

María Elena Ferreyra

Pertenencia académica: UNVM y UNC

Eje temático al que desea suscribir su trabajo: I. El documental y los registros de lo real.
Tradición y nuevas tendencias interactivas.

¿Socio activo? : SÍ

Título de la Ponencia: "La enunciación documental. Entre el gesto y la recreación"

Resumen

El cine documental que se produce en la provincia de Córdoba resulta de interés para la exploración analítica. Oportunamente se trabajó en el análisis del film *Yatasto* de Hermes Paralluelo, como un ejercicio de reflexión en torno al problema de la verdad y del verosímil en el dispositivo documental. En este caso se propone un desarrollo de las reflexiones que resultan del trabajo analítico a partir del film *Criada* de Matías Herrera Córdoba.

La mirada del director sobre una realidad cercana y propia y la operación de enunciación que ponen de relieve la documentalización de la vida propia, junto a los diferentes despliegues narrativos que oscilan en la figura del observador omnisciente que ve y mira y un sujeto primario que dice más que nadie, remiten al valor de una mirada ensayística que intenta ver y hacer ver las vidas anónimas como escenarios sociales complejos.

Lo real, puesto en discurso y el discurso, nutrido de lo real.

El dominio de la técnica, el manejo de la escena, la locación como espacio documentable vuelven a plantear el interés por mirar de cerca la perspectiva documental y redefinirla nuevamente. La praxis documental se vuelve vínculo textual, relato y discurso permeable al estudio sociosemiótico.

1/ Introducción

Este análisis forma parte de las reflexiones desarrolladas en el marco del proyecto de investigación actualmente en desarrollo: "Realismo, verosimilitud y veracidad en el audiovisual argentino contemporáneo"¹

La propuesta teórico - metodológica desde la que parte el análisis del corpus audiovisual sigue presupuestos de carácter sociosemiótico y discursivo.

El trabajo en torno a las expectativas que suponen determinados géneros constituye un campo de indagación fructífero y vigente bajo el prisma semiótico. "Desde donde" se puede leer el material documental resulta atractivo en varias latitudes. Un reciente trabajo publicado por Santos Zunzunegui e Imanol Zumadle Arregui da cuenta de este mismo problema. Bajo el título: "Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental"² los autores definen las operaciones de lectura y las estrategias discursivas de cierto cine documental a la luz del razonamiento de Umberto Eco anclado en la acepción teórica del lector modelo. Los pactos de lectura y las expectativas generadas son - o no- correspondidas en los términos de cierto tipo de documental histórico o de "reconstrucción", a los cuales abocan los autores su estudio.

Más aquí el investigador argentino Emilio Bernini aborda el planteo en torno a cuáles son los aspectos que no permiten definir del todo la pertenencia a la ficción o al documental de un buen número de películas. Locaciones circunstanciales, el espacio real como escenario natural de un diálogo guionado y actuado por actores, así como la prolija secuencia de lo "post-observacional" y otras hibridaciones, vuelven indeterminable la definición genérica fílmica.

A estas miradas, se anteponen productivas definiciones de Jean Marie Schaeffer y Pierre Oudart que permite pensar el efecto de real anclado en la indicialidad del signo fotográfico y fílmico siguiendo los presupuestos peircianos.

¹ Investigación dirigida por Pedro Klimovsky y co dirigida por María Elena Ferreyra con aval académico y subsidio económico de Secyt UNVM 2012-2013.

² Santos Zunzunegui Díez e Imanol Zumalde Arregi, (2014) "Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental" en Revista *Signa* Nro. 23, Revista de la Asociación Española de Semiótica, UNED, España.), págs. 843-865

2/ Hipótesis de trabajo

El dispositivo audiovisual ha protagonizado deslizamientos y cruces entre las fronteras que históricamente dividían la ficción del documental. Sin embargo las categorías “ficción” y “documental” o más modernamente de “no-ficción”, siguen siendo utilizadas para clasificar y calificar las producciones fílmicas.

En el plano del reconocimiento, tales nominalizaciones refieren o bien a producciones resultantes de la creación imaginativa de alguien o bien a representaciones del mundo histórico, que ocurren –u ocurrieron– más allá de la voluntad creativa de un “demiurgo organizador” y por esta razón existirían especificidades en cada uno de ellos, que permitirían sostener expectativas diferenciadas y anclajes individualizables.

Lo verdadero podría ser instaurado en la exégesis del reconocimiento y en la variedad de sus formas, elementos del orden de lo real estarían leyéndose en el discurso documental.

Una segunda hipótesis -mutuamente dependiente de la anterior- sostiene que ese estatuto de verdad sería el resultado de un acuerdo, pacto, o contrato movilizad por un interpretante voluntarioso y proactivo que lee e interpreta el gesto como documental y haría posible entonces la representación de lo real.

3/ Verosímil y verdadero

La representación de las imágenes puede ser entendida como un proceso semiótico vital. Para Charles S. Peirce:

“Un signo, o *representamen*, es algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o disposición se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez más desarrollado. Lo que se crea, lo denomino el *interpretante* del primer signo. Este Signo está en lugar de algo: su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en cuanto a su totalidad, sino por referencia a una suerte de idea que alguna vez llamé el fundamento del representamen” (Deladalle, G, 1996: 94)

Que la imagen fotográfica o fílmica represente la realidad es resultado del carácter icónico, indicial y simbólico, ya que puede representar un objeto a partir de esas tres instancias. “Un Icono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto” (1986, 29)

El parecido, la similitud, la analogía del signo en relación con el objeto representado indican, remiten al objeto.

La imagen es también un signo-símbolo. Según Peirce:

“Un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia el Símbolo es en sí mismo, un tipo general o ley, esto es un Legisigno [ley que es un signo]” (Peirce, 1986: 30)

La imagen fotográfica puede ser entendida como un signo- índice, al implicar una relación de correlatividad, de existencia, entre ella y el objeto al que representa.

Jean Marie Schaeffer parte de esta idea y desarrolla su tesis de Existencia, como esquema de validez:

“La imagen fotográfica es un indicio no codificado que funciona como un signo de existencia. Peirce, no deja de observar que si la fotografía es un indicio, no es porque el icono, luego su materialidad, la revele como indicio (es incapaz de ello, ya que considerada en sí, siempre es un signo de esencia) sino porque disponemos además de un saber referente al funcionamiento del dispositivo fotográfico, aquello que he propuesto llamar el saber del *arché*: la imagen se convierte en indicio en cuanto sabemos que esta última es el “efecto de irradiaciones procedentes del objeto” luego, gracias a un “conocimiento independiente” referente a las modalidades de génesis de la imagen” (Schaeffer, 1987: 43-44³)

La fotografía dice que lo que muestra, existió. Pero, aunque la indicialidad corrobora la materialidad del objeto -del cual la imagen es su referente- no permite identificar el carácter de esa empiria.

Desde otro lugar, Jean-Pierre Oudart propuso en 1971 la distinción entre efecto de realidad y efecto de real que emanan del cine convencional de ficción. El efecto de realidad designa, el efecto producido sobre el espectador, en una imagen representativa, por el conjunto de los indicadores de analogía.

Dice Jacques Aumont al respecto: "el efecto de realidad se obtendrá más o menos completamente, con mayor o menor seguridad, según la imagen respete una convenciones de naturaleza evidente y completamente histórica..."codificadas". Pero se trata ya de un efecto, es decir de una reacción psicológica del espectador" (1992: 117)

Por otra parte, el "efecto de real" para Oudart funciona así: "sobre la base de un efecto de realidad, supuestamente bastante fuerte, el espectador induce un juicio de existencia sobre las figuras de la representación y les asigna un referente en lo real. El espectador cree no que lo ve sea lo real mismo, sino que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real"(1992: 118)

El problema de la enunciación cinematográfica talla en el reconocimiento del género. La determinación de un film como ficcional o como documental aparece

³ Schaeffer cita aquí a CH. S. Peirce: *C.P. III*, 2265 (1931-1960) Trad. del francés de Gerard Deladalle.

siempre en tensión y ubica el problema del estatuto de real, y de creíble en el campo de la enunciación y no en el del enunciado.

El film documental opera a partir de la mostración de algo que existió “espontáneamente”, “naturalmente”. Etimológicamente, el término “documental”, como adjetivo calificativo tiene su raíz en “documento” del latín *documentum*: escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo. Fidedigno, probatorio, comprobable. Si la cámara no estuviera, aquello ocurriría igual pero la cámara registró lo que ocurrió, la imagen entonces “da fe” de que eso ocurrió.

El saber que circula a partir del documental, lleva a Bill Nichols a postular su idea sobre la epistefilia: “La convención documental da lugar a una *epistefilia*. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe comparte su conocimiento con los que desean saber (...) el conocimiento promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia” (1997: 62)

En términos formales y narrativos el documental procede de diversas maneras y el cineasta y ensayista Raúl Beceyro, advierte que:

“los dos rasgos fundamentales del estilo documental son la cámara excéntrica y el montaje discontinuo. Debido a las características de los hechos que enfrenta (esos acontecimientos reales sobre los cuales tiene escaso o nulo control), al documental le resulta difícil que la cámara ocupe un lugar central, y por eso ocupa un lugar marginal. Y dado que el documental filma momentos consecutivos del desarrollo de un acontecimiento no le queda otra posibilidad de montaje que yuxtaponer esos fragmentos consecutivos de manera discontinua” (2008:35)

Sin embargo, para el autor, este rasgo resulta habitual en la mayoría de los falsos documentales que buscan justamente estructurarse siguiendo esa línea. En tanto que paradójicamente: “los dos elementos principales del estilo de la ficción, que los grandes documentales desde siempre han tratado de conseguir, son el empalme en movimiento y el montaje paralelo” (Beceyro, 2008:36)

De alguna manera lo que se corrobora como espacio de verdad no es otra cosa que un efecto de sentido discursivo. La verdad es un efecto del discurso y la tarea del analista consiste en identificar los márgenes exactos de ese efecto en determinado discurso.

Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde Arregui también estudian el particular trabajo que realiza la interpretación discursiva a la hora de poner en juego la verdad documental. Los autores plantean este problema mediante las figuras de "estrategia cooperativa de aceptación" y la "estrategia cooperativa de rechazo"

El trabajo se centra en detectar la manera en la que los sujetos toman por cierto el planteo documental, y asumen como falso creíble lo que dice, mientras que en ficcional se asumen otras estrategias de interpretación.

Dicen los autores:

"La *verdad* es un efecto de sentido, una hipótesis interpretativa, si se quiere, inherente a esa suerte de objetos discursivos que hemos dado en llamar *documentales* que se singularizan por comprometer buena parte de sus estrategias expresivas en un hacer persuasivo destinado a *Hacer creer* a su intérprete que el contenido, asunto o argumento que le ofrece procede de la realidad extralingüística, así como por dejar sentado que lo que postulan acerca de ese particular es objetivo y auténtico" (2014: 845)

Y más adelante refuerzan la idea:

"El dispositivo documental se caracteriza por afirmar «Esto sucedió (o está sucediendo) así», donde ambos integrantes de la aserción (tanto lo referido al hecho —«Esto sucedió/sucede»—, como a su cualidad —«así»— constituyen una condición *sine qua non*, pero no suficiente. Como quiera que sea, la certeza de que ese fenómeno discursivo tan presente en nuestras vidas consiste, limpio de polvo y paja, en *Hacer Parecer Verdadero* lo que se dice, no debería llevarnos a menospreciar la presión, o siempre propicia, que las circunstancias contextuales ejercen sobre la verosimilitud de lo que el texto alega o aduce de forma tajante, apoyándose incluso en pruebas documentales. Se trata de una cuestión compleja, escurridiza y muy difícil de calibrar que se presta de forma peligrosa a la confusión entre la *verdad textual* (o intrínseca al texto) y las condiciones (de naturaleza inestable y volátil) en las que se llevan a cabo los actos empíricos de lectura" (2014: 846, el destacado es de los autores)

La estrategia cooperativa de aceptación y la estrategia cooperativa de rechazo

De esta manera el contrato de lectura y de interpretación del lector modelo -del espectador modelo- se plantea diferente según se acepte o se rechace la verdad o -la mentira- en el documental.

"En primera instancia el documental prevé una *estrategia cooperativa de aceptación*, a saber: un lector modelo colaborador y aquiescente que asume a pies juntillas, sin ponerla en tela de juicio, esa verdad textual. Esta circunstancia también se da en cierto modo en los discursos considerados de ficción donde, para decirlo con la manida fórmula, el intérprete *suspende voluntariamente su incredulidad* con objeto de disfrutar los *placeres del texto* " (Zunzunegui y Zumadle, 2014: 850, el destacado es de los autores)

Según este planteo los documentales promueven una segunda modalidad que se interesa "por los mecanismos textuales que han producido ese efecto de sentido que

denominamos *verdad*, en el que, se sustancia la razón de ser del documental" (2014: 851)

De esta manera el lector modelo "escéptico o suspicaz" y con competencias para ello buscará poner a prueba -mediante nuevas estrategias cooperativas- e interrogar al texto sobre su estructura de verdad y la pondrá en crisis, entrando aquí en el marco: "*estrategia de cooperativa de rechazo* (o de *sospecha*) que, procede poniendo a prueba, desconfiando, revisando la verdad textual advertida en esa superficie.

Para los autores, "lo importante es considerar que esa interpretación recelosa o suspicaz de segundo grado intrínseca al discurso documental concluya que el texto ha engañado (o inducido a un error de interpretación) al lector ingenuo haciéndole creer algo que en último extremo (o subrepticamente) se enuncia como no veraz. De ser esto así, no deberíamos descartar que en ciertos casos el texto documental tolera (e incluso promueve) maniobras interpretativas contradictorias entre sí" (2014: 855)

Ahora bien, en el marco de una lectura discursiva, las condiciones de producción son consideradas como ámbitos de condicionamiento del discurso, cuyas huellas son posibles de ver en la propia materialidad y por otra parte las condiciones de reconocimiento son las que hacen posible la operación de lectura e interpretación.

A este respecto, dicen los autores de manera contundente:

"La exégesis pertinente de un discurso que se enuncia veraz es escéptica por naturaleza, pone en duda su credibilidad y la somete a dura prueba, pero no concibe *la* verdad como correspondencia de la realidad (de un presunto referente extradiscursivo que haga de fiador o avalista), sino como un efecto de sentido provocado por unas determinadas estrategias de autenticación concretadas en la materialidad del texto de cuya fortaleza depende en exclusiva su suerte semántica.

Crear y No crear, son hipótesis interpretativas que baraja el discurso documental para llegar a *la* verdad del texto" (2014: 866)

Posdocumental/ Posficcional

En el marco de la descripción de la diversidad formal del cine, Emilio Bernini, identifica cinco maneras en las que la ficción pareciera valerse la productividad formal y visual del cine documental y a la inversa, dando paso a lo que él llama posfccionales y posdocumentales.

"La indeterminación, la relativa indiferencia entre lo documental como una forma de conocimiento del mundo y lo ficcional como otra forma de ese conocimiento, esto es, la indeterminación de dos tipos de episteme, que, históricamente, estuvieron enfrentados, puede considerarse como uno de los rasgos propios del cine contemporáneo" (Bernini, 2012: 295)

El autor enumera así varias posibilidades: 1) la interposición como una forma de interpelar lo real desde el falso documental, es decir un ficcional investido de toda la apariencia textual y paratextual de un documental (*F For Fake* de Orson Welles); 2) los mundos empíricos paralelos, como la vida real que sigue a la par de los personajes (escena final de *Ladrón de Bicicleta* de De Sica); 3) lo post- observacional, como ese tono "documentalizador" de varias películas en las que el realismo impera, a partir de la mirada extrañada hacia un Otro que se deja mirar (*Demi-Tarif*, de Ilisid le Bresco); 4) imagen-naturaleza, donde algo se planifica pero muchos elementos permanecen en el azar, la naturaleza misma que rodea la acción. Las películas de Lisandro Alonso, son su ejemplo favorito; 5) el misterioso objeto de lo indeterminado, donde aparece el relato de un suceso real con todas las implicancias de la ficción.

La manera indistinta con la cual el cine contemporáneo desafía las leyes del género, no deben confundirse con la hibridación genérica ya que ponen en juego la expectativa de los espectadores, frustrando o desorientando una esperanza. En esta aventura pos observacional conviven la vida empírica y la vida cinematográfica, el documental y el ficcional.

4/ *Criada*⁴

No se agota aquí la posibilidad de pensar los numerosos cruces y pactos de lectura que interceptan el trabajo de credibilidad del documental, pero es necesario ahora desarrollar la lectura del film *Criada* y sus asuntos con la verdad.

Criada, la película de Matías Herrera Córdoba, relata la vida de una mujer llamada Hortensia de 53 años, de origen Mapuche que hace 40 años fue adoptada por una familia catamarqueña y que vive en la casa del paraje "El Puesto" en Catamarca.

El director encuentra en el registro del diálogo personal con su vecina y telefónico con su hijo, la manera de hacer hablar a estas personas y hacerle saber al espectador datos sobre la vida de Hortensia.

Vecina: ¿La abuela no te deja unos pesos por regar los olivos?.

Hortensia: No

⁴ Ficha técnica: Dirección y Guión: Matías Herrera Córdoba , Ayudantes de dirección: Julia Pesce, Producción: Juan Carlos Maristany, Música: Acullico, Sonido: lucas Franchin y Martín Alaluf ,Fotografía: Matías Herrera Córdoba, Montaje: Miguel Colombo / Estreno (Argentina): 2009/ Duración: 75 minutos /Clasificación: ATP /Distribuidora El Calefón . Primer Premio de la Competencia Oficial Internacional del MARFICI Mención especial en la 9º edición de Tandil Cine – competencia de largometrajes documentales. 2010 Seleccionado para la muestra oficial LASA Film Festival & Exhibit y para el concurso LASA Award of Merit In Film, Latin American Studies Association, CANADA / EEUU

Vecina: y...¿Jubilación, no cobrás?

Hortensia: No tengo edad todavía.

La familia adoptiva son sus patrones también. Una empleada barata en un lugar del mundo habitado por gallinas, cerdos, olivos, durazneros, ciruelos y árboles de damascos. Tormentas de viento y tierra, arañas, un poco de lluvia y mucho calor. Catamarca.

Hortensia vive sola y la cámara la sigue en sus actividades cotidianas. Pareciera tratarse de un documental de observación que nos hace ver a la criada haciendo su vida de todos los días, trabajando, hablando por teléfono con su hijo, preparando la casa para la llegada de los patrones, regando, cosechando la fruta, viviendo. Hortensia no mira a la cámara, no da cuenta de que la están mirando, hace como si fuera una actriz que hace de sí misma. En todo momento Hortensia se muestra como un personaje, como si ignorara que la cámara la está registrando.

La puesta en escena remite todo el tiempo a la tradición del cine de ficción. Las dos primeras tomas de *Criada* reflejan esa intensión por la dirección de la acción y la sincronía en los movimientos, por ejemplo. El *raccord* solucionado y la continuidad fluida, obedecen al orden de lo verosímil, y no de lo verdadero, es decir a la preocupación del ficcional, no del documental, así como el empalme en movimiento es difícil de procurar en el registro documental debido a que una acción suele ser registrada con una sola cámara y las acciones son irrepetibles e "irrepetidas". De la misma manera ocurre con el montaje paralelo. Los sujetos reproducen la acción que harían si no estuviera la cámara, pero lo hacen "para la cámara"⁵

Naturalidad, naturalismo, naturaleza, en *Criada* adquieren propiedad conmutativa.

Las acciones y varios de los diálogos son parte de una serie de actividades cotidianas y claramente "mostrables", la cámara está visible, no se trata de una cámara oculta. La cámara no "espía", sólo mira.

Los espectadores sienten - saben, no pueden ignorarlo- que Hortensia sabe de la cámara. Y la cámara aquí, nada tiene de "excéntrica", todo lo contrario está en el centro y las acciones son fotografiadas con rigor de ficción.

Para el crítico Matías Cuervo,

"(...) este tipo de films está siempre respondiendo (...) dónde colocarse para mirar y cuándo es preciso apartar la mirada. Estas son las cuestiones básicas del realismo: ¿hay una distancia y una duración justas para mostrar la

⁵ *Nanook, el esquimal*, es el ejemplo prototípico.

realidad? ¿o hay infinitas posiciones, las que dan lugar a una variedad de realidades posibles? El realismo cinematográfico no tiene nada que ver con la objetividad, puesto que su objeto nunca puede ser supuesto de antemano, sino que es el resultado del proceso de filmación. Dicho en palabras de cine: no hay un realismo posible sin mirada"⁶

En un momento, el relato deja de lado a Hortensia y hace visible dos puertas con candados. Candados que solo se abren cuando vienen los patrones. Ella es "como" de la familia, pero no es de la familia. Es la cuidadora, no la dueña, no tiene acceso a todos los lugares, no recibe de ellos ni paga, ni absoluta confianza, formas contemporáneas del servilismo.

El espectador va conociendo a Hortensia quién es y cómo ella cree ahora que era en el pasado.

La criada recuerda: "(...) yo debo tener más años que los que dice mi libreta...no puede ser que a los cinco años - cuando murió mi mamá- a mí me mandaran sola a buscar las cabras.... y yo iba jugando. Tuve una infancia hermosa, jugaba a las payanas, una piedra era una muñeca, con tarritos....ya quisieran tener una infancia como la que yo tuve"

Dice Matías Herrera Córdoba , director de la película:

"La ficción y la no ficción se entrecruzan porque al hacer un film pensamos en la puesta en escena y esto es lo que logra ese entrecruzamiento.

La puesta en escena es lo que hace que una película sea sólo "una película", y no un documental o una ficción. *Criada* está filmada y montada con esta idea.

El film debe superar al género, y la puesta en escena se convierte en una apuesta crítica a lo supuestamente "real" que debería tener un documental, se intenta lograr que el espectador se sensibilice (críticamente) más allá de si un hecho, un personaje es de ficción o no.

Creo que aquí es donde empieza a existir esa "magia del cine" que nada tiene que ver con los efectos.⁷

La cámara está en el centro. Los personajes no miran a ella, no están lo suficientemente distantes del encuadre como para pensar en un documental de observación, la puesta en escena (tal como lo dice aquí su director) es cuidada y prolija.

¿Por qué deberíamos creer a Hortensia, por qué deberíamos creerle a Matías Herrera Córdoba? El director explica en otra entrevista:

"Entonces empecé a ver cuales podían ser las artimañas para que el diálogo con sus amigas o con mis familiares se dé y pueda simular un documental o una ficción. Era todo el tiempo jugar con esa idea. Lo que tenía claro era que no podía tirarme nunca ni para el lado de la ficción, porque si se notaba que algo estaba ficcionalizado se iba a perder la credibilidad de la película, y

⁶ En <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2011/09/criada-cine-politico-argentino.html>

⁷ Fragmento de la entrevista realizada por Roger Koza en La Voz del Interior en marzo de 2009.

tampoco podía tirarme para el lado del documental más clásico, de testimonios, porque no quería hacer un documental. Era todo el tiempo moverse en esa línea muy delgada y trabajar sobre eso e ir viendo cómo se daban las situaciones, cómo trabajar con ellos como personajes.⁸

Criada forma parte de ese grupo de documentales autobiográficos, directos u obturados y diferentes entre sí como *M* (Prividera, 2007) , *Los rubios* (Carli, 2003) , *Fotografías*, *La televisión y yo* (Di Tella, 2007) películas en las que el director cuenta parte de su historia familiar y en las que lo privado e íntimo se vuelve fílmicamente público.

Pero en *Criada*, no hay señales evidentes de este vínculo. Sólo a partir de lo paracinematográfico y de la divulgación periodística del film, el espectador tiene el conocimiento de que la abuela de la película es también la abuela o la tía- abuela en la vida real del director de la película.

De allí que, lo natural en *Hortensia* sea tan real, el director es parte de su familia de crianza, no hay nada que temer, ¿o sí?

Dice Martín Herrera Córdoba:

"Fue un proceso muy largo para encontrar la forma, ya sabía lo que quería contar, tenía la historia, la protagonista, el espacio, pero tenía que filmar a mi propia familia en un lugar que quiero mucho, donde está lleno de recuerdos. Lo que para mí fue por mucho tiempo un paraíso era ahora un lugar asfixiante por lo que descubrí. A su vez necesitaba proteger a *Hortensia*, la protagonista, que se exponía a contar esta historia. Entonces opté por una puesta que parece sólo observar, cuando en realidad no se hace más que narrar.⁹

5/ Personas, personajes y modelos

Dar a conocer la historia privada y familiar pone al director en otro lugar, en un rol de denuncia porque mira desde afuera y deja el lugar cómodo de inconsciente cómplice.

Hacer creíble la historia que se cuenta, en tanto que suceso de la realidad, que pertenece al mundo y no al relato, se vuelve desafiante y complejo. Se trata de una experiencia de interpretación y de un acuerdo de lectura modalizada a partir de una

⁸ Entrevista realizada por Ramiro Sonzini y Martín Álvarez y publicada en <http://cineclubesdecordoba.wordpress.com/> el 6 de agosto de 2009.

⁹ Fragmento de la entrevista realizada por Roger Alan Kosa en *La Voz del Interior*. Marzo de 2009.

colaboración interpretativa, inquietada por la forma que oscila entre la aceptación y el rechazo. El verosímil cuidado y la verdad estetizada son riesgos que asume la película y sobre los que deberá intentar defenderse.

A las posibilidades de lo posficcional y lo posdocumental que enumera Bernini, podríamos agregarle, la puesta en escena de la vida real, manipulación de actores/sujetos, similar a la idea de "mundo empírico paralelo" pero distinta. *Criada* encarna este procedimiento.

Es necesario indicar que todas las críticas y reseñas publicadas sobre la película la ubican en el género documental¹⁰ sin embargo, el sitio oficial de la productora El Calefón, le asigna el género: "Largometraje",¹¹ dejando vacía la definición precisa.

Y por último, la relación del enunciador con su propio discurso es compleja e incierta. Algún lector suspicaz podría concluir en que Herrera Córdoba está aquí limpiando su culpa -de clase y de familia- dando a conocer una historia de servilismo y desaprensión al mismo tiempo que vuelve a enclasar otra vez a Hortensia poniéndola en riesgo y haciendo de ella SU criada/personaje, motivo polémico y poético-cinematográfico.

6/Conclusión/ Cine de cerca

La cámara, el ojo, la mirada del otro, vienen a imponerse como artificios. Que la acción se desarrolle "a pesar" de la cámara es el pivote desde el que se instaura el relato propiamente dicho y la vida parece estar siendo observada mansamente, representada, en definitiva.

Entre todas las miradas que parten de la fotografía y terminan en el cine, que parten de la vida y terminan en la imagen, Robert Bresson plantea los problemas de la actuación y del naturalismo y de lo forzado de la actuación que molestan al cine, y le molestan a él .Escribe, extremo:

"Nada de actores, (Nada de dirección de actores) Nada de personajes (Nada de estudio de personajes) Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)" ([1975] 2007: 16)

Es posible pensar entonces que hacer cine es para él es poner en conjunción la vida con la mirada, no la imagen de la vida con la mirada y subraya:

¹⁰ Nos referimos a las críticas realizadas y firmadas por Diego Battle (para "Otros Cines"), Juan Pablo Russo (para "Escribiendo Cine"), Fernando Varea, Roger Koza (para el sitio "Con los ojos abiertos") y Diego Maté (para "Cinerama") . Se pueden consultar las críticas completas en: <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/criada>

¹¹ Ver <http://www.elcafeoncinema.com.ar/peliculas/criada/>

" Tu película tendrá la belleza, o la tristeza o etc., que tiene para nosotros una ciudad, un campo, una casa, y no la belleza o la tristeza, o etc. que tiene para nosotros la fotografía de una ciudad, de un campo, de una casa" ([1975]2007: 57)

"Nuestros ojos y oídos no exigen la persona verídica sino la persona verdadera" ([1975]2007: 84)

Este naturalismo se fortalece con lo imprevisto, en la necesidad de que nada de lo que se espera sucederá, sino lo inesperado, lo fortuito, como en la vida, como en la realidad. Una buena película será la que disimule ser una película. Por el contrario, Herrera Córdoba quiere que lo que es, parezca. Hace actuar a Hortensia y ella parece un personaje aunque es una persona. El director se mueve con el esquema del *reality show* y la convicción del film.

Sin embargo, siempre se trata de los unos y los otros. De poner en juego una imagen con una idea. Unas vidas con otras. Unos discursos con unas ideologías. Un pasado con un presente. Un recuerdo con una proclama.

Discursivamente, *Criada* es un documental, textualmente es un ficcional. Complejo, pero inquietante.

El testimonio de la imagen y de las palabras se filtran en el relato y adquieren valor por sí mismas.

El estatuto de verdad reaparece por un saber contextual y discursivo, *Criada* se arriesga demasiado a no ser creída, pero al final se salva porque ejerce el poder de hacer ver, hacer hablar y hacer pensar sobre la precariedad de las vidas, su vulnerabilidad y sobre la violencia de lo cotidiano.

El dispositivo cinematográfico supera la dicotomía documental /ficción para dominar la fatalidad y la belleza de la vida, ponerla en el discurso y hacerla verdad y sin dejar de oscilar entre el gesto documental y la voluntad absoluta de la representación, las hipótesis parecen confirmarse.

En fin, como dice Jean Breschand vistas de cerca, "las películas nos permiten seguir las mutaciones de una sociedad, descubrir cómo las vidas cotidianas atraviesan los remolinos de la historia y forman la espuma de los días" (2004: 35)

Bibliografía

Aumont, Jacques (1990) *La imagen*, Paidós, Buenos Aires.

Beceyro, Raúl (2008) "El documental hoy" En *Revista Punto de Vista*, Nro. 90 Buenos Aires.

Bernini, Emilio (2012) "La indeterminación", en *Territorios Audiovisuales*, Jorge La Ferla y Sofía Reynal Comp. Librería, Buenos Aires.

Bresson, Robert [1975] (2007) *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid.

Breschand, Jean (2004) *El documental. La otra cara del cine*. Paidós, Barcelona

Deladalle, Gerard (1988) *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Peirce, Charles Sanders (1986) *La ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Schaeffer, Jean-Marie (1990) *La imagen precaria*, Cátedra, Madrid.

Santos Zunzunegui Díez e Imanol Zumalde Arregui (2014) "Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental" en *Revista Signa* Nro. 23, Asociación Española de Semiótica, UNED, España.

<http://cineclubesdecordoba.wordpress.com/2009/08/06/una-charla-con-matias-herrera-cordoba/>
Actualizado enero de 2014.
