

Rostros y máscaras: notas sobre objetividad y autobiografía en el cine documental

EMILIO BUSTAMANTE¹

En el reciente Noveno Encuentro Latinoamericano de Cine organizado por el Centro Cultural de la Universidad Católica, se suscitó una polémica en torno al documental *La caída de Fujimori* de la estadounidense Ellen Perry. Fundamentalmente no se objetó al filme que fuera profujimorista (co-mo, en efecto, lo es), sino que su directora pretendiera una objetividad inexistente. Y es que, como lo afirmó el destacado documentalista chileno Patricio Guzmán durante el mismo Encuentro, la objetividad se ha convertido en un anacronismo. El documental no es más concebido como el registro de la realidad, sino como una versión sobre ella. En la era de la sospecha que vivimos no existe la verdad absoluta sino la construcción de «verdades» sobre la base de puntos de vista particulares y condicionados. Quien pretenda negarlo, corre el riesgo de ser sospechoso de ingenuidad o falsía, como sucedió con Perry.

LA OBJETIVIDAD EN CUESTIÓN

Desde el momento en que un cineasta registra con la cámara un objeto, personaje o acontecimiento, está otorgando valor a lo que encuadra (a la vez que restando importancia a lo que no muestra), y ello lo hace siguiendo su criterio, que no es por cierto un criterio universal. Además, otras elecciones específicas (la distancia visual, el ángulo de la toma, el montaje, el comentario en *off*, etcétera) modifican el sentido de la imagen. No es lo mismo mostrar a Abimael Guzmán vociferando enjaulado y con traje a rayas después de su captura, en una toma lejana que en un primer plano; en una toma lejana parecerá un monito, en un primer plano un león. No es lo mismo mostrar a Fujimori, después de su caída, con la cámara mirándolo hacia abajo que con la cámara mirándolo hacia arriba; en el primer caso será un perdedor, en el segundo parecerá que está por encima de los reveses

sufridos. Por añadidura, el montaje (o edición) permitirá dar un orden *peculiar* a las imágenes. En el documental de Ellen Perry, por ejemplo, en cada episodio controversial que se documenta primero van imágenes con argumentos en contra de Fujimori, pero siempre se cierra el debate con una imagen del ex Presidente dando su versión sobre el asunto; él tiene la última palabra. Es obvio que si el orden de las imágenes elegido por la directora hubiese sido inverso, el sentido sería distinto.

La voz en *off* (o voz *over*) de un narrador «objetivo» que nos transmite un conocimiento incontestable, también se halla en decadencia. En los tiempos que corren, los documentales con la voz de un narrador-dios (que no se ve pero que todo lo sabe, y que nos revela la «verdad») son menos dignos de crédito que los de Michael Moore, quien hace explícitas sus filias y antipatías, y pone al descubierto sus artes de manipulación. Moore es un panfletario, pero no esconde su voluminoso cuerpo ni emplea una aséptica voz en *off* para tratar de convencernos de la certeza de *sus* razonamientos e hipótesis.

El documental ya no es lo que era; no esperamos la objetividad ni la verdad revelada de él. La verdad del documental es una construcción que puede obedecer a intereses, afectos, o necesidades. Quizá lo que podamos demandar es simplemente honestidad de parte del documentalista. Javier Corcuera decía hace pocos años que lo que buscaba con sus películas (*La espalda del mundo*, *La guerrilla de la memoria*) era que el espectador recibiera la experiencia que él tuvo ante personajes y sucesos específicos. Nada más, pero nada menos.²

Esta subjetividad que se pretende transmitir en el documental roza a menudo el episodio autobiográfico y el ensayo. Cuando Michael Moore realiza *Roger & Me* (1989), él es el protagonista, un hijo de un ex obrero de General Motors que quiere encontrar al presidente de la empresa para preguntarle por qué retiró la planta de su pueblo, sumiendo a sus habitantes en el desempleo y convirtiendo el lugar en un paraje fantasma. Por cierto, más que obtener una respuesta, Moore pretende

poner en práctica una denuncia y un desquite mediáticos; pero está documentando parte de su vida, un episodio de esta en la que él es actor principal.

La española Mercedes Álvarez en *El cielo gira* (2004) retorna a la aldea donde nació, que está en vías de desaparición, para discurrir sobre el tiempo y la imposibilidad de capturarlo o recuperarlo; sus comentarios en primera persona, y recuerdos de infancia, invaden frecuentemente la banda sonora del filme. El argentino Andrés Di Tella en *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2001) intenta reconstruir la historia del medio en su país, vinculándola con su propia vida y la relación con su padre, para esbozar una reflexión sobre el fracaso de un proyecto nacional. La francesa Agnes Varda en *Los espigadores y la espigadora* (2002) muestra a diferentes recolectores que buscan algún objeto útil entre los desechos, y los proyecta como metáforas de sí misma y de su trabajo de cineasta (que rebusca en la realidad para encontrar algo, en su opinión, valioso que mostrarnos). En *La otra orilla* (1991) y *Compadre* (2004) el sueco Mikael Wiström cuenta su relación de varios años con una familia peruana pobre que lo acepta como amigo, pero que le cuestiona también el uso que hace de ella como objeto de sus filmes y lo invita a pensar en torno a las diferencias culturales y económicas que los separan.

EL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

Es verdad que la autobiografía no es nueva en el cine, pero se ha puesto de moda. Existen películas más acusadamente autobiográficas que las mencionadas, muchas de ellas recientes. El abaratamiento, mejora y extensión del uso de cámaras domésticas, computadoras y *softwares* de edición tiene algo que ver en ello. Ahora muchas personas pueden escribir su diario directamente con la cámara, editarlo, y mostrarlo a los demás. *Tarnation* (2004) del texano Jonathan Caouette se ha convertido en un caso emblemático.

Su autor hizo el filme editando fotografías y videos caseros. En él destaca el personaje trágico de su madre, diagnosticada con trastorno esquizoafectivo, sometida a tratamiento psiquiátrico de electroshocks desde muy joven,

abandonada por su pareja, violada en presencia de su hijo de cuatro años por un desconocido, internada luego en varias clínicas psiquiátricas y víctima más tarde de daño cerebral a consecuencia de una sobredosis de litio. Sin embargo el verdadero protagonista del documental es el propio cineasta: a los cuatro años presencia la violación de su madre y es colocado en un albergue donde sufre maltratos antes de ser rescatado por sus abuelos, a los once es ya consciente de su homosexualidad y actúa frente a una cámara casera, en la adolescencia se le detecta trastorno de despersonalización, una enfermedad que se caracteriza por la sensación de irrealidad que lo invade respecto del mundo exterior. Siendo ya un joven, afronta la muerte de su abuela atacada por el mal de Parkinson, se hacen más frecuentes sus encuentros con su madre, y logra hallar al padre que lo abandonó para reunirlo momentáneamente con su madre en una entrevista filmada por él y su pareja. Más tarde, al enterarse del daño cerebral sufrido por su progenitora, la lleva a vivir con él a Nueva York.

La película tiene ciertos rasgos terapéuticos. Caouette establece distancia entre él como cineasta-narrador y él como personaje del filme. El narrador interviene a través de una voz en *off* pero también de carteles (a la manera del cine mudo), y se refiere a Caouette-personaje no en primera sino en tercera persona. Desde un punto de vista formal, el filme es sumamente fragmentado, las texturas de las imágenes son muy variadas: fotos en blanco y negro y a color, películas en super 8 y en distintas calidades de video (beta-max, VHS, hi-8, miniDV). La fragmentación se acentúa con la repetición de las imágenes, a veces en el mismo encuadre, al punto de que en cierto momento la pantalla se divide en veinticuatro partes en las que aparece copiada la misma toma. La vida rota, caótica y confusa del protagonista se expresa de este modo en la forma del filme; pero el narrador busca otorgarle unidad, convertir los fragmentos en relato y establecer un sentido. Al final, Caouette, como personaje, parece haber completado un ciclo heroico: ha conocido y se ha reconciliado con su padre, ha limpiado y ordenado la casa de su abuelo, confiándolo a una institución dedicada a la protección de ancianos, ha recuperado y cuida de su madre, y vive feliz con su pareja. En la última toma de la película, la pantalla no está dividida: la imagen de la madre durmiendo, ange-lical,

protegida por Caouette, crea una sensación de sosiego. El desprotegido Caouette-niño es ahora el adulto protector.

Cabe, por cierto, preguntarse si el cineasta ha resuelto realmente sus problemas en la vida o únicamente en el filme, pero toda autobiografía (escrita o fílmica) implica una manipulación, una alteración de la realidad. El autor quiere ser visto de determinada manera, exhibe y esconde aspectos de su vida, trata de influir en el juicio del lector o el espectador. Pero no siendo del todo fiable la versión que uno da de sí mismo, alguna verdad emerge de ella. En *Tarnation* hay un esfuerzo de autocomprensión de parte del realizador. Ante la posible incapacidad para manejar su vida, el cineasta crea un mundo paralelo, el del filme, sobre el que sí tiene control. Quizá la construcción de este le permita luego afrontar mejor sus problemas.

UNA CINEASTA PERUANA

Entre los peruanos quien más lejos ha llegado hasta hoy en la autobiografía fílmica es quizá Mary Jiménez, residente en Bélgica y autora de una inquietante cinta, *Du verbe aimer* (1984).³

En los primeros minutos de esta película, la voz de la realizadora nos advierte que «el filme no es un reportaje, no es un documento; es un pretexto para volver al Perú». En efecto, la directora regresa al país a los pocos años de la muerte de su madre para indagar sobre sí misma, su progenitora y el significado del amor. El primer recuerdo infantil de Jiménez (que nació y vivió en la sierra hasta los seis años de edad) es el de la cordillera de los Andes bañada por una luz solar que la vuelve traslúcida. Las sensaciones asociadas a esa imagen son de belleza, inmensidad e inclusión («yo estoy dentro de ella, de una cosa bella, más grande, que me hace bien»); el primer sonido es el del agua de un río que —refiere la narradora— corría bajo la ventana de su habitación. La cineasta dice no recordar a su madre en los Andes, pero el recuerdo de la cordillera, la luz y el río, parece aludir al cuerpo materno del que aún no se había separado. El aprendizaje de la lectura, por el contrario, está asociado al padre (es él quien le enseña a leer), a la

individualización, y consecuentemente a la soledad, el conocimiento del tiempo, del nacimiento y la muerte; pero también de la libertad («solo cuando leo, vuelo», dice la narradora).

Ya separada de la madre, el primer recuerdo de la narradora como un cuerpo distinto, no inclusivo, es amargo: la niña, mudada a Lima, percibe el disgusto de su mamá al comprobar que es la penúltima de su clase; se propone entonces ser la primera «para recuperar su amor». Poco tiempo después logra el primer puesto y recibe una caricia, con lo que constata que debe «trabajar para ser amada». La voz en *off* de la cineasta-narradora reflexiona que aún hoy hace filmes para ser amada. Esas ansias de satisfacer los deseos de su madre para alcanzar su amor, sin embargo, pueden ser destructivas. Desde los doce años, accediendo a los requerimientos maternos, se somete a una terapia psicoanalítica, y luego a un tratamiento psiquiátrico con electroshocks. Tras un amago de rebelión (un intento de suicidio), se doblega: estudia arquitectura para complacer a su madre, y le dedica su grado. Finalmente decide viajar a Bélgica con la intención de estudiar cine, convencida de que si su madre ve sus filmes, la volverá a amar. No obstante, la madre muere y no los ve nunca.

Al comienzo de la película la cineasta ha advertido que «para aquellos que miran un filme, estas imágenes y palabras revelan una experiencia»; pero para el que lo realiza «esas mismas imágenes y palabras enmascaran la experiencia»; hacer un filme, concluye, es «ponerse una máscara». La máscara, como símbolo o fetiche, esconde y alude.

El interés de los filmes de Caouette y Jiménez va, por supuesto, más allá que el de cualquier *reality show*; no solo exponen y ocultan a sus autores, sino que, en cierto modo confrontan consigo mismos a los espectadores, los obligan a reparar en sus propias experiencias y (auto) representaciones, y plantean cuestionamientos serios en torno a instituciones sociales (familia, psiquiatría, etcétera). Por otro lado, el auge que empieza a tener la autobiografía fílmica amplía los horizontes expresivos del cine. Los filmes autobiográficos reseñados, después de todo, no son (solo) ejercicios exhibicionistas, narcisistas o de

autoconocimiento, no son únicamente ensayos críticos, ni mucho menos documentos cien por ciento veraces; son productos artísticos.

¹ Profesor de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP.

² Cf. "El documental es un género libre. Conversación con Javier Corcuera". *La Gran Ilusión*, nº 13, 2003, p. 10.