Presencia visible de la cámara en el documental latinoamericano[[1]](#footnote-1)

Nombre

Filiación institucional

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 señala una reflexión a la vez técnica, estética y política sobre las condiciones de producción en un contexto posrrevolucionario. En este artículo me propongo 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 presencia cumple un rol fundamental a nivel formal y narrativo. Específicamente me referiré a un noticiero, a *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, *Agarrando pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, a *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho y a la serie *Como me da la gana* de Ignacio Agüero que tiene una versión en 1985 y otra el 2016.

Palabras clave: Documental latinoamericano, documental autorreflexivo, Leonardo Henricksen, Patricio Guzmán, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Eduardo Coutinho, Ignacio Agüero

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. In this article, I propose to analyze 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, I will refer to a newsreel, *La batalla de Chile* by Patricio Guzmán, *Agarrando pueblo* (1977) by Luis Ospina and Carlos Mayolo, *Cabra marcado para morrer* (1984) by Eduardo Coutinho and the series *Como me la gana* by Ignacio Agüero which has a version in 1985 and another one in 2016.

Keywords: Latin American documentary, self-reflexive documentary, Leonardo Henricksen, Patricio Guzmán, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Eduardo Coutinho, Ignacio Agüer

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 señala una reflexión a la vez técnica, estética y política sobre las condiciones de producción en un contexto posrrevolucionario. 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. Se trata de un método que consiste en descifrar "la vida como es", en concordancia con la visión revolucionaria del mundo. Tal como lo expresa Vertov en sus manifiestos, se trata de 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 principios constructivistas. Así, el camarógrafo funciona simultáneamente como registrador de la vida y constructor de un filme. El cine de Vertov es un hito en la historia del documental y *El hombre de la cámara* en particular, es una película pionera en lo que a documental autorreflexivo se refiere.

Según la taxonomía de Bill Nichols (1997), en el documental reflexivo la representación histórica se convierte en sí misma en el tema de meditación cinematográfica, 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 obra, y de la problemática relación de ésta con aquello que representa.

En este artículo me propongo 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 presencia cumple un rol fundamental. Esta investigación se enmarca dentro de un proyecto de investigación grupal más amplio, que indaga sobre la aparición material de ciertas “técnicas de cercanía”, entre las que se cuenta el artefacto cinematográfico. Éste 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 “Sinfonías de ciudad en el cine chileno”, la presencia de máquinas de visión como el cine 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*, 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 de autorreflexividad se encuentre en las imágenes registradas durante el Tanquetazo o Tancazo, una sublevación militar ocurrida 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 16mm fue escondida por los militares en las alcantarillas, pero luego fue 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 las 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 URSS, gracias a un convenio de intercambio que Chile Films tenía con ambos países. Gracias a esto, el material se salvó de la desaparición total después del 11 de septiembre de 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 Guzmán,[[2]](#footnote-2) 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. El noticiario de Chile Films explica el origen de la cinta, y narra 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. Agrega el sonido de disparos y duplica la secuencia del disparo para intervenirla en cuanto a su duración (la relentiza) y a su forma (aisla detalles específicos, a los que agrega efectos de sonido). Más tarde, Guzmán utiliza el metraje como “*stock shot*”, 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 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 del 73. 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 a algunos postulados de Vivian Sobchack sobre la “percepción encarnada”[[3]](#footnote-3). 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 del lado de nuestros cuerpos, sino debido 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 60 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 *intern*a 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 mediometraje 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 super 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 70 y 80, 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 mediometraje. Lejos de ser un actor o informante ingenuo, Londoño opina sobre el vampirismo de la pobreza y sobre el estado del cine nacional. De este modo, las funciones políticas o formales de la reflexividad, definidas por Nichols, aparecen como intrínsecamente ligadas e inseparables entre sí. Tal como lo define Françoise Niney (2015) en *El documental y sus falsas apariencias*, “el humor, la ironía, el engaño visual, el doble sentido, tienen eso de particular: que introducen, 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.

*Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho es según Javier Herrera (2005) “una obra que resume a la perfección las distintas tendencias del documental moderno” (s/n). 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, filmado en 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 guión 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 sólo 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. 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 morrer* 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).

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 Epoca* titulado “Ao mestre con 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 sólo 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/n)

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* (1983) del chileno Ignacio Agüero también se caracteriza por la presencia de las cámaras al interior del documental. La versión original del mediometraje 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 -cito- “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” (p. 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.

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 el 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 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 del 85. 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 internacionales. 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 de “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 películasfamiliares 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 lacaída 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 morrer* y las dos versiones de *Como me da la gana*, muestran la presencia visible de la cámara no sólo 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.

Bibliografía

Agüero, I. (Director). 1985. *Como me da la gana*. [Película]. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.

--. 2016. *Como me da la gana 2*. [Película]. Chile: Ignacio Agüero & Asociado.

Barthes, R. 1977. “The Thord Meaning”. *Image, Music, Text* (52–68). Trad. Stephen Heath. New 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”. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Ed. Mónica Villarroel. 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: Cuarto Propio.

Guzmán, P. (Director). 1975. *La batalla de Chile. La insurección 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 morrer* de Eduardo Coutinho. *Ciberletras* 13. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/herrera.htm>>

Lins, C. 2013. “El cine de Eduardo Coutinho: Un arte del presente”. *Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje* (37-50). Ed. Grupo Revelando Imágenes. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora.

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.

Petric, V. 1978. "Dziga Vertov as Theorist". *Cinema Journal* 18.1, 29-44.

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”. *El otro cine de Eduardo Coutinho* (16-25). Trad. Alfonso Montúfar, Ruth Enríquez, Sonia Oliveira de Paredes u María Campaña Ramia. Quito: Corporación Cinememoria.

1. Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular Nº [completar]. [↑](#footnote-ref-1)
2. 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. [↑](#footnote-ref-2)
3. *embodied perception* o *carnal thought* [↑](#footnote-ref-3)