectadores y establecemos con la tele, como dispositivo diferente al cinematográfico, una relación de dulce pasatiempo en el que su obra, a contrapelo, hace que nos amargue un dulce con imágenes de un real sobre el que apenas si existen imágenes, que el director mima con efectos-verdad y que se nos plantea a través de ese insustituible acuerdo de credibilidad que un documental televisivo hace pasar.

Casas Viejas es, a priori, una reconstrucción y es una película de modalidad expositiva, que nos mete en la sala de estar uno de los sucesos represivos más dramáticos de la República española: “Veintiún muertos, de ellos seis calcinados, dos niños ametrallados cuando querían salir de una casa...” La entrada nos la da la voz de un narrador que sobrepone el episodio que organiza el relato a la cámara en movimiento, abriéndose sobre

12. GUTIERREZ ALEA, Tomás (1983) *Dialética do Espectador*. Sao Paulo: Summus editorial.

13. CARDOSO PIRES, José (1997). *De profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Dom Quijote.

lo que suponemos es el poblado original, el escenario de los acontecimientos, y desde el código de color para las tomas actuales/blanco y negro para el material que funciona como prueba: carteles, insertos fotográficos y filmados, el libro de Ramón J. Sender, llevándonos para esa construcción del siglo XX, las masas de trabajadores, y para los testimonios, en presente eterno, de ese actor coral que reconstruyen la historia contada de los sucesos. La voz, que nos habla del hambre y del latifundio, nos avanza la posición de Martín Patino y la relación entre documento (el dirigente cenetista García Rúa nos mira, encuadre frontal, plano medio, y nos convoca a seguir su mirada) y ficción, imagen fabricada que seguramente leemos, siguiendo los caminos de la convención, como recuperados de un archivo, y que nos interroga sobre nuestra relación con el binomio material en bruto/material codificado en el cine de la realidad, además de plantearnos observar la transformación de nuestra propia mirada a lo largo de la proyección, créditos incluidos.

Los medios como fuente, como fórmula narrativa, como cliché que no necesita fondos en el que recortar la silueta de los hechos, la intrahistoria del cine documental o como el corresponsal Joseph Cameron, formado en los parámetros de la escuela griersoniana, nos relata el registro en vivo de los hechos, para darle paso al director de la filmoteca dadaísta, Muñoz Suay, que nos explica como llega a sus manos un material ruso, especie de cine vivido, hecho en comunión con los personajes que son lo real y que también son también su representación –cuya marca, cuya diferencia está en la *mise en forme*, en la expresión–; la verdad histórica y, por fin, la obra como resultado de todas las opciones, éticas y estéticas, de un autor que hace crecer la apuesta sobre la función de lo ficcional en el documental.



El primer fotograma de la muestra, ese fragmento de cámara distante, nos mete por entre los hechos, la salida del local de la asamblea para colocar la bandera. Los *frame* dos y tres tienen el juego de luces y sombras, la angulación enfática, el plus visible de la película soviética que Basilio fabrica para su relato. Cameron nos contará cómo consiguió filmar las declaraciones de testigos ante la comisión investigadora. Oímos el ruido primitivo de la cámara, sabemos que no se pudo registrar el sonido, escuchamos una voz tipificada que nos transmite el contenido, vemos a esa mujer, a otra mujeres...

El hecho real acontecido en Casas Viejas se presta a una película de buenos y malos: los campesinos se rebelan y el ejército los aniquila, algo tópico. Así que tuve que buscar una nueva forma de contarlo, una manera de mostrar lo que pasó desde diversos prismas: hay fotos del tema, los testimonios de testigos que todavía recuerdan lo sucedido, la película rodada furtivamente por un documentalista británico que pasaba por allí, la película "oficial" rodada para el cine, el testimonio de los historiadores (...). Todo eso forma parte de las claves, de las pistas que le doy al espectador para que entre en el juego. Todo ese juego lo consigo con el montaje, que no supone para mí el empalmar planos, sino sugerir, mostrar caminos al espectador y dejarle que siga imaginando cosas.¹⁴

Las clasificaciones contemporáneas rotulan *Casas Viejas* como documental ficcional, para dejar constancia de la naturaleza diversa de sus materiales, y como documental de creación, para advertir de la línea de autor. Y cualquier denominación nos resultará útil si con ella

14. BELLIDO LÓPEZ, Adolfo. (1996) *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana

realizamos un giro en nuestra comprensión de que lo que pasó es que la *intentio auctoris* funcionó: a partir de un referente, de esos que los sajones resumen como “historical world” y para que la obra la descodificásemos desde los parámetros de consciencia de esa realidad, todos los recursos del estilo documental fueron activados y se conjugaron como composición. Película de héroe dentro de la película por la que se nos convoca a lo “objetivo irreal”; fabricación de tramas de facticidad para hacer pasar como *report* el material de Cameron reforzando la ilusión de transparencia; el papel del *voyeur*; pistas falsas a partir de la imagen y de la voz directa con la que Muñoz Suay nos anuncia la película “*Andalucía heroica*” de Boris Shumiatski y, desde ella, desde la ficción, la palabra FIN. Documental reflexivo que nos acerca a los hechos desde la construcción del relato visual con el que cada época connota los hechos, en este caso metamorfoseándolos en paisaje sobre el que podemos pasear, aupándolo en palimpsesto como una de las formas de relacionarnos con la realidad.

En este paso continuo de fronteras entre el estatuto ficcional y/o documental, tal vez la película que desasosegó más a la crítica –y a la academia– fue la que se conoce como *Nick’s Movie*, de Wim Wenders y Nicholas Ray, y que se estrenó como *Lightning over Water*. Desasosegó por su forma y por las transferencias entre autor/personaje, por borrar la distancia entre lo que pertenece al relato y lo que es real. Con una primera versión presentada en Cannes bajo el signo de momentos de rodaje –entre otros, la enfermedad de Ray– y de la solución que como documento “brut et dur” el montador, Peter Przygodda, articuló, el film se transformará en otro film, de dominante ficcional, a partir de la decisión de Wenders de deshacer el montaje para encontrar –citamos, como al comienzo, a Serge Daney– el verdadero sujeto de su película: “ni la mort de Ray, ni le tournage mis en abîme, mais la *verité de son rapport à Nicholas Ray*”.

Cinéfilo como Wenders y Ray, Martín Patino crea lazos entre la memoria, lo filmico y las transferencias entre materiales no reductibles entre sí, dentro y fuera de campo, abriendo su ala tenue de conspirador sobre nosotros, una figura múltiple y cambiante, un nosotros que desea mirar *Casas Viejas* como documental y que porque mira deja un rastro apenas de sujeto que ocupa lugar.

Bibliografía

- ALHABE, Gérard; / COMOLLI, Jean-Louis (1994) *Regards sur la ville*. París: Editions du Centre Pompidou
- AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996). *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana
- CASETTI, Francesco (1989). *El Film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- COLLAS, Gerald (1997). *Le défi de la réalité*. Aix-en-Provence: 15 Festival Tous Courts.
- DANEY, Serge (1996). *La rampe*. París: Cahiers de Cinéma.
- GUTIERREZ ALEA, Tomás (1983). *Dialéctica do Espectador*. Sao Paulo: Summus.
- JAQUINOT, Geneviève (1997). “Documentaire et pédagogie: peuvent mieux faire” *La revue documentaires*, núm.13.
- LEDO, Margarita (1998). *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.
- MÜLLER, Jürgen ed altus (1992). “Pragmatique historique du film: Nouvelle Vague et conception de l’auteur. La réception d’À bout de souffle aux Pays Bas” *Cinemas*, vol.2, núm. 2-3.
- PASOLINI, Pier Paolo (1967). “Discours sur le plan séquence”. En: *Cahiers de Cinéma*. Núm. 192.