R2144196

CGAC
Doación do
Museo Nac. de Arte



REALIDADE E FICCIÓN:
A IMAXE NA ARTE E NOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

CURSOS DE VERANO 2002
REALIDAD Y FICCIÓN: LA IMAGEN EN EL ARTE Y EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

A OLLADA DOCUMENTAL

Margarita Ledo Andion
Universidade de Santiago de Compostela

«Tout film est un palimpseste»
Serge Daney

Resumo
Existe un modo de producción de imaxes que arrastra consigo a inevitabilidade do espectador, a relación entre autor, personaxes e representación para un fóra de campo no que unha cariátide mantén coa súa man diáfana o paso do tempo e a construcción, continxente, do tempo por parte do espectador. O un e o múltiple, en Porto ou en Lyon fílmase déjà vu: a fábrica e a saída da fábrica. Un icono da modernidade para que poida ser recoñecido por un público xusto no momento no que se constitúe como espectador, no momento da proxección. E se dende a oralidade do artellamento de efectos-verdade fómonos situando, cando a terra pasa varias veces, no audiovisual, na última década, por razóns tecnolóxicas tanto como ideolóxicas, entramos –poñamos coa Guerra do Golfo- no audiovirtual. Onde o espectador ocupa un non-lugar.

Lo spetattore cinematográfico, o xornal neorrealista –de edición única- co que Zavattini avanzou en 1953 unha sorte de ensaio xeral sobre un modo novo de establecer vencellos entre a obra, o público e o autor, advírtenos que o cinema moderno é de novo consciente de que cada producto da industria da comunicación e da cultura funciona como tal ó entrar en relación con ese suxeito colectivo, o espectador, que é á vez un resultado e un operador, un constructor e unha construcción, nos camiños polos que se define tanto o seu estatuto coma a súa función. O azar obxectivo fará que décadas despois, en 1984, Basilio Martín Patino, ese paradigma do cinema documental español, como o fora Carlos Velo durante a República, se arrisque, por dúas veces, cun xornal sobre soporte vídeo, *La nueva ilustración española*. En ambos os dous casos a creación dun público convértese, de xeito explícito, en punto de mira. Un público que deberá aprender de novo a pasar pola experiencia do real mediado pola cámara, pola época, por el propio como espectador e polo autor.

Por comodidade o termo *ollada* soe atribuírselle a un autor. Ben como marca dunha liña de traballo persoal, dun modo de filmar; ben como prerrogativa transgresora, máis aló do que somos capaces, aquí e agora, de descodificar e interpretar. Pero ó moverémonos por entre a tradición documental resulta difícil evitar, entre outras mediacións, a dun enunciatario que cada enunciador trata de moldear á súa medida amosándolle determinadas guías de lectura; a dun espectador liminar, convocado a formar parte da acción. Os discursos de dominante expositiva quedaríanse no primeiro eslavón. Os coñecidos como de reflexión agarraríanse ó segundo extremo e á perda deste segundo extremo.

En *A ollada documental* trataremos de artellar esta relación entre persoa autora/obra/persoa espectadora a través da cámara no seu papel máis convencional, se se quere máis gramatical, máis dende dentro dun sistema de regras. Obviamente a época é así mesmo a explicación que dun fenómeno ou de aspectos singulares dun fenómeno artella cada época, neste caso a través das literaturas sobre o espectador, sobre un espectador que participa, queira ou non, da súa época. E o autor-animador que dende o IIEC[1], o cine club de Salamanca ou *Film Ideal* atravesa a historia do cinema documental é Martín Patino. Independente como creador e como productor, de entre as súas obras escollemos unha realizada para televisión. Precisamente para televisión.

Anunciar *a ollada* como entrada para o documental e insistir na súa determinación por parte do espectador

tal vez corra o perigo de soar como esa voz estereotipada que nos dá as gracias nos servicios automáticos. Aínda así, por agora imos conformarnos co lugar común que identifica para nós o documental como unha película que establece a súa primeira necesidade orixinal na producción de credibilidade. E que esa profunda operación de senso que é o crible, falso ou non, depende de causas externas e tamén de inscricións internas ó texto fílmico, xa sexan actos de enunciación que, como remarca Jacquinot, posicionan o espectador ou ben se trate de ideas previas que posúe este sobre o referente e que, cada vez, o convocan á expresión de afectos como parte da elaboración de significación.
O referente, o real, neste caso dun aura de presencia cunha proximidade que organiza os modos de pasaxe cara o filme como forma de visibilidade particular. O cru e o cocido que nos adianta Levi-Strauss como parte do mesmo proceso e antes do seu deslizo cara a postmodernidade ou o ritual museístico –dando título a unha sorte de macro-exposición que recorre Occidente e que ¡como non ! andou polo «Reina Sofía», o cru e o fílmico cohabitaron o mundo dilemático do material en bruto, do obsceno, ou do material codificado[2] e a posibilidade do perverso, sobre todo se falamos do cinema da realidade. Cru ou cocido, o tempo lévanos da man cara visións máis complexas deste figurante que recoñecemos e no que nos recoñecemos como espectador.

As literaturas do espectador, agora tamén de modo explícito, acompañan a historia do cinematógrafo e do espectáculo como práctica social e como exhibición de modos de cultura que se van despegando do natural. Jacques Aumont refírese a Lumière como merecedor de ser considerado «o máis inventor» por convocar, no cinema, o dispositivo e a súa finalidade. A saber, a profusión de efectos de realidade, a seducción dende un novo *locus* que nos designa dende o paradoxal e non xa dende a persistencia retiniana, dende o fisiolóxico. «Séguese falando da famosa reacción dos espectadores de *L´arrivée d´un train en gare de la Ciotat*, do seu espanto, da súa entolecida fuxida. Como lenda esta historia é perfecta (sorprendente e exemplar), pero só é unha lenda da que non se atopa pegada ningunha real»[3]. Pola contra, Aumont pon o acento na importancia da cantidade e da variedade de efectos para atraer o espectador e recoller reseñas das primeiras proxeccións que comentan, precisamente, como *se vía o ferro roxar ó lume ou o estremecemento das follas baixo a acción do vento*.
Claro que, concluirá, hoxe estamos saturados de efectos. Tamén no clasificado como documental. Só que neste caso estamos saturados da ilusión lisa de constatación, un efecto moi, moi especial.
Para nós, e a partir de considerar o espectador como constitutivo do cinematógrafo –ou do salón-, un dos aspectos que nos fan pagar para ver o que xa coñecemos é, precisamente, poderemos re-atoparnos con historias na materialidade dos feitos, a frase tan repetida de Kracauer para definir o documental. Re-atoparnos con historias que non pasan por unha relación con nós como testemuñas oculares senón para poder outorgarlle significación á experiencia doutros e á posta en forma que o outro, un autor, realizou.
Este extremo transaccional entre referente, autor, dispositivo e espectador/consumidor implicará, na cultura específica do documental, definir con que tipo de regras, con que convencións se constrúe un relato documental, ademais da capacidade de reenvío á verdade histórica, é dicir ó que cada sociedade e cada época vai establecendo como verdade histórica. De aí a busca de coherencia co exterior, co material profílmico, por parte de cada película que se nos presenta como documental ó tempo que asegura o seu modo específico de distinción da ficción –non do imaxinario-, do ficcional en tanto en canto territorio alleo á proba factual.

Como en calquera relato, as pegadas máis ou menos identificables son o vocabulario que comparten –ademais de compartir o sistema simbólico- autor, filme e espectador. Por iso gustaríanos aclarar agora que cando traballamos o obxecto «cinema documental» dende dentro, aínda tendo que

sometérmonos ós que se institucionaliza como tal, tratamos de írmonos alonxando da súa marca de pertenza ó que Nichols chamará discurso de sobriedade e tampouco nos interesa o seu artellamento dende o discurso empírico –aquelas fórmulas argumentativas, aqueles contidos considerados e clasificados como realidade- ou arredor das dicotomías estándar que confrontaron real/imaxinario, obxectivo/subxectivo, beleza/verdade, demostrar/suxerir, metonimizar/metaforizar.
A propia dificultade de pronunciación fai que saiamos de cadro e optemos por entrecruzar o seu estatuto, o do documental, ese «cinema pobre» coa *mise-en-scène* e a *mise-en-forme* da realidade, diso que dende a *Poética* de Aristóteles é o semellante a nós[4]. Realidade construída –próxima e distante- con signos verbais e/ou icónicos, que fai que nos fixemos non na natureza do que se nos conta senón na natureza do acto que nos pon en relación co que se nos conta –ficticio, nalgúns casos; reais noutros- e na ollada que estamos en condicións de despregar sobre o que se nos conta.
Alonxados xa do positivismo, da preocupación por acceder a un grao de coñecemento suficiente da fisioloxía da visión; adaptados ó noso comportamento como suxeitos culturais no seo de procesos perceptivos directos ou mediados pola técnica, sabémonos capaces de elaborar significados e de producir senso como resultado de condicionantes externos, de contexto, e internos «inscrites dans la materialité du texte filmique –seguimos a Geneviève Jacquinot- soit les actes d'énontiation qui positionnent le spectateur de façon spécifique, selon les époques et les genres»[5], e distanciámonos da ilusión de transparencia porque aprendemos a ollar dende a imaxe, dende un medium que se configura cos seus propios elementos de linguaxe, dende unha opción –tamén estética ademais de ética- dende un circuíto do que formamos parte, e dende as diferencias entre determinadas modalidades de exhibición –a sala, a tele- que nos fan conscientes –tanto como o autor- da nosa función mórbida de espectador.

Neste senso, e como exemplo radical, facemos un pequeno excurso cara Jean Douchet e o seu comentario a propósito de *L'enfant secret* de Philippe Garrel (París, Cinemathèque Française, 19.01.99) ese cinema autobiográfico, ese filmar íntimo, autista, de momentos de existencia, que se agarra a referencias cinéfilas; ese cinema que, polo contrario, non é *underground* senón que pasa por filmar para un espectador, aínda que sexa un espectador restrinxido e que, para nós, ten tanto que ver co documental, con «momentos de existencia» e non só con momentos de vida, tal se a perspectiva fenomenolóxica viñese axustarse ás cadeiras da realidade.

Obviamente se insistimos tanto sobre a pobreza –outra fonte de dicotomías- é porque en moitos aspectos connota os universos do documental, tamén como producto, sobre todo para televisión, chegando a influír na escasa teorización académica do obxecto, escaseza compensada, iso si, polos textos dos seus propios artífices que se converten en textos de existencia, en obxectos reflexivos sobre un tipo de creación que pon en solfa a todos os elementos que a inflúen, inclusive as condicións da súa producción. Pero o canon non acostumou a fixarse neste tipo de aproximacións –baste comprobar as escasísimas, tardías e pésimas traduccións dos clásicos, é dicir, dos Vertov, os Grierson, os Epstein, etc., etc. e, en xeral, o documental e as consignas sobre a ollada, partiron ou ben da súa negativización respecto á ficción ou, a día de hoxe, da súa abducción nun cómodo e indeterminado magma esencialista do «todo ficción».

Antes de entrar na ollada e na súa extrapolación a unha obra documental emblemática, *El grito del Sur: Casas Viejas*, recordamos que a opción substantiva do cinema documental é o referente real como fluxo de posibilidades creativas, que é un activo nas relacións de intercambio simbólico, que o seu modo de producción dominante é industrial, o seu sistema de financiamento variado –diñeiro público, aposta persoal, inversión comercial- e que na súa autoría, en quen o realiza, a partir de que opcións e

con que modalidades discursivas, establecerá un dos seus útiles de descodificación[6], de posibilidade de empatía, de variacións arredor dese desexo múltiple e intersticial, creador de ruídos, que identificamos como «intervención». Lembramos que un dos conceptos que nos explican esta variante cinematográfica –sometida, como calquera producto, á súa mesma capacidade de evolución e ás súas contradicións–, é a relación con outros productos da «industria da conciencia» na sociedade da comunicación, a dialéctica entre autor/dispositivo/espectador para a producción de «efectos de realidade» e a fixación de convencións que fagan posible o seu vencellamento de sangue co outro-materia de película, co outro-suxeito da proxección.

É xusto esta posibilidade obra-espectador como relación, como intervalo, como xustaposición, o que crea a expectativa dunha ollada documental. Intervalo que outorga significación a través de mecanismos visibles ou invisibles –retornamos de maneira inconsciente a postulados vertovianos, ó espectáculo da vida que só pode ver a cámara, a cámara que narra, que avanza ós pés dun cabalo a galope ou diante do soldade ó asalto; un espectáculo que unicamente pode organizar o montador e contemplar o espectador-, de artificios que nos permiten a labilidade, o diferente de cada proxección, as variacións de tempo e de lugar: para as imaxes preexistentes a través das que «lemos» ese outro, para a historia das imaxes e para a historia de nós como espectadores de imaxes.
É así como o cazador pasa a ser parte da caza. E a ollada, como transición dende e para outro momento de presencia, pasa a ser unha sorte de insecto, pasa a formar parte doutra acción, da acción do outro que se re-presenta. É así como dende a etapa fundacional/insurreccional do documental de entreguerras –contra actores, decorados, fabulacións- e sen deixar á marxe a noción de composición ou de dramatización, mentres fuxiamos do naturalismo, interpretámonos a nós mesmos nese *alter ego* que é *Nanook* (1922), rodado por Flaherty como unha ficción mentres o espectador se ve metido dentro dunha película de non ficción, nun filme que non conta unha historia, senón que representa unha situación[7]. Que son os pescadores da illa irlandesa de Aran (tamén de Robert Flaherty), ou os personaxes do ciclo bretón, de Jean Epstein. Que é Julián, o campesiño/soldado co que o director de *Spanish Earth* (1937), Joris Ivens, exhibe un modo de cinema documental interior á acción –fronte de guerra/vida cotiá- e artellado en liñas paralelas ó modo de Dickens, para deixar constancia da duplicidade unívoca real/imaxinario coa que se constrúe a verdade, tamén en cada filme.

Dende unha perspectiva xenealóxica o seguinte punto de inflexión situámolo nos sesenta. Co «cinéma de la parole» do québécois Pierre Perrault, co «direct/free cinema», co cinema á espreita marcado pola observación, coa consciencia da cámara, da obra mediada pola técnica, dun suxeito no momento de devir suxeito. Movemento de vén e vai da persoa cara o personaxe en transformación, presencia que o espectador aprende a recoñecer pouco a pouco, insiste Marsolais; actor narrándose como se narra tamén o autor dende que decidiu meterse cara o real: «Petit sujet, petit film, grande innovation: l´équipe de réalisation, munie d´un matériel leger, réduite au maximum, s´intruduit dans la vie d´un groupe: le documentaire cesse d´être condamné au point de vue extérieur» comenta Guy Gauthier[8] a partir dunha obra de 15 minutos, *Les Raquetteurs*, do tanden quebequiano Brault/Groulx. Pouco despois, no sesenta e un, Morin/Rouch –con Brault de cameraman- presentan *Chronique d´un été*. Para militar dende a interacción autor/cámara/personaxe/desexo: «cinéma verité». O documental comeza a liberarse das clasificacións funcionais (por exemplo, temáticas) e a resquebraxar o corsé institucional que, en adiante, vaise denominar «a televisión». Nalgures dende, en xeral contra, non se poderá evitar que este novo medium redefina o lugar do que mira, agora como receptor, e que nos obrigue a volver ás fontes.
O lugar do espectador, unha das constantes no discurso fílmico e teórico de Jean-Louis Comolli[9], compar-

timéntase dentro dun sistema de «dénégations» que o cineasta-escritor exemplifica no medo ante a impresión de realidade, 1895, tamén escena da chegada do tren, e que prolonga ata a chegada da imaxe de síntese, medo e impresión de realidade como primeira petición de principio orixinario do cinema-espectador: «Peur non pas devant la chose elle-même, mais devant *la répresentation elle-même de la chose*: peur devant l´irruption, sur l´écran, du *réel d´une image*». Esta duplicidade, mirar e saber que miramos, coa que Comolli vai pensando o espectador é, para min, a máis seductora como o é, pola súa marca de crenza na subxectividade extrema e infinita que se continúa na obxectividade, no narrador, a de Pasolini: aquilo que é , é significante (para o espectador). E que citamos dende un precioso texto sesentista elaborado para o festival de Pesaro, e publicado por Cahiers[10], no que comeza a resentir como ausencia a ilusión de tempo cronolóxico e a acción real: «Le bref, sensé, mesuré, naturel et aimable plan-séquence du néo-réalisme nous donne le plaisir de reconnaître la réalité que nous vivons tous les jours et nous la fait goûter, au moyen d´une confrontation esthétique, en l´opposant aux conventions académiques. En revanche, le long, insensé, démesuré, monstrueux et silencieux plan-séquence du «new cinema» nous fait prendre en horreur la réalité, par une confrontation esthétique où il s´oppose cette fois au néo-réalisme consideré lui-même comme une académisation du vivre».

A entrada que facemos vai comparar dúas tipificacións, a de Casetti[11] e a de Collas[12] como paso previo á análise da película de Basilio Martín Patino *El Grito del Sur* (1996). O traballo sobre a noción de realismo da que parte Collas, como aquilo sobre o que temos xa unha certa imaxe, compleméntase coa construcción do espectador a través das convencións do propio medio que establece Casetti e podería prolongarse con aportacións dende a pragmática histórica sobre a intención que lle atribuímos ó autor –sen que teña porque ser a súa intención real- e que Müller[13] sitúa en parámetros determinados pola producción e pola recepción da obra e que ten por conclusión a lectura ficcional ou documental.

Ollada a cámara, voz en off, títulos de crédito... elementos estabilizados e que desciframos sen esforzo, marcas hipercodificadas para ir constituíndo un enunciatario (Casetti), un espectador nunha súa función de testemuña ocular, lonxe de calquera posibilidade de intervención: encadre frontal como marca de obxectividade, da distancia que nos permite constatar. Ata que o personaxe se volta cara nós e ve que o ollamos, e nos fai conscientes de que o ollamos dende fóra mentres nos sentimos interpelados. A terceira figura, dende dentro do que se ve porque ti o miras, vai a coñecerse como «cámara subxectiva» e ata acadar a «pura facultade de ver», intercambiando o teu lugar de espectador co que ocupa o enunciador e, sobre todo, coa omnipotencia da cámara.

Na súa relación –inevitable- co real (Collas), o filme tratará de reparar o que a sociedade desbaratou, pode tratar de unir por un tempo que é o tempo da proxección o que o cotián mantén separado e nós, espectadores con ideoloxía, imos, por fin, a recoñecernos na ideoloxía. A asunción do outro, a aproximación de contrarios, a ollada «terceira» -esa que non debería participar na escena, a *voyeuse*- e a recreación traerán consigo modos de comportamento do espectador como a identificación co personaxe, cando non podemos delegar nel o noso propio discurso, ou cando nos convertemos en obxecto directo de interpelación: «Installé dans son fauteuil de cinéma, le spectateur est celui –le seul- qui ne peut pas fermer la fenêtre. Cette contrainte (...) ne peut manquer de la faire interroger quant a l´attitude qu´il adopterai dans la vie, confronté à une situation identique».

Dende un ou outro autor ningunha das figuras do espectador é específica do documental ou da ficción –o tipo de lectura ficcional ou non que poida provocar un documental ou o papel da ficción no documen-

tal aparecerán en *Casas Viejas*-, como tampouco poden estrañarse entre si modalidades de rodaxe ou de montaxe salvo no que é inescusable para o documental: atreverse a construír procedementos para a comprensión do real, sobre todo da súa ambigüidade –insistía Bazin a propósito do neorrealismo-, do seu estado incesante de mudanza, como a ollada ou como a cámara: «Voir, c´est idéaliser, abstraire et extraire» escribía Epstein en 1921 mentres Vertov proclama que o cinema-ollo é a posibilidade de tornar visible o invisible.

E é que para establecer a verdade como resultado, non como fragmento natural, temos que ollar cara esa época onde se comezou a pensar no espectador –máis ou menos contemporáneo da teoría da relatividade (Comolli)- como alguén que non só está fronte ó filme senón nel, inscrito na representación, trazo nun palimpsesto, con memoria porque ten reacción á memoria, que é o nó organizador da obra de Patino e do mal de amores que constrúe co espectador.

Dende a emoción, se retornasemos a Eisenstein. Dende a razón, se pensamos en Brecht e a súa obsesión por estimular unha actitude crítica que o devolva –o espectador- a si mesmo. Citámolos dende Gutiérrez Alea[14] e deixámonos levar polo Eisenstein que dende a busca do *pathos*, da identificación mimética cos personaxes, en pos de separar o espectador de si mesmo, vaise achegando –1939, ensaio sobre «A composición cinematográfica»- ás relacións entre pracer estético e ideoloxía: «com que métodos e com que meios o fato cinematográfico expresso debe ser tratado para que mostre simultaneamente nao o *que* é o fato, e a atitude do personagem em relaçao a si mesmo, mas também *como* se relaciona o autor com o fato e como deseja que o espectador o receba, o sinta e reaja diante dele». Dende a razón na emoción, dende a emoción na razón, se nos metemos por entre Dostoievski.

A cámara en pasaxe, sen interpelar –como faría Loach-, sen tomar posición para contemplar a paisaxe e devolvérnola como rexistro naturalista que vampiriza o fílmico, sen *off* que se dirixa o espectador, o cine de Martín Patino constitúese nun material inacabable, nunha sorte de espiral sen apoios que por corenta anos –poñamos dende *Torerillos* (1961)- comeza un *affaire* sentimental entre material próximo e desexo, entre escenas de existencia e *mise-en-scène*, entre a súa historia íntima, o neno nacido de dereitas que sospeita como se entretece un non-lugar, esa «morte branca» da perda, aínda peor, da ausencia de memoria que só nos puido relatar Cardoso Pires[15] nese o seu último intervalo entre a enfermidade vascular cerebral.

Canciones para después de una guerra (1971), *Queridísimos verdugos (*Garrote Vil), (1973), *Caudillo* (1974) e ata a serie de sete documentais para Canal Sur, rodada entre 1994-1996, da que forma parte *El Grito del Sur: Casas Viejas*, o cine documental de Basilio plantéxanos, de cheo, a nosa inscrición múltiple como suxeito educado polos media, polo dispositivo e polo poder. Somos, antes de nada, telespectadores e establecemos coa tele, como dispositivo diferente ó cinematográfico, unha relación de doce pasatempo no que a súa obra, a contrapelo, fai que nos amargue un doce con imaxes dun real sobre o que a penas si existen imaxes, que o director mima con efectos-verdade e que se nos plantexa a través dese insubstituíble acordo de credibilidade que un documental televisivo fai pasar.

Casas Viejas é, a priori, unha reconstrucción e é un filme de modalidade expositiva, que nos mete na sala de estar un dos sucesos represivos máis dramáticos da República española: «Ventiún muertos, de ellos seis calcinados, dos niños ametrallados cuando querían salir de una casa...» A entrada dánola a voz dun narrador que sobrepón o episodio que organiza o relato a cámara en movemento, abríndose sobre o que

supoñemos é o poboado orixinal, o escenario dos acontecementos, e dende o código de cor para as tomas actuais/branco e negro para o material que funciona como proba: carteis, insertos fotográficos e filmados, o libro de Ramón L. Sender, levándonos para esa construcción do século XX, as masas de traballadores, e para os testemuños, en presente eterno, dese actor coral que reconstrúe a historia contada dos sucesos. A voz, que nos fala da fame e do latifundio, avánzanos a posición de Martín Patino e a relación entre documento (o dirixente cenetista García Rúa óllanos, encadre frontal, plano medio e convócanos a seguir a súa ollada), e ficción, imaxe fabricada que seguramente lemos, seguindo os camiños da convención, como recuperados dun arquivo, e que nos interroga sobre a nosa relación co binomio material en bruto/material codificado no cine da realidade, ademais de plantexarnos observar a transformación da nosa propia ollada ó longo da proxección, créditos incluídos.
Os medios como fonte, como fórmula narrativa, como cliché que non necesita fondos no que recortar a silueta dos feitos; a intrahistoria do cinema documental ou como o corresponsal Joseph Cameron, formado nos parámetros da escola griersoniana, relátanos o rexistro en vivo dos feitos, para darlle paso ó director da filmoteca dadaísta, Muñoz Suay, que nos explica como chega ás súas mans un material ruso, especie de cinema vivido, feito en comuñón cos personaxes que son o real e que tamén son a súa representación –que a súa marca, a súa diferencia está na mise-en-forme, na expresión-; a verdade histórica e, por fin, a obra como resultado de todas as opcións, éticas e estéticas, dun autor que fai crecer a aposta sobre a función do ficcional no documental.

O primeiro fotograma da mostra, ese fragmento de cámara distante, métenos por entre os feitos, a saída do local da asemblea para colocar a bandeira. Os *frame* dous e tres teñen o xogo de luces e sombras, a angulación enfática, o plus visible do filme soviético que Basilio fabrica para o seu relato. Cameron contaranos como conseguiu filmar as declaracións de testemuñas ante a comisión investigadora. Oímos o ruído primitivo da cámara, sabemos que non se puido rexistrar o son, escoitamos unha voz tipificada que nos transmite o contido, vemos esa muller, a outras mulleres...

O feito real acontecido en Casas Viejas préstase a un filme de bos e malos: os campesiños rebélanse e o exército os aniquila, algo tópico. Así que tiven que buscar unha nova forma de contalo, unha maneira de amosar o que pasou dende diversos prismas: hai fotos do tema, os testemuños de testemuñas que aínda lembran o sucedido, o filme rodado furtivamente por un documentalista británico que pasaba por alí, o filme «oficial» rodado para o cinema, o testemuño dos historiadores (...). Todo isto forma parte das claves, das pistas que lle dou ó espectador para que entre no xogo. Todo este xogo consígoo coa montaxe, que non supón para min empalmar planos, senón suxerir, amosar camiños ó espectador e deixarlle que siga imaxinando cousas[16].

As clasificacións contemporáneas rotulan *Casas Viejas* como documental ficcional, para deixar constancia da natureza diversa dos seus materiais; como documental de creación, para advertir da liña do autor. E calquera denominación resultaranos útil se con ela realizamos un xiro na nosa comprensión do que pasou é que a *intentio autoris* funcionou: a partir dun referente, deses que os saxóns resumen como «historical world» e para que a obra a descodificasemos dende os parámetros de consciencia desa realidade, todos os recursos do estilo documental foron activados e conxugáronse como composición. Filme de heroe dentro do filme polo que se nos convoca ó «obxectivo irreal»; fabricación de tramas de facticidade para facer pasar como *report* o material de Cameron reforzando a ilusión de transparencia; o papel do *voyeur*; pistas falsas a partir da imaxe e da voz directa coa que Muñoz Suay nos anuncia o filme «Andalucía heroica» de Boris Shumiatski e, dende ela, dende a ficción, a palabra FIN. Documental reflexivo que nos

achega ós feitos dende a construcción do relato visual co que cada época connota os feitos, neste caso metamorfoseándoos en paisaxe sobre a que podemos pasear, upándoa en palimpsesto como unha das formas de relacionármonos coa realidade.

Neste paso continuo de fronteiras entre o estatuto ficcional e/ou documental tal vez o filme que desasosegou máis á crítica –e á academia- foi o que se coñece como *Nick's Movie* de Win Wenders e Nicholas Ray, e que se estreou como *Lightning over water*. Desasosegou pola súa forma e polas transferencias entre o autor/personaxe, por borrar a distancia entre o que pertence ó relato e o que é real. Cunha primeira versión presentada en Cannes baixo o signo de momentos de rodaxe –entre outros, a enfermidade de Ray- e da solución que como documento «brut et dur» o montador, Peter Przygodda, artellou, o filme transformarase noutro filme, de dominante ficcional, a partir da decisión de Wenders de desfacer a montaxe para atopar –citamos, como ó comezo, a Serge Daney- o verdadeiro suxeito da súa película: «ni la mort de Ray, ni le tournage mis en abyme, mais *la verité de son rapport à Nicholas Ray*».

Cinéfilo como Wenders e Ray, Martín Patino crea lazos entre a memoria, o fílmico e as transferencias entre materiais non reductibles entre si, dentro e fóra de campo, abrindo a súa a tenue de conspirador sobre nós, unha figura múltiple e cambiante, un nós que desexa ollar *Casas Viejas* como documental e que porque olla deixa unha pegada a penas de suxeito que ocupa lugar.

[1] O Instituto de Investigacións e Experiencias Cinematográficas marca, tal vez a nivel simbólico, a relación de Basilio coa realidade dende que se viu recollendo un diploma –en branco- no acto oficial da súa promoción. O réxime decidira que eran cinco os novos titulados e aínda que Martín Patino non finalizara os cursos tivo que realizar este simulacro, este «falso». Comentoumo ó chegar a Santiago, en 1997, para participar noutra experiencia académica, con alumnas e alumnos de postgrao da facultade de Ciencias da Información. O resultado chamouse *Kompostela Kapital Bravú*.

[2] DANEY, Serge. (1996) «Le cru et le cuit» en *La rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma.

[3] AUMONT, Jacques. (1997) *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós

[4] A nosa edición de cabeceira é a magnífica traducción anotada de Fernando González Muñoz (1999). A Coruña: Universidade da Coruña

[5] JAQUINOT, Geneviève (1997) «Documentaire et pédagogie: peuvent mieux faire» *La revue documentaires*. Nº 13

[6] LEDO, Margarita. (1998) *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidade*. Madrid: Cátedra.

[7] MARSOLAIS, Gilles (1997) *Le documentaire du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups.

[8] GAUTHIER, Guy (1995) *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Natham.

[9] COMOLLI, Jean-Louis/ALTHABE, Gérard (1994) *Regards sur la ville*. Paris: Editions du Centre Pompidou

[10] PASOLINI, Pier Paolo. (1967) «Discours sur le plan séquence» *Cahiers du Cinéma*, nº 192

[11] CASETTI, Francesco. (1989) *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

[12] COLLAS, Gérald. (1997) *Le défi de la réalité*. Aix-en-Provence: 15 Festival Tous Courts

[13] MÜLLER, Jürgen E. (1992) «Pragmatique historique du film: Nouvelle Vague et conception de l'auteur. La réception d'À bout de souffle aux Pays-Bas» *Cinémas*. Vol. 2, nº 2-3

[14] GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. (1983) *Dialéctica do espectador*. Sao Paulo: Summus editorial

[15] CARDOSO PIRES, José. (1997) *De profundis, Valsa Lenta*. Lisboa: Dom Quijote

[16] BELLIDO LÓPEZ, Adolfo. (1996) *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.