

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

# Kawase, Di Tella, Barriga: en busca del vínculo perdido.

Teichmann, Rosa.

Cita:

Teichmann, Rosa (2010). *Kawase, Di Tella, Barriga: en busca del vínculo perdido*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/694>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/Ngk>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Rosa Matilde Teichmann

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

[rosateichmann@yahoo.com.ar](mailto:rosateichmann@yahoo.com.ar)

## **Kawase, Di Tella, Barriga: en busca del vínculo perdido.**

### ***Introducción: el documental autoreferencial***

El siguiente trabajo pretende encontrar vinculaciones de carácter narrativo-estético entre tres documentales que remiten tanto a una búsqueda personal de los orígenes de cada realizador, como también al explorar creativamente las posibilidades que en la contemporaneidad otorga no sólo la modalidad documental, sino el lenguaje cinematográfico en general.

Dice Efrén Cuevas que en las últimas décadas el documental comenzó a ampliar sus fronteras cuando acogió la expresión de la subjetividad como un elemento habitual dentro de sus prácticas. De ahí la aparición de la propia historia, la propia vida como materia diegética y también como consecuencia, la difícil clasificación de los nuevos productos híbridos, ya que se comienza a perder la tajante taxonomía que divide documental y ficción, por el simple hecho de que la puesta en escena comienza a tener un valor decisivo en la plasmación de este tipo de documental. El realizador debe colocarse frente a la cámara y “actuar” para ella, dado que como afirma Cuevas “la presencia de la cámara provoca una inevitable alteración de la realidad, al colocar a los protagonistas de esas historias frente al escrutinio del aparato fílmico.”<sup>1</sup> Se produce una distancia inexorable donde el espectador está sumergido necesariamente en una dinámica metadiscursiva, que lo lleva a preguntarse acerca del criterio de verdad de lo que está presenciando, dado el carácter autorreflexivo y autoreferencial del producto audiovisual.

En este sentido, Raquel Schefer en su exhaustivo estudio sobre el autorretrato en el documental, cita a Raymond Bellour quien plantea que el cine y el video se aproximan al autorretrato, cuando se colocan entre el documental y la ficción, entre el testimonio y la narrativa, cuando en ellos es constante la presencia de la voz y el cuerpo del director. “Sea en el campo literario, sea en la producción cinematográfica y videográfica, el autorretrato se caracteriza por estrategias autorreflexivas -por estructuras narrativas no-lineales, por la

---

<sup>1</sup> Efrén Cuevas, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica” en Documental y vanguardia ( Madrid: Anzos, 2005) 227

visibilización de los mecanismos de producción, por la relevancia del montaje y de los procesos de post producción-, y más que autorreflexivas, autorreferenciales.”<sup>2</sup>

La estrategia autoreferencial, entonces, pareciera habilitar un territorio donde el espectador presencia un proceso de construcción del propio documental en acto. Se comparte con el director-narrador-protagonista un proceso, que en general se relaciona con la idea de búsqueda. Así Cuevas, remitiéndose específicamente al documental autobiográfico (emparentado con el autorretrato o autoreferencia desde el lugar de la manifestación de la subjetividad del creador, pero que supone un desarrollo diacrónico) plantea que se reconoce a este tipo de documental por la matriz de “proceso” o “búsqueda” que conlleva, al tiempo que revela su carácter performativo, es decir, “su presentación como obra en construcción”<sup>3</sup>

En este punto se hace necesaria la intervención tanto de Bill Nichols como de Stella Bruzzi, para definir el concepto de “carácter performativo”. En su clásica categorización del documental en cuatro y posteriormente en seis tipos, Nichols define al documental “performativo” como aquel que aborda el conocimiento de una determinada realidad subrayando la complejidad de nuestra comprensión del mundo, y enfatizando en sus dimensiones subjetivas y afectivas. “El documental performativo primordialmente se dirige a nosotros emocional y expresivamente más que señalarnos el mundo fáctico que tenemos en común”<sup>4</sup> Stella Bruzzi amplía el concepto y llega a plantear que por su carácter de construcción y por lo tanto artificialidad, todo documental es performativo. Lo cual equivale a pensar, que la subjetividad siempre está presente en este tipo de producción audiovisual.<sup>5</sup>

Finalmente, es el mismo Di Tella quien da su posición al respecto: “Soy muy consciente de todos los artificios y las convenciones del documental, todo lo que hay de falso, justamente, en las convenciones. Entonces creo que el ensayismo o el relato personalizado ofrecen una forma de buscar la verdad, de saber lo que realmente pasó, pero a través de una perspectiva singular que de por sí no puede pretender ser objetiva. El relato en primera persona está diciendo ‘créame’, que no es lo mismo que decir ‘esto es la verdad’.”<sup>6</sup>

Como conclusión, los tres documentales que analizaremos presentan entonces un carácter autoreferencial y preformativo, lo que implica una fuerte apuesta a la construcción en acto del propio proceso de búsqueda personal y subjetiva, en estos casos de la figura de un progenitor,

---

<sup>2</sup> Raquel Schefer, *El autorretrato en el documental* (Buenos Aires: Universidad del Cine, 2008) 50

<sup>3</sup> Efrén Cuevas, “*Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica*” en *Documental y vanguardia*. 226

<sup>4</sup> Bill Nichols. *Introduction to documentary* (Indiana: University press, 2001)

<sup>5</sup> Stella Bruzzi. *New documentary: A critical introduction* (New York: Routledge, 2006) Part III, 6: The performative documentary

<sup>6</sup> Paul Firbas y Pedro Meira Montero(eds.) *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*( Siglo XXI: Bs As, 2006)53

a través, también, de una búsqueda estética que permite emparentarlos con el llamado documental de creación. En los tres casos, la estrategia de puesta en escena, la modalidad narrativa, las decisiones estéticas audio-visuales, convierten a estos documentales en obras singulares, procesos creativos que distan mucho de la idea tradicional del documental expositivo, observacional o reflexivo, tal como plantea Nichols. Se trata de documentales fuertemente anclados en el paradigma de la contemporaneidad fílmica.

### **Hacer público lo privado: el desafío de una construcción.**

Uno de los primeros registros documentales de la historia del cine, adquiere el carácter fundacional dentro de lo que podría pensarse como autoreferencialidad en el cine. Acaso “La salida de las obreras de la fábrica”, no es la salida de la fábrica Lumiere? ¿No están los hermanos filmando su propia propiedad? ¿No están queriendo mostrar al mundo el grado de progreso de su empresa, la prosperidad, la pujanza, de esas mujeres que - vestidas especialmente para la ocasión- no harían sino permitir que se “hablara bien” de sus patrones? Si bien no nos referimos aquí a un proceso de búsqueda personal, es el comienzo del cine el que marca que la vida personal está en la pantalla.

Así, en varios cortos de los hermanos Lumiere, se los ve decididamente, registrando su propia vida: la partida de cartas, los primeros pasos del bebé Lumiere. Estos ejemplos parecen más claros. Hay desde esta primitiva mirada, un intento de hacer público lo privado. De mostrar al mundo, impersonal y anónimo, una identidad particular. Pero esa mostración de la propia imagen, la propia vida, la privacidad, la intimidad, implica un desnudarse, cometer un acto “impúdico”, tradicionalmente censurado por el rigor de la ley social y moral. Tal vez, obedezca a una particular forma de desear trascender. De fijarse en esa especie de eternidad soñada, que facilita la imagen icónica en movimiento, la que se parece tanto a la vida misma.

Andrés Di Tella da su propia respuesta: “Poner en juego materia prima autobiográfica, ofrecer en sacrificio a la familia, contar intimidades de la propia experiencia, todo eso, en última instancia, es un regalo o una ofrenda que se le hace al espectador (...) Proust no escribió su obra porque quería contar su vida, sino que contó su vida para iluminar en los lectores la vida de ellos”<sup>7</sup>

Tres visiones del mismo problema, en las antípodas. Nara y Tokio, Londres y La Habana, Madrás y Buenos Aires. Tres personas que se muestran en su desnudez afectiva, que exponen una cara al mundo, una construcción, una representación, de su propia existencia; que

---

<sup>7</sup> Paul Firbas y Pedro Meira Montero (eds.) Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal.103

exponen al público, quedando tal vez, lo verdaderamente privado relegado a otro espacio, a una territorialización más limitada y delimitada que el espectador nunca conocerá. Sin embargo, sus documentales *iluminarán* a los espectadores ofreciéndoles la posibilidad de sus propias búsquedas personales.

### **Relación del documental autoreferencial con los dispositivos ficcionales.**

¿Y qué es lo que ofrecen Kawase, Di Tella y Barriga a los espectadores? En primer lugar es necesario observar que cada cineasta tiene un discurso propio, pero se pueden ver algunas características comunes en los tres, que van a coincidir con las utilizadas por la ficción contemporánea, a saber:

- Discursos fragmentarios y/o digresivos
- Lógica narrativa acumulativa y asociativa, en lugar de una lógica estricta de causa y efecto; causalidad débil y deliberada
- Finales no conclusivos; comienzos in medias res
- Interés en el detalle más que en la situación nodal; catálisis más que núcleos cardinales
- Épica de lo cotidiano en desmedro de lo espectacular
- Desprolijidad deliberada de la cámara (barridos, correcciones en acto, movimientos “torpes”)
- Estrategia metadiscursiva

Todos estos elementos contribuyen a la percepción del producto audiovisual con ciertas trabas, con veladuras (más en el caso de las cineastas mujeres que en Di Tella) ya sean físicas o conceptuales, que permiten vincular estos documentales con la idea matriz de ocultamiento. En los tres casos, hay algo oculto, misterioso, que los cineastas deberán descubrir (la identidad de un padre; el por qué de la falta de contacto de un padre con su hija; la razón por la que una madre nunca habló de sus orígenes a su hijo). Pero este proceso es complejo, fundamentalmente porque los involucra emocionalmente a los tres, de modo tal, que el abordaje que cada uno de ellos hará de su búsqueda, necesita de herramientas que les sean funcionales para expresar sus quiebres internos. Para involucrarse con el misterio, que los hará replantearse su propia existencia, los tres documentalistas buscan en la oscuridad, en la falta de datos, en las huellas de la opacidad de la ausencia. No pueden construir el discurso de la transparencia, presente en la mayor parte de las producciones cinematográficas herencia del cine clásico canonizado, sino que explicitan su proceso de búsqueda con todas sus dificultades, no ocultan su estrategia sino que la despliegan en todas sus contradicciones,

dando como resultado un producto “opaco”. “Cuando el ‘dispositivo’ es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina *transparencia*. Cuando el ‘dispositivo’ es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina ‘opacidad’”<sup>8</sup>

De este modo podría pensarse que el documental se relaciona ampliamente con la ficción. Muchas ficciones contemporáneas adoptan este modelo (planteado con estos trazos gruesos), de oriente a occidente, de norte a sur, dando como resultado un cine al que denominamos “físico”, que desde los recursos y los dispositivos propios del lenguaje, incide emocionalmente en el espectador. Si pretende angustiar, la angustia no sólo estará en los personajes, sino básicamente en la modalidad de representación elegida. Angustia el encuadre, el movimiento, el montaje, la luz, el color, etc. Y aquí se involucran tanto documental como ficción. Dice Adrian Martin en el prólogo al libro “¿Qué es el cine moderno?": “En el cine moderno más reciente vemos nuevos intercambios-especialmente entre documental y ficción- que están redibujando las líneas divisorias entre lo espectacular y lo cotidiano, o lo psicológico y lo plástico. La tecnología digital ha adelantado su última mutación, tal como lo ha hecho el firme avance del trabajo audiovisual en las galerías de arte y los museos (Varda, Costa, Akerman, Erice, Kiarostami, Guerín, Marker, Ruiz ya han dado este paso) y también en la cultura *on-line* de Internet ( donde florecen David Lynch y otros)”<sup>9</sup>

Desde el lugar específico de las modalidades transparentes del documental, se podría decir que en estas tres producciones se observa lo que no está presente en aquellas:

- Construcción de la puesta en escena
- Ausencia de modalidad de reportaje
- Ausencia de lógica discursiva explicativa en favor de una mostración sugerente
- Valor al sonido intradiegético
- Eliminación total o parcial de música
- Utilización de cámara fija y planos largos y dilatados, o bien la intromisión de la cámara móvil que hace explícita su dificultad de movimiento en el espacio
- Encuadres desequilibrados, composición no tradicional
- Presencia de un conflicto dramático

---

<sup>8</sup> Ismail Xavier, El discurso cinematográfico ( Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008) 10

<sup>9</sup> Adrian Martin. ¿Qué es el cine moderno? (Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008) 26

El resultado de estas elecciones involucra un cine que no quiere asumir la norma, sino que busca y lo hace en los límites. Y más aún, desde la modalidad documental. Aumont ya planteaba el status espectral del documental en paridad con el de la ficción.<sup>10</sup> No hay motivo para que uno domine sobre el otro. Hoy, en la primera década del siglo XXI, los caminos hacia un cine global, total, sin límites, libre, abierto, dispuesto a mostrar y a interpretar el mundo desde los bordes, aparecen como la opción más válida y osada, como la apuesta frente a tanto deterioro

Tres cineastas de diverso origen, con diversa obra, con diverso cine. Desde una directora dos veces ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cannes, a un director argentino, iniciador de un movimiento de renovación en el documental, pasando por una joven egresada de la EICTV, que ya acumula en su haber el premio al mejor cortometraje otorgado por la DAAD (Servicio de Intercambio Académico Alemán) en el Festival de Berlín.

Tres cineastas que buscan por el camino de la autoreferencialidad, pero, para trascenderla, para encontrar formas y dispositivos que permitan una relectura de la base ontológica del documental. Qué es mostrar, y mostrarse. Cuál es el valor de los procesos de subjetividad presentes y expuestos en el artificio documental. Qué es la verdad.

Lo que los une, conceptualmente, es que la *ausencia se hace presente* en los tres films a estudiar. En los tres casos, y por diferentes circunstancias, aparece un cuerpo de la ausencia, haciendo de esta contradicción y de esta fricción entre márgenes fluctuantes, entre tiempos y espacios que oscilan entre el emerger y el seguir sumergidos, una poética. Los tres cineastas apuestan a un modo de contar y de contarse. De transitar la opacidad que la sagrada transparencia sigue descartando ostensiblemente, desde los espacios de poder cinematográfico.

Los films a estudiar son: “En sus brazos” (1992) de Naomi Kawase, “Fotografías” (2006) de Andrés Di Tella y “The illusion” (2008) de Susana Barriga.

### **Modalidad narrativa documental en cada uno de los realizadores**

- a) Showing spaces instead of faces: espacios
- b) Road-movie: caminos
- c) The sound of silence: silencios

---

<sup>10</sup> J. Aumont y otros. Estética del cine ( Barcelona: Paidós, 1983) Capítulo 3: Cine y narración

## “Showing spaces instead of faces”: espacios

En la página oficial del Festival de Berlín, edición 2008<sup>11</sup>, puede leerse respecto de “The illusion”: “showing spaces instead of faces, this video diary courageously confronts the irretrievable past. A very personal form of cinema, which succeeds in painting an autobiographical landscape of loss”, (“mostrando espacios más que rostros, *The Illusion*, este diario realizado en video, confronta valerosamente el pasado irremediable. (Se trata) de una modalidad de cine muy personal que ilustra con profundidad un paisaje autobiográfico dominado por la pérdida”) Nos interesa observar el valor del espacio en las tres producciones, ya que el trabajo con el mismo permite un primer acercamiento a aquello que vincula y al mismo tiempo diferencia a los tres cineastas.

Indudablemente, hay un espacio físico, un territorio que se debe explorar, en función de conseguir el objetivo deseado. En el caso de las dos mujeres, ese espacio tiene un valor real, ya que sendos padres viven. En el caso de Di Tella, el espacio tiene otra dimensión, ya que la madre hindú, está muerta, y la búsqueda del documentalista es la de un hijo que quiere conocer a su madre post-mortem. Tal vez descubrir esa cara oculta que Kamala tanto se ocupó de no mostrar. Por eso se puede aplicar también a “Fotografías” la idea de showing spaces instead of faces. Para encontrar esa imagen, el espacio actúa como pródigo en indicios, que el hijo inquieto debe saber leer. Ya sea desde las interesantes apreciaciones del hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes, hasta los testimonios de los parientes de su rama materna. Desde el paisaje agreste de Epuyén, donde vive Ramachandra Gowda, hasta las calles de la India, Andrés Di Tella observa y reflexiona, haciendo cada vez más conciente el proceso de reconstrucción de su propia doble identidad. Todos los espacios que recorre están llenos, pletóricos de información. Su madre está presente en todos, y de cada uno de ellos, recoge algún dato, que no procesará junto con el espectador de modo deliberado, sino que dejará librado al proceso asociativo que cada uno hará desde su lado. Sin embargo, en este documental hay un rostro que adquiere un valor fundamental: el de Rocco, el hijo pequeño de Andrés. El niño acompaña al padre en sus viajes, en sus reflexiones, y está puesto en escena para hacer recordar el objetivo del viaje: la búsqueda de la propia identidad. Para poder transmitir una herencia cultural, hay que conocerla previamente. Y Di Tella tiene en Rocco la motivación central para llevar adelante su empresa. De hecho, el último plano de la película es altamente

---

<sup>11</sup> [www.berlinale.de/en/HomePage.html](http://www.berlinale.de/en/HomePage.html)

logrado el objetivo, parcialmente al menos, de generar un contacto entre las dos culturas, la argentina y la hindú.

En el caso de Naomi Kawase, el espacio actúa de otro modo mucho más complejo, más allá de que se trate de un cortometraje, y no un largo como el de di Tella. En primer lugar, el espacio no se constituye como un referente indicial, sino que, aparece como el trayecto que recorre su memoria desde que estuvo en Nara, aproximadamente 20 años atrás, y su presente. Así lo demuestran los planos donde la directora tiene en sus manos una foto de su infancia, radicada en una determinada locación, y acto seguido, bajando esa foto, se descubre el mismo lugar en la contemporaneidad de su rodaje. Los espacios materializan la ausencia más por el contraste que auspician en relación con las fotos del mismo lugar, que por su valor intrínseco. Los espacios siempre están vacíos, cuando antes, sólo eran llenados por la niña o la adolescente Naomi. No hay más que dos o tres fotos de Naomi con otras personas. Hay un territorio de la ausencia fuertemente marcado por la confrontación con otra ausencia: la del espacio que si bien tiene una protagonista, es igual de vacío que el presente.

Por otro lado, hay otras significaciones del espacio que se relacionan con el reiterado uso de planos que muestran el desarrollo del ciclo vital de la naturaleza. En todos sus films Kawase se detiene minuciosamente en la observación detallada de la naturaleza, sobre todo vegetal. Árboles, flores, campos, ramas, cielos, viento que sopla sobre los árboles, aparecen ya desde este primer trabajo audiovisual y pueden verse hasta su última obra "Nanayo". El planteo es simple, ancestral, y se vincula con la cultura oriental, fundamentalmente: hay una naturaleza que tiene un ritmo inalterable. El ser humano rompe ese ritmo, y por eso sufre. En el caso de Kawase, hay una ruptura en el ciclo natural de su vida: el abandono, la ausencia del vínculo, no permitió que Naomi siguiera el cauce de su existencia sino con dolor.

El espacio en "The illusion" es trabajado de otro modo. Hay dos espacios que se confrontan permanentemente a lo largo del corto. El primero, es el de la intimidad de Susana con su padre, espacio borroso-producto del artificio que la directora tiene que usar para no ser descubierta-con contornos poco delimitados, con bordes y ángulos corridos. Obviamente, el espacio que se ve, es el espacio que metafóricamente refleja la subjetividad de Susana: es el espacio interno que su padre le dejó, el de la inestabilidad, la confusión, la no visibilidad. El padre no se dejó ver, sus contornos se borraron (y esto también se ve claramente en la película de Kawase) y del mismo modo lo muestra la realizadora. Y así como en el caso anterior observamos la interacción entre una naturaleza que sigue su ritmo, y una historia personal que

no puede hacerlo, en el caso de Barriga sucede lo mismo. Este es el valor que creemos le confiere a las imágenes del subterráneo, el segundo espacio mostrado. Mientras a la directora-protagonista le acababa de suceder uno de los hechos más dramáticos de su existencia,- podría plantearse que tuvo un segundo abandono por parte de su padre-, la gente en el subte sigue su ritmo cotidiano.

### *Espacio presente-espacio ausente*

El lenguaje cinematográfico presenta una singularidad y es que no puede mostrar acciones sin inscribirlas en un espacio determinado ( salvo algunas radicales excepciones) Y ese espacio presenta al mismo tiempo una gran riqueza y complejidad, dado que puede mostrar lo que los límites del cuadro le permiten, el espacio *in* o puede sugerir aquello que está más allá de los 6 segmentos que planteó Noel Burch<sup>12</sup>, el espacio *off* o fuera de campo( izquierda, derecha, arriba, abajo, delante, detrás) “ Si partimos del principio de que ´ encuadrar ` es, a la vez, admitir en el campo y descartar en el fuera de campo, no es sorprendente que, históricamente, el fuera de campo diegético haya tenido que cumplir con tanta rapidez, una función cuando menos crucial. *Campo y fuera de campo*, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla; por otra, un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia”<sup>13</sup>

En “The illusion” el espacio *off* tiene un valor singular. Podría decirse que es el espacio de la presencia ausente. Permanentemente el espectador debe imaginar dónde están ubicados tanto Susana como su padre. En qué segmento *off* se establecen ambos. Y así como el espectador está obligado a construir un espacio, la realizadora también. Tiene que, en la inmediatez, reconstruir muchos años de su vida. Y este proceso es arduo, complejo, irregular, trabaja con lo que la memoria y la emocionalidad le permiten a cada instante. Este trabajo con el espacio fuera de campo, hace pensar también en el “fuera de campo vital” que sufrió Susana. La idea de estar viviendo *fuera de* una situación habitual, la del contacto padres-hijos, como una forma natural, se instala más en ella, que en su padre, quien materialmente, está viviendo *fuera de* su país, por decisión propia. El espacio *off*, de este modo, remarca, refuerza la idea matriz de la ausencia, que sustenta el documental.

Casetti y Chio completan la visión acerca del fuera de campo, planteando que la dimensión *off* puede verse desde dos lugares diferentes: el de su colocación (se refieren a los 6

---

<sup>12</sup> Noël Burch, *Praxis del cine* ( Madrid: Fundamentos, 1983) Capítulo 2: Naná o los dos espacios

<sup>13</sup> A. Gaudreault y F. José, *El relato cinematográfico*”( Barcelona: Paidós, 1995) 93

segmentos de Burch) y el de su determinabilidad. Respecto de la segunda variable distinguen entre el espacio no percibido, el que está fuera de cuadro, pero el espectador no necesita reclamar; el espacio imaginable, el que está fuera de cuadro pero el espectador puede evocar y el espacio definido, invisible por un momento, pero que ya ha sido mostrado o está a punto de serlo. Obviamente, “The illusion” transita por el espacio imaginable, el que el espectador y la protagonista deben evocar. En el caso del espectador, un espacio real; en el caso de la realizadora protagonista, un espacio evocador de un tiempo que debe reconstruir. La casa de su padre, que ella sí vio, sólo le deja huellas para que a posteriori pueda entender algo de su vida pasada. Pero huellas difusas, borrosas, leves. Esto es lo que nos transmite la mostración del fuera de campo imaginable.

Para finalizar, los autores hacen una interesante observación: “ De todos modos, más allá de la colocación y de la determinabilidad, lo que se encuentra fuera del campo visual posee una existencia bastante particular: ´ empuja ` en los márgenes del cuadro, hasta el punto de casi resquebrajarlo (...) En estos casos, la realidad excluida de la imagen insiste con obstinación, evidenciando los límites de la mirada de la cámara y por ello la consiguiente parcialidad de su elección( ...) Debemos evidenciar la función opresiva de los bordes: a la violencia del río que se desborda por encima del dique, contraponemos la violencia de los diques, que constriñen, a su vez, al río”<sup>14</sup> Susana es empujada fuera del campo visual de su padre, la violencia implícita provoca el desborde visual que el espectador presencia.

#### *El espacio de la voz*

La exclusión de la imagen tiene el mismo peso que la del sonido. Así como el lenguaje cinematográfico habilita la ausencia de la imagen en cuadro, también lo hace con el sonido, pero desde una perspectiva particular. El sonido (palabras, diálogos, ruidos, música) puede considerarse *in o vinculada* (según Gaudreault y Jost) cuando se identifica la fuente sonora de la cual provienen; *off*, cuando dicha fuente no es identificable momentáneamente, y *over* cuando no es posible a lo largo de todo el relato dicha identificación. En el caso de los documentales de las dos mujeres, estamos en presencia de relatos *off*, es decir donde el cuerpo está ausente( o parcialmente ausente), pero la voz presente. El espectador no tiene dificultades en asociar la voz narradora con las protagonistas-narradoras-realizadoras de los documentales. En el caso de Barriga, es claro que tanto el relato enunciado por ella misma que parecería *over* pero en realidad es *off* dado que reconocemos su fuente, como su voz en diálogo con su padre, nunca se ven en sincro con su cuerpo, al que vemos fragmentado, brevemente, o que intuimos

---

<sup>14</sup> F. Casetti y F di Chio, *Cómo analizar un film* ( Barcelona: Paidós, 1991) 141

en los andenes del metro. Esta estrategia contribuye a la idea de búsqueda misteriosa, enigma no resuelto, inquietud, sensaciones que la propia directora tiene respecto de su padre. Hace que el espectador vivencie sensiblemente, a nivel físico, lo que transita en su interior. Característica muy reconocible del cine contemporáneo que no busca dar respuestas, sino mostrar un estado emocional de situación, y dejar al espectador en la libertad de elegir y decidir el camino de la reconstrucción diegética. Susana es una voz sin cuerpo, se ha fragmentado, dividido, quebrado, podríamos decir, producto de la realidad que le ha tocado vivir.

En el caso de Kawase el espacio sonoro es más complejo pero la matriz narrativa que sustenta el relato, al igual que en Barriga, es la misma. Las dos mujeres están “quebradas”, “desarmadas” “desarticuladas” por el dolor de la ausencia. La desconexión, el corte, en la vida, se refleja en la película. Razón por la cual, no habrá sincronismo entre imagen y sonido. No se verá nunca a Naomi hablar a cámara, ni siquiera sus personajes, dado que la abuela nunca habla en sincro. Sobre el movimiento de sus labios hay palabras diferentes a las proferidas. La sensación es la de la fractura, la de la desarticulación de la imagen y el sonido, haciendo que cada uno vaya por su lado. Nuevamente el sentido resignificado.

En “Fotografías” Di Tella trabaja el off permanentemente en relación con el in. Pero siempre da la sensación que en el off descarga sus dudas, sus incertidumbres, sus sensaciones más íntimas. Es un off que opera como el diario íntimo, mientras que el in se vincula más a la mostración de la cara social del personaje. El espectador tiene entonces la posibilidad de reconstruir a la persona, a través de la unión de ambas voces. Este carácter polifónico del documental lo complejiza y enriquece, dado que no solo se escucha al personaje sino que también se lo ve en acción, en interacción.

### **Road-movie: caminos, búsquedas, viajes**

Pensando en la borrosa frontera entre documental y ficción, los tres films a analizar podrían vincularse a la clasificación genérica de road movie, más allá de que ésta refiera singularmente a películas de ficción. En este caso, si bien no aparece la carretera como ícono central de la modalidad narrativa, ni el medio de locomoción pertinente al género, sí podemos encontrar analogías conceptuales. Así, la idea de camino a recorrer en función de un cierto aprendizaje, el carácter ritual del viaje en función de un encuentro del individuo consigo mismo, y la acumulación de situaciones que las diversas paradas del recorrido obligan, pueden interconectarse con las bases narrativas de los tres documentales. En ellos, los tres protagonistas-realizadores, se convierten en personajes. Se distancian de su rol específico, y

se sumergen en pantalla para ser otros. Sujetos de la contemplación de un espectador. Como tales, entonces, emprenden sus viajes por el tiempo y el espacio, buscando una imagen, buscándose a ellos mismos. El resultado, un aprendizaje vital. Un encuentro-desencuentro con sus historias, sus orígenes y sus vidas presentes

Santiago García Ochoa, en su artículo referido a la road movie, cita a Gianpiero Frasca, quien enuncia cuatro características centrales de la road movie, a saber: una presentación del entorno del protagonista, regido por un aparente equilibrio, pero que en realidad resulta opresivo ( la abuela de Naomi Kawase le describe su entorno, nada le falta, está muy bien, razón por la cual le cuestiona el proceso de búsqueda del padre, cree que no lo necesita, cuando la directora manifiesta toda su angustia, justamente por no saber nada de él); inicio del viaje en busca de nuevas ilusiones y perspectivas ( es obvio que “The illusion” es claramente un viaje en búsqueda de la felicidad, tal como su directora plantea); conocimiento de nuevos lugares y personas de todos los cuales extrae aprendizajes ( Andrés di Tella cumple a la perfección con este requisito: desde Ramachandra hasta Gautam); adquisición de nueva conciencia que le permite al protagonista contemplar el mundo de manera distinta, pudiendo ser el balance del viaje positivo( Kawase encuentra a su padre), negativo( Di Tella no encuentra las razones precisas pero se reencuentra con su familia) o nulo ( Barriga descubre la imposibilidad de la relación )<sup>15</sup>

Pensar el documental como una road movie , entonces, va a implicar transitar por los caminos de la ausencia en búsqueda de huellas del pasado. Esto sería aplicable a los tres autores. Todos viajan, van en busca de una existencia misteriosa, de algo oculto, que permite a sus tres documentales, muy distintos en su factura y estructura narrativa, tener algo en común: algo desconocido los guía, y este impulso es el que mueve la narración documental hacia delante y también que los tres personajes toman sus historias como formas de autoconocimiento. El recorrido fundamental es el que se transita en el tiempo de la memoria y el recuerdo. Un viaje en el espacio que es un viaje en el tiempo. Tres hijos que necesitan recuperar sus orígenes, sus infancias, sus afectos. De modo que, si bien hay tres viajes muy concretos, los tres viajan fundamentalmente al pasado, anclando fuertemente en su presente, hecho que lleva direccionalmente a la reflexión sobre su propia identidad. El camino que se recorre es introspectivo, íntimo; la dialéctica territorio de la memoria-territorio del presente, da como resultado un encuentro de los realizadores protagonistas, con ellos mismos.

---

<sup>15</sup> Santiago García Ochoa, “*Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la road movie*” en: Liño 15, Revista Anual de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, 2009.

La motivación para emprender el viaje es en los tres casos la ausencia. Hay dos padres vivos, pero que no están, y una madre muerta, que deja numerosas incógnitas y cuestionamientos sobre su vida. Tal vez sea la idea de falta, de incompletud, la que lleva a los tres cineastas a llevar a cabo este particular viaje al espacio-tiempo para poder encontrar alguna respuesta, en el caso de las dos mujeres, al sufrimiento; en el caso de di Tella, a la idea de una respuesta oculta que revele la verdadera sensibilidad de su madre.

Hijos que padecen una falta. En el caso de Kawase, agravada por el hecho de que sabe que fue abandonada por sus progenitores, quienes están vivos, convirtiéndose ésta en la falta más notoria en su universo familiar, y constante en su filmografía. Desde “Suzaku” su primer largometraje hasta “Nanayomachi”, el último. En todos ellos, hay personajes que faltan, que no están. En “Shara” desaparece un niño y su ausencia domina todo el relato. En “El bosque de luto”, la ausencia de la mujer del anciano, motiva sus acciones, lo mismo que la muerte del hijo pequeño de su enfermera. “La cineasta de Nara emprende una odisea íntima en busca de un padre al que jamás conoció, una *road* movie doméstica en la que la geografía a recorrer es ella misma y la ruta su difusa filiación con su pasado”<sup>16</sup> El cine de Kawase, entonces, para ser coherente con sus necesidades expresivas no transita la obviedad, lo explícito, lo dicho, lo nombrado. Su cine muestra las ausencias de modo sugerente; las presencias son evocadoras de lo inexistente o lo no presente. Es un cine de marcas, indicios, huellas, un universo que está expuesto frente al espectador para que éste lo construya, lo aprehenda de acuerdo a la presencia de la sensibilidad.

Naomi Kawase recorre un camino que parte de su Nara natal, antigua ciudad imperial japonesa, hasta Tokio, actual capital. Pero tal vez, ese camino que la llevó a buscar a su padre, es más interesante verlo en el recorrido inferido por Naomi, buscando en archivos estatales el paradero de su padre. El documental crece dramáticamente, a partir de las intervenciones en off de la directora quien va casi recitando, con una cadencia monocorde, las fechas de las mudanzas de su padre, y los lugares donde vivió. Una especie de mapa virtual de la vida de un padre ausente. De modo que, ¿cómo podría mostrar esta hija la ausencia de veinte años? La decisión estético-narrativa de Kawase es la de mostrarse a sí misma en un contrapunto con su padre. Mientras ese hombre se mudaba de ciudad en ciudad, su hija crecía, y la naturaleza, seguía su curso inalterable.

---

<sup>16</sup> José Manuel López, “*Encrucijada de afectos. La llamada al padre de En sus brazos*” en *El cine en el umbral* (Madrid: T&B Editores, 2008) 68

El viaje de Andrés Di Tella tiene dos momentos centrales: por un lado la conexión San Antonio de Areco (los pagos de Ricardo Güiraldes) y Epuyén (lugar de residencia de Ramachandra, hijo adoptivo hindú de la esposa del escritor) y por otro, India. El carácter iniciático de este viaje es evidente: el director, motivado por unas fotografías que su padre le da, comienza a preguntarse por qué su madre hindú, Kamala, nunca le habló de su país natal. Porqué siempre mantuvo oculta su cultura. Esta incógnita hace que Di Tella quiera conocer al otro hindú argentinizado existente y vaya en su busca. A diferencia de los otros dos documentales, Di Tella muestra recorridos físicos, relación entre los hombres y el territorio que opera como motivador de la reflexión. Es emblemática la escena en la que Andrés y “Rama” están en un bote, navegando por un lago, y éste último le pregunta acerca de su situación. Frente a una naturaleza exultante, los hombres se confiesan a cámara.

Luego, en India, es significativa la confesión de Di Tella: no sabe qué filmar, la realidad es tan fuerte, tan potente, tan contundente, que sólo atina a filmar situaciones cotidianas, el final o el principio de alguna situación. Como si quisiera reservarse para sí algo de todo lo que vivió y darle al espectador la posibilidad de la imaginación.

En el caso de Susana Barriga, el recorrido parte de Cuba y llega a Londres. Tampoco se ven particularidades de ese viaje, pero en este documental, tiene otras resonancias. Para el padre de Susana, ese viaje tiene connotaciones políticas. No cree que el viaje de Susana pueda involucrar solamente la necesidad de una hija de reencontrarse con un padre al que no ve desde hace 14 años. Y este argumento es el que impide que la relación y el contacto sean felices. El padre antepone la ideología al afecto e impide así la concreción del vínculo. El recorrido se torna frustrante y angustiante para Susana, quien lo expresa a través de su voz y de la modulación de las palabras que utiliza.

También en este caso, las imágenes del metro son pregnantes dado que confieren al recorrido el sentido de frustración y angustia citado. En primer lugar, es necesario observar el carácter circular del documental que abre y cierra con la figura del padre, registrada a la distancia, con una situación lumínica y un encuadre muy comprometido que imposibilita verlo con claridad. Esta decisión narrativa de encircular el relato es altamente significativa a los efectos que se genera en el espectador, quien percibe que verdaderamente la situación que vive Susana no tiene salida, es definitiva. Ese padre no tiene intención alguna de vincularse con ella. De modo que el recorrido efectuado se torna casi inútil. Si a esto se le suma la voz en *off* de Susana diciendo “Y yo que quería hacer una película sobre la felicidad”, y el sentido del título como la ilusión, el deseo, pero que al ser escrito en inglés presenta cierto toque irónico, se

advierte que el recorrido es infructuoso, y se vuelve al punto de partida, sin haber obtenido resultado positivo.

En los dos casos citados, es la mujer que busca al padre. A la figura masculina ausente. Ambas tienen que crear la imagen de ese padre y el lenguaje audiovisual les permite crear una figura de padre. En el caso de Kawase es muy evidente: reconstruye al padre a partir de testimonios, fotos y datos del registro civil. Sin embargo es obvio que esa reconstrucción del padre, implica una construcción de su propio perfil interno. La directora se reconoce en la ausencia, se delimita a sí misma por los contornos borrosos de la ausencia del padre como así también de la presencia constante de la naturaleza.

Barriga reconstruye la imagen del padre a partir de la falta de visibilidad concreta. La necesidad de filmar el encuentro, sabiendo que probablemente el padre se opondría a ello, hace que Susana camufle una cámara en su bolso, y filme lo que se puede registrar en condiciones adversas tanto de imagen como de sonido, que obviamente luego es procesado. Pero la imagen se presenta ausente. Lo que se ve está fuera de encuadre, fuera de foco, fuera del campo lumínico básico. Lo que revela que hay un padre que está pero que no se puede ver con claridad. Su figura es borrosa. La opacidad de la imagen refleja a un padre que no se ve, que casi nunca se vio, que se oculta, se invisibiliza para su familia, por motivos personales pero cuestionables. Así, la dificultad operativa se hizo recurso creativo. Lo que en otro caso hubiera sido inaceptable, en este documental se torna su fortaleza creativa. En síntesis, ¿cómo mostrar a un padre que no quiere aceptar la relación con su hija? ¿Cómo mostrar a un padre que está pero que no está al mismo tiempo? Pues con una imagen que no puede cumplir con su estatuto básico: mostrar.

### **The sound of silence: silencios**

Una característica reconocible del cine contemporáneo, es la de esencializar la banda sonora. Tanto en ficción como en documental, se observa una tendencia muy clara al no uso de música extradiegética y al contrario, a la intervención de sonidos tantos diegéticos como extradiegéticos usados de diferente modo articulando con la imagen, a minimizar diálogos y textos narrados en *off*, y a la presencia material del silencio.

En los tres documentales esta modalidad, no es igual. Sobre todo en Di Tella, quien no deja espacio silente. Necesita llenar el vacío con palabras. Ya sean propias, ya sean las de sus actores fundamentales. Es que este hijo va en busca de una argumentación, que sólo puede ser

expresada en palabras. En cambio las dos mujeres, van en busca de un cuerpo, de una figura real, después de padecer la ausencia, que también se materializa en la banda sonora. Incluso en “Fotografías” hay música extradiegética utilizada como acento en algunos pocos pasajes. Lo cual haría de este uso específico del sonido, un uso más cercano a la modalidad clásica.

En el caso de Kawase, la elaboración de la banda sonora es muy compleja. Por un lado, la voz, como ya se advirtió, nunca es *in*, sino *off*, y deliberadamente es asincrónica con respecto a la imagen, ya sea cuando hablan la mujer del comienzo y la abuela, ya sea cuando la misma Naomi pronuncia sus textos. La música sólo interviene al final del documental, sobre secuencia de créditos. Y sobre las imágenes, lo que domina es la dialéctica de sonidos de la naturaleza, más algunos otros sonidos (una cajita de música) en relación con el silencio. Sin embargo, esos silencios están pregnados de sentido. Son los momentos en los que el espectador puede decantar su emocionalidad y su pensamiento. Son una necesidad de respirar en la asfixia que provoca la tensión del relato. Película que se asienta en el silencio de la imagen. El vacío espacial se corresponde con el vacío sonoro.

Susana Barriga utiliza el mismo recurso de un modo más simple: en algunas imágenes del metro, sólo se escucha sonido ambiente. Tal vez para decantar la verborragia de un padre que usa como arma de ataque la palabra, que necesita estar a la defensiva con la palabra.

## **Conclusión**

Tres documentales diferentes, pero unidos por una búsqueda común: la expresión audiovisual de una percepción interna. La necesidad de enfrentarse con lo desconocido, con algo que se oculta y genera una sensación de misterio. La coherencia básica de estas producciones radica en el hecho de que todas llevan a cabo una fuerte apuesta tanto discursiva como metadiscursiva. Buscan filmando, filman buscando. Cine y vida interactúan, y actúan casi intertextualmente. Las estrategias discursivas que remiten a las ideas de ocultamiento, incertidumbre, proceso heurístico, hacen aparecer un cine de bordes difusos, narraciones difuminadas, quebradas; las rupturas emocionales se deslizan por los bordes de relatos que requieren de un espectador atento y sensible, que se deje pernear por las imágenes caóticas o difusas o que se bifurcan por caminos que llevan tanto a claros jardines, como a oscuros laberintos. La ausencia del padre, el misterio de la madre, se constituyen como motivaciones de búsquedas existenciales, de persistencia en las huellas de la memoria, y en exploraciones estéticas, que emparentan al cine documental con el de ficción, y renuevan con sus aportes, el perfil del cine contemporáneo.

## Bibliografía

1. Aumont, J. y otros. “Capítulo 3: Cine y narración” en: Estética del cine (Barcelona, Paidós, 1983)
2. Bruzzi, Stella. New documentary: “Part III, 6: The performative documentary” en: A critical introduction ( New Cork, Routledge, 2006)
3. Burch, Noel. Praxis del cine (Madrid, Fundamentos, 1983)
4. Casetti, F. y di Chio, F. Cómo analizar un film (Barcelona, Paidós, 1991)
5. Cuevas, Efrén “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica” en Documental y vanguardia (Madrid, Anzos, 2005)
6. Firbas, Paul y Meira Montero, Pedro (eds.) Andrés di Tella: cine documental y archivo personal ( Siglo XXI, Bs As, 2006)
7. García Ochoa, Santiago “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la road movie” en: Liño 15, Revista Anual de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, 2009
8. Gaudreault, A. y Jost, François. El relato cinematográfico (Barcelona, Paidós, 1995)
9. López, José Manuel. “Encrucijada de afectos. La llamada al padre de *En sus brazos*” en: El cine en el umbral ( Madrid: T&B Editores, 2008)
10. Martin, Adrian. ¿Qué es el cine moderno? ( Santiago de Chile, Uqbar ed., 2008)
11. Nichols, Bill. Introduction to documentary (Indiana, University press, 2001)
12. Schefer, Raquel. El autorretrato en el documental (Buenos Aires, Universidad del Cine, 2008)
13. [www.berlinale.de/en/HomePage.html](http://www.berlinale.de/en/HomePage.html)
14. Xavier, Ismail. El discurso cinematográfico ( Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2008)