

PRESENCIA VISIBLE DE LA CÁMARA EN EL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO ^{1,2}

THE VISIBLE PRESENCE OF THE CAMERA IN THE LATIN AMERICAN DOCUMENTARY

VALERIA DE LOS RÍOS

Valeria de los Ríos³
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Resumen

Ya desde *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) la presencia visible de la cámara al interior del registro fílmico señala la irrupción autorreflexiva del dispositivo cinematográfico. En la película de Vertov, esta presencia constituye una reflexión a la vez técnica, estética y política acerca de las condiciones de producción en un contexto posrevolucionario. En este artículo se analizará la presencia de la cámara en algunos documentales latinoamericanos en los que la figuración del dispositivo fílmico se hace visible y en donde esta presencia cumple un rol fundamental a nivel formal y narrativo. Específicamente este artículo se referirá a un noticiero, a *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán⁶, *Agarrando pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, a *Cabra marcado para morir* (1984) de Eduardo Coutinho y a la serie *Como me da la gana* de Ignacio Agüero que tuvo una versión en 1985 y otra en 2016.

Palabras clave

documental autorreflexivo; documental latinoamericano; Eduardo Coutinho; Ignacio Agüero; Luis Ospina; Patricio Guzmán

Abstract

Starting with *A Man with a Movie Camera* (Vertov, 1929), the visible presence of the camera within the film, points to the self-reflexive irruption of the cinematographic device. In Vertov's film, this presence signals a reflection at the same time technical, aesthetic and political on the conditions of production in a post-revolutionary context. This article analyzes the presence of the camera in some Latin American documentaries in which the figuration of the filmic device becomes visible and where this presence fulfills a fundamental role at a formal and narrative level. Specifically, this article will refer to a newsreel, *La batalla de Chile* by Patricio Guzmán⁶, *Agarrando pueblo* (1977) by Luis Ospina and Carlos Mayolo, *Cabra marcado para morir* (1984) by Eduardo Coutinho and the series *Como me da la gana* by Ignacio Agüero which has a version in 1985 and another one in 2016.

Keywords

Eduardo Coutinho; Ignacio Agüero; Latin American documentary; self-reflexive documentary; Luis Ospina; Patricio Guzmán

Desde *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) la presencia visible de la cámara al interior del registro fílmico señala la irrupción autorreflexiva del dispositivo cinematográfico. En la película de Vertov, esta presencia constituye una reflexión a la vez técnica, estética y política acerca de las condiciones de producción en un contexto posrevolucionario. Tal como lo señala Vlada Petric en *Dziga Vertov as theorist*, se trata de una película autorreferencial en su estructura, que muestra al camarógrafo —Mikhail Kaufman— filmando en variadas locaciones y eventos, sin molestar a las personas en sus labores; e incluye escenas de Svilova, esposa de Vertov, en la mesa de montaje. A juicio de Annette Michelson, la inclusión del proceso de montaje al interior del film es una revelación, una exposición de los principios y dinámicas de la ilusión cinematográfica, en la que la imagen se revela como imagen y se produce un reconocimiento del ilusionismo cinematográfico:

It is the manner in which Vertov questions the most immediately powerful and sacred aspect of cinematic experience, disrupting systematically the process of identification and participation, generating at each moment of the film's experience a *crisis of belief* (p. 128).⁴

En sus manifiestos, Vertov señala que el suyo es un método que consiste en descifrar “la vida como es”, en concordancia con la visión revolucionaria del mundo. La idea es trabajar un cine sin decorados, sin guiones y sin actores, alejado tanto del teatro como de la literatura. El “ojo de la cámara” debe asistir al ojo humano y el montaje debe seguir los principios constructivistas. Así, el camarógrafo debe funcionar simultáneamente como registrador de la vida y como constructor de un filme. El cine de Vertov es un hito en la historia del documental y *El hombre de la cámara*, en particular, una película pionera en lo que a documental autorreflexivo se refiere. Muchos de los documentales incluidos en el análisis están vinculados con el espacio urbano, sin embargo, este artículo más que abordar la relación cine-ciudad, se centrará en la autorreflexividad cinematográfica como un recurso propio de la modernidad que tiene efectos estético-políticos que, en algunos casos, pueden impactar en la concepción del espacio, sea este percibido corporalmente, remontado o reflexionado en cuanto a sus condiciones productivas.

Según la taxonomía de Bill Nichols (1997), en el documental reflexivo la representación histórica se convierte en el tema de meditación cinematográfica en sí, haciendo hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto. Esta modalidad documental en su forma más paradigmática transforma el “horizonte de expectativas” del espectador y lo lleva a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con la

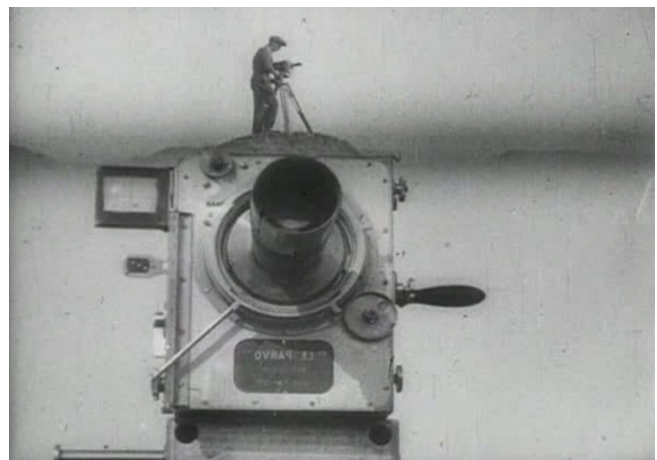


Figura 1. Vertov, *El hombre de la cámara*.

Fuente: Vertov, 1929.

obra, y de la problemática relación de esta con aquello que representa.

Este artículo se propone analizar la presencia de la cámara en algunos documentales latinoamericanos en los que la figuración del dispositivo fílmico se hace visible y en donde esta aparición cumple un rol fundamental, ligada a cierta “política de la reflexividad”. Esta investigación se enmarca dentro de proyectos de investigación más amplios, que indagan sobre la aparición material de ciertas “técnicas de cercanía”, entre las que se cuenta el artefacto cinematográfico. Este último aparece como elemento caracterizador de la modernidad donde las percepciones de lo real, sus certezas y dudas, implican regularmente artificios de registro, reelaboración y circulación técnica de las apariencias. Tal como ha manifestado Pablo Corro (2013) en su artículo titulado “Sinfonías de ciudad en el cine chileno”, la presencia de máquinas de visión como la cámara cinematográfica se explicitan y trascienden el rol funcional del registro, manifestándose como objetos de experimentación plástica y constructiva de la imagen.

Una de las premisas de esta indagación es que la autorreflexividad en el documental implica una relación explícita entre las imágenes y su proceso de producción. Algunas técnicas de autorreflexividad son la inclusión del realizador en la puesta en escena, el uso del *voice-over* con la voz del propio director⁵, el empleo de estructuras narrativas no omniscientes y de elipsis narrativas, el uso de un montaje no invisible y de técnicas como el *jump-cut*.

Quizá uno de los ejemplos más radicales —y, podríamos agregar, involuntarios— de autorreflexividad se encuentre en las imágenes registradas durante el *Tanquetazo* o *Tancazo*, una sublevación militar ocurrida en Chile el 29 de junio de 1973 en contra del Presidente Salvador Allende. Allí el camarógrafo argentino-sueco, Leonardo Henricksen, fue asesinado a tiros con la cámara

aún rodando. La cámara con la cinta de 16 mm fue escondida por los militares en las alcantarillas, para luego ser rescatada por agentes de seguridad del gobierno y llevada a la residencia presidencial de Tomás Moro. Se cuenta que el propio Salvador Allende le pasó el material a Eduardo Paredes, presidente de Chile Films, quien lo integró a un noticiario que fue exhibido en salas el 20 de julio de 1973, para luego ser requisado por la Fiscalía Militar. El material salió del país hacia Cuba y la URSS, gracias a un convenio de intercambio que Chile Films tenía con ambos países. Gracias a esto, se salvó de la desaparición total después del 11 de septiembre de 1973.



Figura 2. Leonardo Henricksen, Centro Cultural Palacio La Moneda. Fuente: Noticiario Chile Films, 1973.

La filmación original fue hecha en color y sin sonido directo, y fue sometida al menos a dos operaciones de remontaje: primero en un noticiario de Chile Films y segundo como parte de *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán⁶, trilogía de películas que se inició como un registro de los logros del gobierno de la Unidad Popular y que terminó siendo montada en Cuba como testimonio del proceso que culminó con el Golpe de Estado de 1973. Según Françoise Niney (2015) en *El documental y sus falsas apariencias*, el remontaje de material de archivo pasa a ser un modo canónico de la realización documental a partir de los años veinte, y constituye “una nueva manera de volver a ver la historia” (p. 48). A partir de los primeros años de la posguerra, directores como Chris Marker y Harun Farocki, entre otros, hicieron del remontaje algo más que una banda de noticias históricas comentadas. Para estos directores, según Niney (2015):

no se trata de volver a pasar la película como si la historia desfilase frente a nuestros ojos en su evidente presencia, sino de poner la historia en cuestión, por medio de sus representaciones de entonces y de aquello que podemos ver actualmente en ellas. Porque esas representaciones no son

sino las ilustraciones de la época, llevan consigo los estigmas de la visión que les dio orden, y de la memoria (voluntaria e involuntaria, plena y llena de huecos) que las ha registrado: huellas en movimiento entre aquello que es visible y aquello que no lo es (p. 48).

En otras palabras, el remontaje implica una nueva forma de reinscripción y relectura de esas imágenes, que se vuelven necesariamente autorreflexivas. A pesar de que el investigador francés no hace referencia a las imágenes del Tancazo aquí descritas, sus palabras parecen muy adecuadas para referirse a la operación de remontaje:

Porque la apuesta no es conmemorar, sino rememorar; es decir, comprender volviendo a tomar: hacer justicia a los resistentes desconocidos, a las víctimas de las guerras, a las revoluciones frustradas, a las pequeñas felicidades omitidas, a los espectros que nos atormentan todavía, es esclarecer nuestro porvenir respecto de sus legados, pero igualmente respecto de sus posibles desaparecidos y susceptibles de reactualizarse. La *retoma de vistas* cinematográficas [...] opone su tiempo en espiral al tiempo lineal de una historia concebida teleológicamente como progreso; las redes de imágenes que nos propone funcionan, así, como una memoria reflexiva acerca del tiempo que no habíamos vivido, pero del cual nos veíamos a nosotros mismos como herederos (p. 49).

Así, el uso de material de archivo pone en operación un trabajo memorístico que adquiere un carácter autorreflexivo, capaz de intervenir en la temporalidad teleológica de la modernidad⁷. El noticiario de Chile Films cumple con una función informativa explícita y explica el origen de la cinta. El narrador en off cuenta desde el comienzo quién fue el camarógrafo y lo que ocurrió con él, antes de mostrar las imágenes. Además, conserva el color de parte de la secuencia dentro del noticiario, que normalmente era producido en blanco y negro. En el montaje sonoro, el noticiario agrega disparos como sonido ambiente. El montaje de la película duplica la secuencia del disparo mortal, para intervenirla en cuanto a su duración (la ralentiza) y a su forma (aisla detalles específicos, a los que agrega efectos de sonido). Más tarde, Guzmán utiliza el metraje como *stock shot*, es decir, como materia prima, pero lo usa en blanco y negro en la primera parte de *La batalla de Chile*, “La insurrección de la burguesía”, para relatar el acontecimiento del Tanquetazo. La secuencia también aparece duplicada (un uso que remite, quizás, al trauma del evento histórico) y con los efectos de cámara lenta y aislamiento de detalles, pero solo en la repetición de la secuencia la voz del documentalista relata quién filmó la secuencia y nos informa que Henricksen “filmó su propia muerte”. El metraje aparece en primera instancia como

un registro de los acontecimientos ocurridos ese 29 de junio a los que les otorga una función admonitoria del golpe que ocurriría el 11 de septiembre de 1973. En la secuencia, la presencia de la cámara se hace visible en su disolución, cuando se tambalea y cae, haciendo borrosa la imagen que registra. En otras palabras, el sujeto detrás de la cámara se visibiliza cuando la cámara interrumpe su funcionamiento y se vuelve reflexiva cuando el espectador reconoce lo que ha ocurrido, gracias a la información visual y verbal, que advierte de la muerte del camarógrafo. La narración *over* tanto del noticiario como de Guzmán, dan cuenta del crimen del que Leonardo Henricksen fue víctima, pero en momentos distintos (el noticiario antes, y el documental de Guzmán, después). Esta duplicidad en el uso del mismo metraje permite especular respecto de la respuesta del observador frente a ambos montajes, para lo que resulta iluminador recurrir a algunos postulados de Vivian Sobchack sobre la “percepción encarnada”⁸. De este modo, se expanden las formas de entender el documental autorreflexivo, más allá de su impacto cognitivo, a partir de sus efectos perceptivos. Desde un punto de vista fenomenológico, Sobchack afirma que la elisión del cuerpo en el hacer sentido está anclada en la suposición idealista de que la experiencia humana es original y fundamentalmente cognitiva. Algo que la tipología de Nichols reitera en su definición del “documental reflexivo”: se reduce la cuestión de la percepción a la cuestión del conocimiento. La información verbal sobre la muerte de Henricksen se viene a sumar a un conocimiento que obtenemos primero visual y corporalmente. Esto es así, según Sobchack, porque la experiencia del cine tiene sentido no solo desde el aparato cognitivo, sino gracias a nuestros cuerpos, que son capaces de provocar un pensamiento encarnado. En otras palabras, nuestros medios sensoriales hacen sentido de la desaparición o interrupción de la vida del sujeto detrás de la cámara antes que nuestro pensamiento consciente. Según Sobchack (2004), el cuerpo es el tercer término que funciona como ancla y mediador entre la experiencia y el lenguaje, es el tercer significado o el significado obtuso del que hablaba Roland Barthes (1977). Cuerpo e imagen no funcionan como unidades discretas, sino como superficies en contacto, comprometidas en una actividad continua, de recíproca alineación e inflexión. De este modo, la objetividad y subjetividad pierden su supuesta claridad, de allí que un plano que en primera instancia se nos aparece como un registro informativo, se vuelve, de pronto, subjetivo, visibilizándose corporalmente en el límite de la vida. El sentido de la vista no está disociado de otros sentidos, y según Steven Shaviro (2010), la carne es intrínseca al aparato cinematográfico, su sujeto, su sustancia y su límite.

Pero, ¿qué sucede cuando la cámara misma aparece visiblemente al interior del documental? Cuando esto

ocurre, la distancia entre la noción de cámara e imagen se colapsa. Esto implica lo que Josep María Catalá (2014) señala en su libro *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Allí Catalá afirma que a fines de los sesenta el documental introdujo la cámara como dispositivo autorreflexivo para pensar sobre sí mismo y romper con su proverbial transparencia, creando una paradoja en apariencia irresoluble:

[L]a cámara *interna* precisaba siempre de otra cámara *externa* para captar el conjunto, de manera que ese intento de mostrarse a sí mismo en acción estaba condenado a un continuo aplazamiento. La cámara mostrada en la *narración* implicaba siempre la presencia de otra cámara, fuera de la *narración*, que convertía a la primera en un simple accesorio y se guardaba para sí el secreto del dispositivo representacional (p. 477).

El caso del paradigmático mediometrage documental *Agarrando pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo resuelve esta paradoja a través del uso combinado de registro blanco y negro y color, para señalar el cambio entre las secuencias filmadas por la cámara súper 8 por el camarógrafo Eduardo Carvajal, quien participa como actor y utiliza planos secuencia y cámara en mano para registrar corporalmente escenas de pobreza callejera en Cali y Bogotá; y las registradas en blanco y negro por Fernando Vélez, quien sigue al equipo de filmación formado por el productor Alfredo García (interpretado por Mayolo) y Carvajal. Tal como ha señalado de manera reiterada la crítica sobre esta película, la parodia autorreflexiva del documental miserabilista se sitúa en un contexto de producción llamado “el cine de sobreprecio” en Colombia, que significó la realización de cerca de 600 cortometrajes entre los años setenta y ochenta y que, en muchos casos, implicó la comodificación de la pobreza, que es la que *Agarrando pueblo* emula. Así, la presencia de la cámara como aparato o dispositivo es al mismo tiempo cifra de un contexto de producción específico y una reflexión sobre el cine producido en ese contexto. El uso de la cámara como parte de la diégesis narrativa implica en *Agarrando pueblo* una serie de decisiones formales, como el uso combinado de blanco y negro y color, o el uso de créditos filmados en vivo, en los que una voz en off anuncia primero el rol de cada participante del equipo de filmación, y luego cada uno de ellos dice su nombre frente a la cámara; o la entrevista final a uno de los protagonistas, el icónico Luis Alfonso Londoño, cuyo rostro casi enloquecido abre la lata de celuloide en una de las escenas paradigmáticas del mediometrage. Lejos de ser un actor o informante ingenuo, Londoño opina sobre el “vampirismo de la pobreza” y sobre el estado del cine nacional. Tal como lo define Niney (2015) “el humor, la ironía, el engaño visual, el doble sentido, tienen eso de particular: que introducen,



Figura 3. Luis Ospina y Carlos Mayolo, *Agarrando pueblo*.
Fuente: Ospina y Mayolo, 1977.

para divertir y provocar la reflexión, un desfase entre aquello que es literalmente mostrado o dicho, y aquello que se debe ver o comprender” (p. 60), extendiendo esa mirada no paternalista que se tiene sobre Londoño a los espectadores del film.

De este modo, las funciones políticas o formales de la reflexividad, definidas por Nichols (1977), aparecen como intrínsecamente ligadas e inseparables entre sí, de modo que sería posible hablar en estos documentales de al menos tres “políticas de la reflexividad”, a partir de la presencia de la cámara: 1) percepción encarnada (Noticiario Chile Films y Guzmán); 2) desmontaje e interrupción (Ospina y Coutinho); y 3) presencia diagética de la cámara, que provoca una reflexión sobre las condiciones de producción en distintos contextos históricos (Agüero).

Cabra marcado para morir (1984) de Eduardo Coutinho es según Javier Herrera (2005) “una obra que resume a la perfección las distintas tendencias del documental moderno” (s.p.). La película comienza a grabarse en 1962 como un largometraje documental sobre la vida del líder campesino recientemente asesinado, Joao Pedro Teixeira. El proyecto de película original, de ficción, filmado en blanco y negro en un claro estilo neorrealista, fue rodada en lugar de los hechos y teniendo a su viuda —Elizabeth Teixeira— como protagonista, más la participación de otros pobladores como personajes. En 1964, cuando el equipo lleva grabado menos de la mitad del guion del

film, ocurre el golpe militar de 1964. Las fuerzas policiales confiscan los materiales de filmación, denunciando el contenido de la película como subversivo. Con el regreso de la democracia en 1981, Coutinho regresa a Galiléia para buscar a sus personajes, pero necesariamente el proyecto inicial debe cambiar, ya que deja de ser un proyecto ficcional para transformarse en un trabajo documental. En este giro hacia el documental es donde aparece la cámara como elemento central, no solo en su dimensión de registro, acompañada por un equipo sonoro, sino también de proyección, ya que una de las estrategias para congregar a los dispersos personajes del film de 1964, es la de proyectarles el material sin editar filmado por esos años, implementando al interior de la diégesis documental, una operación de remontaje. Así, el proyecto de cine ficcional neorrealista se ve necesariamente transformado en un documental metaficcional y autorreflexivo, que muestra la presencia de la cámara como uno de sus ejes constitutivos. Las secuencias, que muestran la proyección del film a sus protagonistas, son particularmente conmovedoras, porque en ellas vemos a todo color la máquina de proyección, la pantalla, y la película proyectada en blanco y negro, pero también vemos los rostros de los campesinos, iluminados y afectivamente comprometidos con la contemplación de imágenes desplazadas de ellos mismos y de miembros de su comunidad. Esta presencia del dispositivo fílmico al interior del documental da cuenta de una transformación epistemológica en la concepción del dispositivo documental en sí mismo.

Consuelo Lins (2013) declara que lo fundamental de *Cabra marcado para morir* es, la posibilidad de un nuevo tipo de relación entre el que filma y los que son filmados, y la transformación de los que están ahí en función del film. Así, la relación entre el cineasta y aquellos que él filma —relación que necesariamente tiene lugar en el documental— resurge sobre nuevas bases y de manera explícita en tanto imagen (p. 41).



Figura 4. Eduardo Coutinho. *Cabra marcado para morrer*.
Fuente: Coutinho, 1984.

El surgimiento potencial de este nuevo tipo de relación entre los que filman y los que son filmados surge en su condición mediada por la presencia de la cámara como dispositivo técnico que no interrumpe sino que crea el escenario para este nuevo tipo de intercambio. En un artículo del 2002, publicado en la *Revista Época* titulado “Ao mestre com carinho”, Joao Moreira Salles (en Herrera 2005) se refiere a esta dimensión en el cine de Coutinho:

Todo lo que sucede en los filmes de Eduardo solo existe porque está siendo filmado. Las personas no dirían lo que dicen si no fuese por la presencia de Eduardo y de su cámara... Eso tiene dos consecuencias importantes. En primer lugar, afirmar que las cosas suceden porque están siendo filmadas significa decir que todas ellas son singulares e irrepetibles, que no sucedieron antes y que probablemente no sucederán después... En segundo lugar, cuando el cine produce su propia realidad, filmar deja de ser un acto irrelevante. Filmar, y principalmente hacer documentales, modifica el mundo. Sin heroicidades, muy poco a poco, sutilmente, pero modifica. En el caso de Eduardo, para mejor (s.p.).

Así, tal como señala Ismail Xavier (2012), “el drama se decide en otro eje: el de la interacción exclusiva del sujeto con el cineasta y el aparato” (p. 25). Esta presencia es la

que construye la narración y genera el intercambio y un nuevo tipo de pacto entre entrevistador y entrevistado. *Como me da la gana* (1985) del chileno Ignacio Agüero también se caracteriza por la presencia de las cámaras al interior del documental. La versión original del medimetroraje data de 1985 y en ella se retrata el estado del arte cinematográfico en el Chile de la dictadura. Se podría afirmar, siguiendo a Niney (2015) que en este documental “hay continuidad entre el mundo más acá de la cámara y el mundo frente a la cámara, lo cual se traduce frecuentemente por medio de intervenciones del documentalista dentro del campo de visión, siendo la entrevista la manifestación más común” (pp. 64-65). Agüero entrevista a siete realizadores que se encuentran filmando por esos años: Juan Francisco Vargas, Patricio y Juan Carlos Bustamante, Tatiana Gaviola, Joaquín Eyzaguirre, Luis Vera, Cristián Lorca y Andrés Racz. Como las entrevistas se realizan durante las filmaciones, la presencia de la cámara se hace a menudo evidente. Como en *Agarrando pueblo* la presencia de la cámara asegura una reflexión sobre el cine al mismo tiempo que refleja un estado específico del modo de producción, que en el caso de la dictadura chilena es paupérrimo: películas que se filman sin el apoyo de una ley de cine, con fondos levantados por los propios cineastas, por privados, o por ONG interesadas en la situación política chilena. Las entrevistas realizadas por Agüero dan cuenta de ese estado de las cosas, con películas que nadie sabe quién verá, en contraste con la proliferación de cintas extranjeras que se exhiben en las salas de la capital, evidenciando el neocolonialismo cultural implantado por la dictadura.



Figura 5. Ignacio Agüero, *Como me da la gana*.
Fuente: Agüero, 1985.

El 2016 Agüero estrena *Como me da la gana II* (2016), un largometraje documental en el que repite el gesto del primer *Como me da la gana* con algunas variaciones: entrevista a jóvenes realizadores filmando en 2015, a quienes ya no pregunta quiénes verán esas producciones o por qué están filmando lo que filman. Esta vez, les pregunta a los directores Pablo Larraín, Marialy Rivas, José Luis Torres Leiva, Christopher Murray, la dupla Alicia Scherson/Cristián Jiménez y Niles Atallah qué es para ellos lo cinematográfico. El cambio de pregunta y la puesta en escena de las entrevistas, donde las cámaras



Figura 6. Ignacio Agüero, *Como me da la gana II*.
Fuente: Agüero, 2016.

como dispositivos ocupan un lugar importante, dan cuenta de un cambio en el contexto y en los procesos de producción. Las técnicas y tecnologías cinematográficas ya no parecen tan precarias como en *Como me da la gana* original, y a ese conocimiento llegamos sin necesidad de que se nos lo diga, ya que el largometraje incluye metraje remontado de la película de 1985. El financiamiento de los films no parece ser un gran problema, en un contexto en que las películas son en su mayoría coproducciones financiadas tanto por fondos nacionales como extranjeros. La pregunta por lo cinematográfico apunta a un más allá de la industria, quizás a un sentido que no es ajeno a una práctica material. Los directores responden o intentan responder a partir de aquello que están filmando. Agüero mismo intenta dar su propia respuesta a través del documental, en una práctica que junto con Catalina Donoso denominamos “cine expandido”. Agüero incorpora en el documental a la realizadora iraní Roya Eshraghi y a la reconocida profesora de los talleres de cine para niños Alicia Vega, quien protagoniza su documental *Cien niños esperando un tren* (1988). Además de estos testimonios, Agüero utiliza películas familiares y parte de su filmografía, especialmente fragmentos de la película sobre abusos contra los derechos humanos en la dictadura —*No olvidar* (1982)— y de *Cien niños esperando un tren*. Así, lo cinematográfico se prefigura como algo que fluctúa en un espacio intermedio entre lo personal y lo colectivo, entre lo íntimo y lo social. La presencia de la cámara se visibiliza tanto a través de la presencia de cámaras en rodajes de otros directores, así como en la

puesta en abismo del propio director filmándose frente a un espejo en San Petersburgo, antes de la caída del muro (un ejemplo interesante de puesta en abismo metafórica está también en la entrevista a José Luis Torres Leiva, quien filma *El viento sabe que vuelvo a casa*, de la que Ignacio Agüero es protagonista). El tránsito hacia lo social o lo colectivo se prefigura como tránsito en sí mismo a partir del recurso del *travelling*, omnipresente en *Como me da la gana II* que como técnica cinematográfica da cuenta de un punto de vista no humano, que se mueve sobre el territorio; y a través de la mirada de los niños, con los que se conecta a través de los talleres de Vega o a partir de sus registros familiares.

En definitiva, en estos documentales la disímil presencia de la cámara da cuenta de una relación explícita entre las imágenes y su proceso de producción, en las que la distancia entre cámara e imagen colapsa, produciendo efectos sobre el montaje, la narración y la relación entre los sujetos que participan en la elaboración de los films. El metraje de Leonardo Henricksen dentro de un noticiario de Chile Films, o de *La batalla de Chile*, así como *Agarrando pueblo*, *Cabra marcado para morir* y las dos versiones de *Como me da la gana*, muestran la presencia visible de la cámara no solo para hacer una reflexión metadocumental a nivel narrativo o diegético, sino que para dar cuenta de una presencia encarnada y situada, que revela condiciones técnicas y materiales de producción, y tiene consecuencias tanto a nivel político como formal, de manera indisoluble.

Referencias bibliográficas

- Agüero, I. (Director). (1985). *Como me da la gana* [Película]. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.
- Agüero, I. (Director). (2016). *Como me da la gana 2* [Película]. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.
- Barthes, R. (1977). *The third meaning. Image, Music, Text* (52–68). Trad. Stephen Heath. Nueva York: Hill and Wang.
- Coutinho, E. (Director). (1984). *Cabra marcado para morrer* [Película]. Brasil: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas y Mapa Filmes.
- Catalá, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Corro, P. (2013). Sinfonías de ciudad en el cine chileno. En M. Villarroel (Ed.), *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago de Chile: Lom Editores.
- De los Ríos, V. y C. Donoso. (2015). *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Guzmán, P. (Director). (1975). *La batalla de Chile. La insurrección de la burguesía* [Película]. Chile, Francia, Cuba: Equipo Tercer Año, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).
- Herrera, J. (2005). Entre la estética, la política y el cine dentro del cine. El prólogo de *Cabra marcado para morir* de Eduardo Coutinho. *Ciberletras* 13. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/herrera.htm>
- Lins, C. (2013). El cine de Eduardo Coutinho: Un arte del presente. En Grupo Revelando Imágenes (Eds.), *Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 37-50). Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora.
- Michelson, A. (2017). From magician to epistemologist: Vertov's *The Man with a Movie Camera*. *October*, 162, 113-132. https://doi.org/10.1162/octo_a_00312
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Niney, F. (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Ospina, L. y C. Mayolo. (Director). 1977. *Agarrando pueblo*. [Película]. Colombia: SATUPLE.
- Pál Pelbart, P. (2011). *A un hilo del vértigo. Tiempo y locura*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Petric, V. (1978). Dziga Vertov as theorist. *Cinema Journal*, 18(1), 29-44. <https://doi.org/10.2307/1225210>
- Plantinga, C.R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F.: UNAM.
- Shaviro, S. (2010). *Post-Cinematic affect*. Winchester, UK y Washington, USA: O-Books.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
- Xavier, I. (2012). Indagaciones sobre Eduardo Coutinho y su diálogo con la tradición moderna. En *El otro cine de Eduardo Coutinho* (pp. 16-25). Trad. A. Montúfar, R. Enríquez, S. Oliveira de Paredes y M. Campaña Ramia. Quito: Corporación Cinememoria.

Notas

¹ Este artículo forma parte de los proyectos Fondecyt Regular N° 11602019 y N° 1180552.

² Recibido: 27 de junio de 2018. Aceptado: 10 de mayo 2019.

³ Investigadora y académica del Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica. Contacto: edelo@uc.cl

⁴ Es la forma en que Vertov cuestiona los aspectos más poderosos y sagrados de la experiencia cinematográfica, irrumpiendo sistemáticamente el proceso de identificación y participación, y generando en cada momento de la experiencia fílmica una *crisis de creencia* (traducción propia).

⁵ Carl R. Plantinga distingue dos tipos de voces en el cine de no ficción: la voz formal y la voz abierta: “La voz formal explica, enseña y dirige. Mantiene una relación jerárquica con el espectador, de tal forma que el espectador aprende de una presencia discursiva que adopta una posición del conocimiento” (p. 159). Al mismo tiempo, “Argumenta sobre los temas y eventos, los categoriza y les da una estructura narrativa canónica. La voz formal *da sentido* a su tema y transmite ese sentido al espectador” (p. 159). La voz abierta, en cambio, “aunque no puede separarse por completo de su función de enseñanza formativa, es más vacilante en su posición epistemológica, y por momentos opone la divulgación dentro de un marco convencional claro” (p. 159).

⁶ En el contexto argentino hay otros documentales sobre Henricksen que incluyen la secuencia: *Imagen final* de Andrés Habegger y *Aunque me cueste la vida* de Silvia Maturana y Pablo Espejo, ambas del 2008.

⁷ Tal como indica el filósofo Peter Pál Pelbart en *A un hilo del vértigo. Tiempo y locura* la forma dominante del tiempo en la modernidad es el “tiempo lineal, sucesivo, acumulativo, direccionado, progresivo, homogéneo, encadenado, cronológico” (p. 11).

⁸ Embodied perception o carnal thought.