

Abrazo de piedra, un film de escalada sobre la vida



Nicolás Andrés Ontibón Ochoa

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social

Campo profesional: Audiovisual

Director: Juan Pablo Ríos

Pontificia Universidad Javeriana
Carrera de Comunicación Social
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Bogotá D.C.
Septiembre de 2017

ARTÍCULO 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

De todo corazón le agradezco a los que siempre creyeron en mí. A mis familiares y amigos por su apoyo incondicional. A todos los que se tomaron el trabajo de ayudarme sin recibir nada a cambio, pero, sobre todo, le doy gracias a Dios por permitirme llegar hasta aquí, por levantarme con su mano poderosa en los momentos de duda y por ponerme a las personas indicadas en el camino. A todos ustedes, gracias, porque sin su ayuda nunca lo habría logrado.

Dedicatoria

Esta tesis va dedicada especialmente a mi mamá, a Rafa y a mi tía Rocío, por todo el esfuerzo y la paciencia que tuvieron conmigo: Graciela Ochoa Beltrán, Rafael Urbina Sánchez y Rocío Ochoa, para ustedes con todo mi amor.

Tabla de contenido

- 1. Introducción**
- 2. Bases conceptuales: La paradoja del documental autobiográfico**
- 3. Análisis filmográfico: Entendiendo a Alan Berliner en cinco películas**
- 4. El relato de la experiencia: LA VIDA ES LA OBRA**
- 5. Conclusiones**
- 6. Bibliografía**

1. Introducción

Lo que encontrará el lector a continuación será una monografía de producto, que consta de cuatro capítulos en total. El primero de ellos es el marco teórico concebido a manera de ensayo, en el cual se plantean unas bases conceptuales desde la revisión bibliográfica de varios autores que han tratado el tema del documental autobiográfico.

En este primer capítulo se plantea que el documental autobiográfico tiene su origen en la literatura europea, justo durante la ruptura histórica que produce el espíritu individualista de la modernidad, argumento planteado principalmente por Montserrat Escartín Gual, quien señala a Descartes, Séneca, San Agustín y fundamentalmente al francés Michel Montaigne como responsables de introducir la escritura centrada en el “yo” como una forma de auto-exploración, que finalmente contribuyó a la construcción de la subjetividad de cada individuo en esta nueva sociedad.

Luego de esto, paso directamente a la aplicación de la autobiografía en el cine documental, siguiendo los criterios de Elizabeth Bruss, para mostrar que existe un problema epistemológico que hace prácticamente imposible su adaptación al lenguaje audiovisual, como comúnmente lo conocemos, aunque más adelante se desmiente esta postura extremadamente radicalista con el análisis de otros autores, especialmente Philipp Lejeune. También veremos cómo el modo performativo propuesto por Bill Nichols, en la continuación de su conocida obra *La representación de la realidad*, jugó un papel fundamental en el desarrollo del documental autobiográfico, tal y como lo conocemos ahora, pasando por las influencias del *cine directo* y el *cinema verité*.

Finalmente, acudo a otros autores como María Luisa Ortega y el latinoamericano Pablo Piedras, para conocer la categoría de la “subjetivización” y la necesidad de la creación de un dispositivo que permita llevar a la práctica esta nueva forma de hacer cine documental, pasando por algunas de las vanguardias artísticas de otros géneros y lenguajes, hasta llegar, en última instancia, a su pleno auge o desarrollo con las más recientes tendencias del *nuevo cine americano*.

El segundo capítulo es un sencillo análisis filmográfico de la obra del documentalista Alan Berliner para conocer la forma de trabajo de uno de los más grandes exponentes de este movimiento reconocido mundialmente, tener un referente serio que me aporte a la generación de ideas novedosas para la construcción de un relato propio y como una forma de obtener un rico sustrato creativo que me permita guiarme en todo el proceso de creación.

El análisis gira en torno a cinco de las películas de Berliner, en las que trato de identificar algunas características propias de su estilo particular, tales como recursos técnicos, prácticas discursivas y tratamiento audiovisual, con el fin de reconocer la estética de este tipo de películas.

El tercer capítulo es otro corto documento en el que hablo de la experiencia de enfrentarme completamente solo con la producción de una película autobiográfica. Por medio de anécdotas y reflexiones personales que giran alrededor de la escalada en roca, voy revelando las carencias, descuidos, inconvenientes e inseguridades que han sido parte de la forma empírica como he ejecutado el proyecto en su totalidad.

Finalmente, están las conclusiones, que son apenas un par de hojas, en las que se resume casi todo lo que se ha planteado a lo largo de la tesis.

2. Bases conceptuales

La paradoja del documental autobiográfico

Aun cuando el cine tiene un fuerte arraigo dentro del mundo de la literatura, el caso de la autobiografía, aunque no es la excepción, sí parece ser un género distinto, dotado de contrariedades, que se resiste a ser adaptado al lenguaje cinematográfico, sobre todo si estamos hablando del discurso documental, en el cual se busca reflejar el mundo del autor por medio de imágenes extractadas de la realidad circundante, sin tener que caer en las imposturas a las que recurre el cine de ficción.

Este impedimento constituye un problema epistemológico, una confusión teórica y una gran paradoja para los diferentes estudiosos del documental (tal como lo veremos más adelante). Empecemos por entender un poco mejor esta información tan vaga acerca de la procedencia del cine autobiográfico desde la tradición literaria.

En su tesis, Godoy (2012) propuso que “lo autobiográfico surge dentro de la literatura” (Escartín et al. 2008). Sitúa al autor francés Michel Montaigne como uno de los más grandes precursores de la modernidad, en el sentido en que se interesó por hablar de su yo concreto de una manera totalmente subjetiva. Además, señaló a Descartes como otro de los responsables de la construcción de esa subjetividad moderna, al entender que “el sujeto nace en soledad, consigo mismo y apartado de los otros, aunque el objeto de su reflexión sea el mundo del que se aleja” (Escartín, 2008).

Sin embargo, este teórico español se fija principalmente en los ensayos de Montaigne, rescatando de ellos su valor por entender la propia condición humana como camino hacia la felicidad. En tales ensayos existe la necesidad expresa por explorar el tema de la identidad, utilizando el método del autoestudio para comprender su caso primero y así poder establecer un modelo universal que le permita conocer a los otros, según Escartín (2008), dicha actitud individualista lo llevó a ser calificado por algunos escritores del siglo XVII como “egoísta”, lo que no estaba nada lejos de ser cierto.

Su estilo, a diferencia de otros autores más antiguos, como Séneca o San Agustín, no busca convertirse en ejemplo para nadie, alejándose de todo tipo de actitud moralista o doctrinal,

para adoptar una forma más libre de conocimiento de sí mismo al aplicar el pensamiento individualista, la introspección y el reconocimiento del yo (Escartín, 2008).

Cabe resaltar que la escritura en Montaigne pretende reflejar la condición humana desde su experiencia particular, con el fin de identificar todo aquello que lo diferencia de los demás, su esencia. Según Escartín (2008) escribir sobre sí mismo es una manera de ser consciente de la transformación de su propia existencia, pues la identidad no es un concepto estático sino en constante cambio o en permanente reconstrucción. Finalmente, Escartín concluye que los mejores aportes de Montaigne al género autobiográfico en la literatura son la subjetividad, el tono testimonial y el descubrimiento literario de la función del yo, todos ellos elementos prácticos para el ejercicio de autorreflexión (Escartín, 2008).

El profesor estadounidense James Amelang, junto a otros autores, coinciden en que el paso a la modernidad fue el escenario que propició una escritura mucho más íntima, explorando el recurso de la primera persona y explotando las experiencias personales del autor como materia prima de su producción literaria.

En su trabajo *El vuelo de Ícaro*, Amelang propone una metáfora perfecta para describir cómo esta novedosa forma de expresión nace del espíritu modernista de una sociedad europea en pleno cambio, una escritura centrada en el 'yo' que se oponía contra todo lo establecido anteriormente por la autoridad: "Volar demasiado cerca al sol representa arrogancia, desafiando las jerarquías y la hegemonía, la escritura y los discursos públicos de las élites" (Godoy, 2012).

Así que, en contraste con los ensayos de Montaigne, esta parece ser una especie de autobiografía más popular que se alejó considerablemente de las clases favorecidas e intelectuales para darle protagonismo a la voz de campesinos, artesanos y trabajadores que se convirtieron en los propios autores y protagonistas de su vida (Ortega y Pena et al., 2010). Otro teórico destacado en el estudio de la autobiografía es el francés Philippe Lejeune, quien sitúa su origen en Alemania e Inglaterra a principios del siglo XIX, identificando la presencia de una voz autodiegética al interior de la narración literaria en su obra *El pacto autobiográfico y otros estudios*, basado en la clasificación original hecha por Gérard Genette (Lejeune, 1975).

Además, Lejeune (1986) lo definió como "un relato introspectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, haciendo énfasis en su vida individual, y en particular, en

la historia de su personalidad” (p. 50), insinuando la capacidad de terminar con ese pacto preexistente entre el autor y el lector que se respetaba con tanto rigor por los representantes del género.

Pero una vez rastreado e identificado el origen de lo autobiográfico dentro de la literatura, procedamos a introducirnos en el movedizo e incierto terreno en donde todo se complica aún más: el paso al cine documental.

Dentro de la consulta bibliográfica que se adelantó para este trabajo, el primer hallazgo de utilidad fue la obra *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, de José Antonio Pérez Bowie. En esta obra se asegura que la primera persona en reflexionar sobre lo autobiográfico en el cine fue Elizabeth Bruss, autora de un ensayo en el que sostiene que no es posible hacer la transposición al lenguaje cinematográfico porque hay tres factores característicos del género autobiográfico en la literatura, que no son equiparables al cine, como son el valor de veracidad, el valor de acto y el valor de identidad, siendo este último el que determina que:

El sujeto que está viendo no puede ser el mismo que está siendo visto, existe la posibilidad de que el autor se vuelva personaje al filmarse a sí mismo, pero al pasar al lado del objeto nadie está a cargo de la cámara y hay un poder de visión inhumano caminando por el mundo (Pérez, 2008, p. 143)

Posteriormente Pérez recurre a Jim Lane, quien discute la posición purista de Bruss añadiendo que, “aunque no exista una traducción literal de este género al cine, no necesariamente significa que el sujeto sea incapaz de filmarse a sí mismo” (Lane et al, 2002) También incluye la postura de Bill Nichols, respecto a que “en el documental la voz es el elemento configurativo que da forma al mundo y da cuenta de la relación de este con el sujeto” (Pérez, 2008).

Como podemos entrever en este primer acercamiento al problema, parece ser que existe cierta primacía del lenguaje escrito sobre el audiovisual, puesto que el primero posee varios niveles gramaticales. Justamente, el teórico Philippe Lejeune trata el problema de la aplicación de lo autobiográfico en el cine documental en su texto *Cine y autobiografía, problemas de*

vocabulario, tomando como referente el ensayo *La autobiografía en el cine* de Elizabeth Bruss (1980).

En su obra *Cineastas frente al espejo* (Gutiérrez, G, 2008) recopila varios trabajos en los que se encuentra el texto anteriormente mencionado de Lejeune, donde desmiente la postura extremadamente limitante de la teórica estadounidense al respecto, cuando sostiene que “el cine autobiográfico tal vez no sea posible en teoría, pero en la práctica existe”, desarrollando el argumento de Hadelin Trinon, quien asegura, a su vez, que “el cine autobiográfico, tal como se lleva a la práctica, no se encuentra con los preceptos forjados por Elizabeth W. Bruss” (Lejeune et al, 1987, pp. 7-12).

También identifica ciertas falencias en la tesis planteada por Bruss, demostrando que ella distorsiona el análisis al dotar a la literatura de un sentido estrictamente histórico y subestimando al cine como un fenómeno fijo. Por otra parte, reconoce que la autora encaminó apropiadamente el problema, aunque con la diferencia de que para él todo el asunto radica en el valor de verdad, porque:

En el caso de la escritura no se toma prestado nada de la realidad, sino que tanto recuerdo como lenguaje son una ficción, en cambio en el cine presenta la desventaja de poder ser percibida como documental y de estar siempre ligada a una realidad. (Gutiérrez, G, 2008, p. 19)

“El sujeto autobiográfico está intrínsecamente ligado a ciertas propiedades del lenguaje, en particular a la posibilidad que da fundir en un significante único, ‘yo’, el enunciador y el enunciado” (Gutiérrez, G, 2008, p. 17). Aunque para Lejeune (1987) esto no necesariamente implique que no haya formas de superar dicha dificultad, puesto que un cineasta puede registrar su presente con imágenes auténticas, recoger las huellas de su pasado por medio de fotos y también utilizar la voz en *off* como un recurso para articular la relación con el pasado y generar confianza.

Además, el autor francés sostiene, retomando el argumento de Bruss, que el cine solo llega a ser personal al transgredir los códigos que fundan el efecto de referencia: “El cine solo se convierte en personal al volverse anormal..., puesto que no ha hecho de él un medio para

fusionar los dos aspectos del sujeto autobiográfico, enunciador y enunciado” (Lejeune et al, 1987, pp. 7-12).

Lejeune (1987) discute la postura acerca de que el cine es una creación colectiva, cuando explica que el acto autobiográfico ya no es más solitario ni íntimo y poniendo al cine en el lugar propio de la ficción, con una mayor facilidad para la biografía que para lo autobiográfico, en contraposición con la televisión, en cuanto esta es para nosotros la imagen referencial de lo verídico. Más adelante, el teórico francés indica que:

Adolphe Nysenholc propuso una primera clasificación en el encuentro *Cine y autobiografía* de Bruselas, dada de las siguiente manera: autorretratos, retratos de amigos, retratos de familia/cartas, diario de viaje, noticiario privado/ diario íntimo/ confesiones/ recuerdos de infancia/ cuadernos de cineasta (génesis del filme), y afirma que es a partir de los encuentros de 1984 y 1986, que se le da una relevancia al género autobiográfico, que antes era relegado por las grandes películas de ficción catalogadas como biográficas. (Gutiérrez, G, 2008, p. 22).

A este fenómeno, Lejeune (1987), lo denominó como un importante cambio histórico, explicado desde los puntos de referencia que expone Hadelin Trinon en su ensayo sobre la “autocinebiografía”: La utilización de la voz en *off* y la invención de la cámara subjetiva: “Así fue como comenzó el género autobiográfico en el cine”, según Lejeune, “diferente a la autobiografía escrita y también al cine de ficción, en medio del cine amateur y el cine de ensayo” (Lejeune et al, 2008, p. 23)

Para este autor el valor de verdad se contradice con el valor artístico, en el sentido en que la vida cotidiana de una persona desarrollada a lo largo de dos horas puede resultar densa o tediosa para el espectador, frente a una película de ficción, aunque esta debilidad producto del montaje en este estilo de documentales puede ser contrarrestada por la continuidad que genera una interesante voz en *off*: “Es más fácil lograr un efecto de identificación en el espectador cuando el relato se organiza conforme al de una historia de vida estructurada”. (Lejeune et al, 2008, p 25)

Lejeune (1897) también les da un alto valor referencial a las fotos para evocar el pasado sin tener que recurrir al artificio, creando así un dispositivo polivalente que no solo dependa del recurso de la voz en *off* y potencializándolo con la ayuda de un montaje creativo.

Otro trabajo importante que hallé en mi pesquisa fue el del autor latinoamericano Pablo Piedras, quien retoma la categoría de “subjetivización”, propuesta inicialmente por otros teóricos, entre ellos María Luisa Ortega. Esta es la categoría fundamental que emplea la mayoría de teóricos del documental contemporáneo como base conceptual para deconstruir el discurso de la objetividad que planteaba el documental primigenio y abolir definitivamente los discursos de sobriedad a los que se refiere Bill Nichols en su obra. Piedras señala que Nichols hace una prolongación de su tipología clásica en un trabajo que publicó en el año 2001, llamado *Introduction to documentary*, añadiendo dos modos más a su trabajo inicial *La representación de la realidad*: el poético y el performativo, siendo este último, junto al modo participativo los que permiten las condiciones ideales para que se presente el discurso del yo dentro del documental (Piedras, P, 2009, p. 2).

Según Piedras (2009) Nichols indica que el modo performativo desencajaría epistemológicamente el sentido que tiene el discurso objetivo con el cual nace el documental para darle cabida a uno más subjetivo y menos referencial: “Literalmente el director actúa, siendo una primera persona que se materializa en la escena” (Piedras, 2009, p. 3).

Pablo Piedras (2009) también hace mención al documental autobiográfico como una de las formas de subjetivización, donde la relación entre el objeto o tema de enunciación está extremadamente cercano al sujeto: “El eje de la representación se desplaza a la esfera privada de la historia íntima, de las relaciones familiares y de las dimensiones afectivas” (Piedras, 2009)

Sumado a esto Piedras añade a su trabajo el pensamiento del crítico francés Jean-Louis Comolli, quien postula que: “El cuerpo filmado del cineasta impone una prueba más de la esencia documental de la película capaz de producir un efecto de verdad indiscutible” (Piedras, 2009)

Finalmente, el teórico argentino concluye que estas formas del uso de la primera persona en el documental se han definido a partir de los discursos de sobriedad (las ciencias, la economía, la política y la historia) que propuso Bill Nichols en su paradigma, “abriendo campo a nuevos pactos comunicativos que dieron un giro epistemológico de los sistemas explicativos tradicionales” (Piedras, 2009)

Varios de estos teóricos señalan al *cine directo* y al *cinema verité* como dos grandes influencias para la subjetivación o subjetivización del documental. Según Ortega (2005) así como a la obra *Crónica de un verano* de Edgar Morin y Jean Rouch, en la que ellos se ven a sí mismos en una de las escenas principales discutiendo sobre el film.

De este modo, se da cabida al subgénero que Nichols bautizaría con el nombre de “documental interactivo o participativo”. Una de las fuentes más recurrentes en el trabajo de Piedras es Antonio Weinrichter, quien a su vez desarrolla un juicioso estudio sobre el subgénero del documental performativo en su libro *Desvíos de lo real*, proponiendo que el término proviene realmente de la pragmática, con lo cual busca “mostrar la respuesta afectiva del documentalista a la realidad, quedando relegados los testigos del modo participativo por la intromisión del sujeto” (Weinrichter, 2004).

Por otro lado, este teórico resalta el sentido problemático que adquiere esta acepción por su significado en inglés, indicando que actualmente se ha producido una especie de ruptura epistemológica: “Parece que al cine de no ficción contemporáneo dejó de interesarle hablar del mundo histórico nicholsiano, por mostrar quién, y desde dónde habla.”, refiriéndose a la postura que toma Stella Bruzzi, quien afirma que “este nuevo modo de representación abarca la performance (refiriéndose literalmente al significado del término anglosajón) en ambos lados de la cámara, tanto al interior del campo visual como afuera de él”, sugiriendo que existe una intervención directa del realizador entre el mundo con el cual interactúa permanentemente y lo que decide mostrar en el film (Weinrichter, 2004).

En 1995 Michel Renov emplearía el término de *New subjectivity* para denominar esta nueva tendencia, que desplegó la subjetividad dentro del documental a instancias insospechadas por los pioneros del documental de vanguardia. Poco después aparecería la categoría de *Personality films*, mucho más cercana a la autobiografía de la literatura, con los trabajos de autores como, Nick Broomfield, Chantal Ackerman, Lourdes Portillo, Alan Berliner, Chris Marker, Sandra Kogut, entre otros, llevando al género por un sendero más experimental y nutriéndose con las propiedades del documental reflexivo, sin dejar de lado su mayor rasgo característico: la subjetividad, para fusionarse ambos en uno solo, el autor reflexivo (Weinrichter, 2004).

En otro texto de la Universidad de Granada escrito por Juan José Díaz Aznarte, encontré casi toda la filmografía de estos cineastas que exploraron íntegramente con su cámara las

posibilidades del documental. En él, el autor hace una completa recopilación de sus películas consideradas como nuevas tendencias dentro del discurso documental, figurando los mismos nombres de Ross McElwee, Agnès Varda, Alan Berliner, Lourdes Portillo, Michael Moore y Nick Broomfield.

Está claro que muchos de estos autores coinciden en que el cine requiere de un dispositivo narrativo estratégico para superar la cuestión del desdoblamiento, permitiendo este aparecer del cuerpo frente a la cámara como “mediador para delimitar el tipo de vínculo con el autor que la obra le solicita al espectador”, según Piedras, y “solo de esta forma el director logra transformarse en el sujeto protagonista del relato autobiográfico” (Piedras, 2009).

A su vez, esta definición de dispositivo está basada en el concepto original de Giorgio Agamben, quien se refiere a este como una serie de estrategias discursivas que el autor sostiene sistemáticamente a lo largo del relato de la siguiente manera: “Cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”, citando específicamente el caso de *Calle Santa Fe* de la documentalista chilena Carmen Castillo, donde se produce un desdoblamiento por parte de la directora utilizando el recurso de la voz en *off* a la vez que se observa su presencia dentro del cuadro (Piedras, 2009). Respecto a este término metafísico, Raquel Schefer explica que “este desdoblamiento enunciativo viene acompañado por la reinención de los mecanismos de puesta en escena y por la experimentación estética y formal de los aparatos y soportes audiovisuales”, proponiendo la “autorreferencialidad” como un proceso histórico de tránsito por los tres distintos formatos (autobiografía, autorretrato y cine autobiográfico) en los que el sujeto se inscribe dentro de la obra para explorar cuestiones íntimas, apropiándose de material de archivo familiar para reconstruir narrativas personales: “En estas obras el discurso, la puesta en escena, la narración y la búsqueda de una verdad interna están estrechamente ligados” (Piedras, 2009)

Schefer diferencia el autorretrato de la autobiografía por tener un modelo de coherencia no narrativo y declara que los primeros diarios filmados en 1930 son los autorretratos de Man Ray: *Autoportrait*, *Courses landaises*, y *La Garoupe*. También sitúa el filme *Lost, Lost. Lost* de Jonas Mekas como una de las obras más conocidas que exploran esa frontera entre el autorretrato y la autobiografía en el cine (Ortega, 2005).

Para el teórico Efrén Cuevas, Mekas presenta un modo de reacción natural con la cámara ante todo lo que le sucede mientras filma, como una forma de expresión agregada a ese sentir momentáneo que muchas veces no se logra transmitir solamente por medio de la imagen y el sonido convencionales. Para Renov, el ensayo cinematográfico de Jonas Mekas representa ese vínculo que se establece entre el cine documental y la literatura autobiográfica de Montaigne, posicionándolo como uno de los fundadores del *nuevo cine americano* junto a Stan Brakhage y Kenneth Anger (Ortega, 2005).

Cabe resaltar que la tesis *Lo autobiográfico dentro del documental contemporáneo en el Perú* de Mauricio Godoy Paredes, fue un canal que me abrió la puerta a casi todas las fuentes aquí citadas, luego de encontrar las primeras referencias mencionadas al inicio de este capítulo.

De este trabajo que me facilitó inmensamente la consulta bibliográfica, tomo la mayoría de autores, tales como Jim Lane, para quien existen tres elementos clave dentro de la historia cinematográfica para que el documental se haya fusionado con lo autobiográfico. Uno de ellos es precisamente el nuevo cine americano, el otro es la influencia de la corriente *direct cinema* y por último la corriente creada por Jean Rouch, el *cinema verité*. (Piedras, 2009)

Tiempo después Bill Nichols asignó nuevas denominaciones para los dos últimos que usualmente se confunden entre sí, llamándolos por sus modalidades de representación, respectivamente: observacional e interactivo. El modo performativo propuesto más adelante por el mismo autor, es también desarrollado por teóricos como Laia Quilez, quien añade que este tipo de propuestas contiene una “dosis de actuación o dramatización”, además de sus aspectos subjetivos, aunque para otros como María Luisa Ortega esta definición desarrollada por Nichols contiene “una carga negativa, en donde la presencia del yo quiebra el pacto comunicativo dentro del documental, al eludir la asignación de verdad o falsedad, dentro del marco pragmático del documental tradicional” (Ortega, 2005).

Por otra parte, Stella Bruzzi piensa que estos documentales son una extensión lógica de la forma tradicional, pero buscando representar la realidad con la necesidad de manifestar o hacer conscientes aquellas “fisuras de la función cognitiva del documental”. Una estrategia recurrente de los realizadores de este cine autobiográfico o en primera persona, aparte de filmar el reflejo de su propia figura en el espejo, es revelar su sombra dentro del cuadro como un elemento metafórico, referencial y propio del yo abstracto (Gutiérrez 2008: 54).

Tomando como base la fórmula de Clifford Geertz en su ensayo “Géneros confusos”, María Luisa Ortega propone la categoría de “hibridación”, ligada a la representación de lo real en las prácticas cinematográficas para referirse a la ruptura de las fronteras entre el documental, la ficción y el cine experimental (Ortega, 2005).

Según Ortega, este mestizaje de lenguajes no implica el ocultamiento de la subjetividad, más bien manifiesta que “los hechos o acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos” (Ortega, 2005). Las vanguardias cinematográficas de naturaleza experimental se vinculan, emparentan o acomodan a la exploración social del documental. El montaje tiene una gran responsabilidad en este proceso evolutivo que tuvo el documental, pues la experimentación con la yuxtaposición de las imágenes y la liberación del sonido permitieron darle continuidad fragmentaria para comunicar ideas o conceptos abstractos de la realidad social contemporánea (Ortega, 2005). Elementos como la metáfora, la poesía, el ritmo, la reiteración, el *collage*, el contrapunto y el montaje paralelo fueron grandes aportes estilísticos al discurso de la argumentación. Este tipo de montaje, mucho más conceptual sirvió para renovar el lenguaje tan formal con el que se creó el cine documental, inicialmente según Ortega (2005). Además, quien advierte que:

Se ha producido un nuevo marco epistemológico con la intervención de sujeto en el documental y la reinención de la voz narrativa en primera persona, que posibilitó domesticar la subjetividad como un instrumento de conocimiento y representación compartidos, transitando más allá de la mera expresión personal o del ejercicio de autoconocimiento característico de las prácticas no-ficcionales experimentales (que, no obstante, pueden poseer fuertes improntas sociopolíticas) tales como el cine ensayo o el diario cinematográfico. (Ortega, 2005)

Aunque las vanguardias fueron sumamente importantes en el proceso de subjetivación del documental, lo performativo es heredado directamente del medio televisivo que lo usa como medio catalizador entre el mundo representado y el espectador. “Lejos de haberse convertido únicamente en dispositivos estructurantes, estas modulaciones del yo dan cuenta de lo difícil que resulta hablar del mundo sin hablar de nuestro lugar en él en el siglo XXI” (Ortega, 2005).

Esta autora también plantea que fue en los años 60 que se incorporó la forma discontinua de las *home movies* en el documental, buscando generar una reflexión a partir de experiencias y las memorias revividas mediante películas familiares, que resultan ser importantes correlatos que actualizan su significado, dados sus propios contextos cuasi privados en que son expuestos, concluyendo que de esta forma estamos presentes ante la nueva domesticación de la experimentación y de la vanguardia (Ortega, 2005).

Otro género importante para analizar en esta parte teórica de la presente tesis es el ensayo fílmico o film-ensayo, que también es una herencia del lenguaje literario. Con este nombre bautizó André Bazin al film *Lettre de Sibérie* de Chris Marker en 1958 (Ortega, 2005).

Para el ensayo la memoria es fundamental, ya que esta “es una biblioteca acumulada a lo largo de la vida para usarla con fines inventivos, es un dispositivo para procesar experiencias de todo tipo, para crear un nuevo producto que a la vez reproduce nuevas experiencias”, resaltando el gran valor de las imágenes y poniendo el énfasis más en el proceso que en los resultados (Godoy, 2012).

Así los procesos de reflexión son de mayor importancia que el contenido mismo del film, lo quiere decir que en el film-ensayo las ideas no se tienen, sino que se hacen, de la misma forma en que se hacen las herramientas con las que se trabajan dichas ideas, siendo su misma estructura “una reflexión mediante imágenes, realizada por una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (Godoy, 2012).

Según Godoy (2012) el ensayo y el autorretrato literario se constituyen entonces como verdaderos referentes del documental autobiográfico, porque se interrogan de manera oblicua y obstinada sobre la propia identidad del sujeto escritor. El autorretrato nos arroja la característica fundamental del film-ensayo, la identidad como proceso de reflexión y representación de la reflexión del cineasta. Si buscáramos una definición precisa del ensayo audiovisual, esta sería: “Reflexiones literarias condensadas en la forma fílmica” (Godoy, 2012).

En este género se busca explotar la capacidad de captar los pensamientos humanos (tal como en Vertov) por medio del montaje, lo cual da cuenta de una nueva forma de pensar y de organizar el conocimiento. Este se efectúa del oído al ojo, dándole principal importancia al discurso oral, pero, a su vez, esta técnica lo dota de un aspecto musical, donde se reflexiona representando y se representa reflexionando (Godoy, 2012).

La estructura del film-ensayo es híbrida, va desde lo personal-biográfico a lo reflexivo, filosófico o artístico y maneja por lo menos dos niveles semánticos: el temático y el entramado (Godoy, 2012)

Finalmente, quisiera mencionar dos aspectos que considero relevantes dentro de esta revisión teórica y que pueden legitimar el acto de hacer una película sobre sí mismo. El primer elemento se refiere a la acción de “salir del clóset”, mencionado por Andrés di Tella, en el sentido de que hay una profunda necesidad interna por decir algo que apremia u oprime de alguna forma al cineasta, y que de otro modo resultaría insignificante de comunicar para él, aunque recurrir a este medio de expresión propio de la catarsis no necesariamente implique el uso literal de esta expresión, en el sentido meramente sexualizado que se le da a la expresión popular, sino que este método puede llegar a tratar temas tan difíciles y diversos como los son el dolor, la muerte, la ruptura, la drogadicción, los trastornos y los traumas, entre otros (Godoy, 2012).

Por último, está la llamada “Estética del fracaso”, que se refiere a las eventualidades de un *work in progress* (cámaras que no funcionan o baterías que se agotan) y la presencia de un yo inestable, que muchas veces llega a convertirse en antihéroe, que es objeto de burla para sí mismo o de otros. Es una tendencia que mezcla el fracaso y la ironía como estrategias narrativas para manifestarse contra la objetividad y la verdad del documental clásico (Godoy, 2012).

3. Análisis filmográfico

Entendiendo a Alan Berliner en cinco películas

Escogí la obra de Alan Berliner por recomendación explícita de mi asesor de tesis, con el ánimo de identificar algunos patrones en común de su particular forma de narrar; también para observar el tipo de recursos técnicos que utiliza a la hora de montar el dispositivo del cual ya se habló en el anterior capítulo, y así, de ambos aspectos, tomar la mayor cantidad de elementos que me permitan reconocer el estilo personal o el sello característico de este director, como una manera de nutrirme creativamente de uno de los referentes más serios que existen en la materia.

Además, nos pareció necesario analizar el lugar desde donde se posiciona el realizador con respecto al relato autobiográfico para reflexionar sobre el mundo que lo rodea o tratar los diferentes temas que le inquietan en la vida. Espero que este análisis sea de utilidad para la construcción de un dispositivo eficaz al momento de contar mi propio relato de no-ficción. Ahora, sin más, veamos cinco de las mejores películas de Alan Berliner a continuación:

First Cousin Once Removed

Esta película tiene como tema central la pérdida de la memoria. Fue hecha en honor a su primo Edwin, quién sufrió en carne propia los rigores del Alzheimer, luego de ser un destacado catedrático de la Universidad de Harvard y un intelectual reconocido internacionalmente en el mundo de las letras, siendo realmente él, su primo, el protagonista de la historia, aunque no deja de incluirse como el coprotagonista en casi todas las escenas, no solo como un familiar cercano, sino como un acompañante y testigo de todo el proceso de degradación al que se vio sometido Edwin a causa de su enfermedad, resultando totalmente involucrado, a tal punto, que resulta imposible escapar a la transformación personal que lo lleva a presenciar la muerte de su primo.

Desde el inicio del film escuchamos la voz omnisciente del narrador en *off*, Alan, quien conduce el relato acompañado por la imagen de la hoja de un árbol cayendo lentamente, la cual sabremos al final que es un elemento metafórico que simboliza el recuerdo medio de los poemas de Edwin.

En esta película es recurrente el uso asociativo de las imágenes, al ser conectadas de forma audaz con el discurso alegórico del narrador, produciendo un efecto bastante eficaz a la hora de utilizar la sintaxis como recurso propio de un montaje brillante y dinámico que está creando conexiones lógicas todo el tiempo, agregándole a esta pieza audiovisual un alto valor estético, tanto en forma como en contenido, dando como resultado algo así como un poema audiovisual.

Elementos como, un puente cayendo, un tren en movimiento, la textura que forma el agua sobre un vidrio, una montaña rusa, una antigua máquina de escribir, varios niños jugando en la nieve, el reflejo de la luz sobre el agua, la luna, una bola de cristal quebrándose, fotos de poemas, truenos, árboles e imágenes microscópicas de la cadena genética, son todas

representaciones de ideas, pensamientos o conceptos mediante los cuales el autor propone reflexiones a partir de su composición discursiva.

Así mismo, el uso de la entrevista, el material de archivo como fotos y videos, los subtítulos o textos acompañados de sonidos incidentales como timbres, son todos recursos técnicos característicos en esta cinta de Berliner en la que priman las emociones sobre lo racional, a diferencia de otras de sus películas.

También la presencia aislada de objetos ambiguos como máscaras son presentados de manera independiente, aparentemente sin relación con el resto del relato; sin embargo, en otra escena figura el personaje principal poniendo una de estas máscaras sobre su rostro. Finalmente, el director retrata la humanidad de Edwin por medio de su historia familiar, que resulta ser un verdadero fracaso y que contrasta totalmente con la primera parte del relato, que nos muestra a un personaje admirable, que infortunadamente cayó en desgracia por causa de la enfermedad. La historia de amor con su primera esposa Charlotte se cuenta mediante fotos del álbum familiar, el narrador omnisciente o la voz en *off* y algunos poemas póstumos del protagonista que se ajustan perfectamente al texto y al tema. El segundo matrimonio se construye a partir de fotografías y entrevistas hechas a su familia, reafirmando el lado oscuro del personaje por su fracaso como padre y esposo. Por último, se enseña el gran dolor que padeció Edwin durante toda su vida, debido al trágico accidente que le quitó la vida a su hermano Stanley cuando eran apenas unos niños, elemento revelador que de alguna forma responde a la soledad autoimpuesta en la que terminaron sus días.

The Sweetest Sound

Esta película es mucho menos emocional que la anterior. Tal vez por su temática tiende a desarrollarse con un lenguaje mucho más cercano a lo racional, a pesar de estar narrada en primera persona, a diferencia de *First Cousin Once Removed* que también podría estar narrada de esta forma en algunas partes, pero definitivamente el objeto del film no es el realizador en sí, sino su primo y su relación con éste.

Aquí presenciamos el desdoblamiento de Alan Berliner, que se hace evidente cuando su imagen aparece en una escena en donde habla en público y también escuchamos su voz en *off* relatándonos los hechos, unos segundos antes, en primera persona.

Se utilizan grabaciones de archivo en blanco y negro con imágenes de personas desconocidas para referirse al tema de la identidad, que es el hilo conductor o la columna vertebral del relato. También se usa al recurso de la escritura animada en edición con efectos sonoros para recalcar de forma textual a “*the name game*” o juego discursivo del cual se habla explícitamente en la misma película, refiriéndose al tema de los homónimos. Otro recurso que se presenta en esta obra son las entrevistas a personas del común hablando frente a la cámara en la calle, que parecen no tener nada que ver con el director, pero que indirectamente forman parte del audaz entramado que construye el autor alrededor del tema.

Un claro ejemplo es cuando los miembros de las asociaciones de nombres posan todos juntos para una toma mientras el narrador (Berliner) habla al respecto. Una nueva e interesante forma de representación que surge a partir de la búsqueda en internet del propio nombre, “*egosurfing*”, son los pantallazos, la información ofrecida por las páginas web sobre las pesquisas digitales, e inclusive, los íconos característicos del computador, como la flecha del *mouse* que aparece al inicio de la película, se vuelven recurrentes en la narrativa de esta exquisita pieza audiovisual.

Otra particularidad son los registros de las marcas que quedaron al escribir los nombres en el pavimento, expresando, o más bien, sugiriendo la importancia que tiene el nombre para la mayoría de las personas, antes de enseñarnos las entrevistas hechas a la gente respondiendo a esta cuestión.

Además de esto también se aplica el recurso de la citación de frases enunciadas por otros autores, que respaldan el propósito de su búsqueda genealógica en varias partes de la película. Un ejemplo de ello sería cuando al inicio se muestran fotos de archivo de familiares desconocidos, mientras la voz de Berliner dice: “Un personaje cobra vida cuando se le adjudica un nombre”. Otro ejemplo de este mismo caso se presenta más adelante, cuando vemos que el autor nos dice: “Dale Carnegie escribió que al hombre de a pie le importa más su nombre”, refiriéndose al tema de la identidad a partir del descubrimiento del significado de su nombre, la procedencia y lo que este representa en la sociedad.

Dichas citas forman parte de una estructura muy común en el documental, que junto con otra información presentada sobre el tema o algunos datos estadísticos, le dan una contextura más rigurosa al texto, brindándole una apariencia de mayor sobriedad o un soporte más intelectual. Esta inquietud por averiguar el tema lo lleva a plantearse que no se trata

simplemente de una indagación, sino que sufre de algo llamado “el síndrome del tocayo”, algo así como una especie de aversión por tener que compartir su nombre propio con otros, puesto que es este mismo quien lo diferencia de los demás.

Es de esta ironía de la vida que se inicia todo un proceso de búsqueda alrededor del mundo para encontrarse con los otros Alan Berliner, siendo este rastreo parte fundamental de la misma trama de la película y un método válido para la exploración-reflexión de su propia vida.

Otra cita en la que se respalda este realizador es la de Freud cuando afirma que “El nombre es una parte del alma”, a la vez que presenciamos un video de su propio bautismo y escuchamos un comentario de su origen judío compartido con el padre del psicoanálisis, un rasgo importante de su cultura, que luego es acompañado por imágenes microscópicas de información genética que ilustran el tema de la búsqueda genealógica y del genocidio ocurrido en el Holocausto.

Permanentemente se recurre a la yuxtaposición de las imágenes referenciales que, junto con los títulos, los sonidos incidentales y la voz en *off* conforman un entretenido modelo de edición que llama la atención del ojo todo el tiempo, sin permitirle distraerse en algo más. Paralelamente, se van desarrollando temas más profundos como la problemática socio-migratoria a comienzos del siglo XX, que se abarca desde la perspectiva histórica, o tratar la cuestión filosófica implícita que se quiere resolver en el fondo al hacer una película de sí mismo: “Verse reflejado en un espejo a través del otro”.

El experimento del director, la reunión con sus homónimos, se representa por medio de imágenes de huellas digitales y escenas de películas de terror en las que se utilizan elementos científicos o máquinas para la experimentación con humanos, e igualmente, por medio del rápido cambio de su rostro con el de los demás Alan, se construye una metáfora del juego del azar en el que la vida nos inserta a todos.

Esta secuencia final de la cena es el desenlace de la película, y allí sentado sobre la mesa del comedor con sus 12 tocayos nos lanza otra certera conclusión sobre su obsesiva y permanente reflexión: el nombre como fijación y afirmación del ego. Luego, la cámara gira aleatoriamente en medio de la mesa a toda velocidad como si fuera la botella del conocido juego que señala o elige a uno de los que está allí para hablar o realizar una penitencia, como otra analogía del azar.

Finalmente, el detalle del brindis con las copas que se chocan pasando una a una por los puestos, acompañado con los sonidos respectivos y el orden de los créditos al final también le sirven para ilustrar el tema de los nombres.

Nobody's Business

Tal vez esta sea una de las mejores y más representativas obras de este director norteamericano del cine documental autobiográfico, por su gran riqueza conceptual, su profunda investigación documental de fondo y un vasto universo de recursos al servicio de su particular forma narrativa.

Al inicio de este film se presenta una conversación en *off* entre Alan y su padre Oscar Berliner, que es transversal durante toda la película, y de la cual puede decirse que es el hilo conductor o la columna vertebral en la que se soporta toda la estructura narrativa. Se inicia con unos fotogramas en blanco y negro de personas y de un árbol (elemento simbólico que más adelante entenderemos con el desarrollo del tema) que llama la atención. Al igual que en sus demás trabajos, se evidencia la utilización de fotografías y la voz de Oscar haciendo el conteo regresivo para darle inicio a la historia. También se usa la entrevista directa mostrando al personaje hablándole a la cámara o al operador de esta, quien es el mismo padre del director, al igual que entrevista a sus primos para preguntarles sobre su procedencia o a ellos haciendo conjeturas y tratando de descubrir el tipo de vínculo que surge por su relación lejana. El origen de sus raíces judías y la identidad son planteamientos que se presentan repetitivamente en este y otros trabajos del realizador, así como también el sonido del timbre que se usa en la edición para mostrar elementos y objetos importantes dentro del universo narrativo del film.

Al igual que el árbol al inicio simboliza esa búsqueda incansable de sus conexiones genealógicas, el video de archivo de una pelea de boxeo en blanco y negro representa esa lucha interminable con su padre, que ha tenido toda la vida y que ahora sostiene en esa conversación que escuchamos de fondo y que acompaña a la imagen en los momentos más álgidos de la discusión.

Este como otros recursos desde el montaje apoyan e impulsan sustancialmente la narración; tal es el caso de un *timelapse* que aparece en varias partes de la película en donde se ve mucha gente transitando por la calle y luego se ubica al personaje de su padre Oscar quieto en medio

de la masa de personas mientras escuchamos su voz en *off* hablándonos de alguna cuestión en particular.

En otra escena del documental se puede ver claramente la forma en que se materializan este tipo de películas solitarias, que son en teoría “imposibles” de realizar, donde la cámara estática tiene la entera potestad de registrar cómo van apareciendo abiertos los cajones de un gran archivo, progresivamente en el tiempo, en uno de los pasillos desocupados de la biblioteca, y acompañando cada movimiento con un sonido característico que le da cierto énfasis a la acción, y en donde finalmente vemos al director parado frente a uno de estos revisando la información que necesita, creando un gran efecto audiovisual gracias al mágico arte del montaje.

Este lugar, que es presentado explícitamente por la voz de Alan en el texto que acompaña a las imágenes, indica que se trata de la Biblioteca Genealógica de *Salt Lake City* en Utah, en donde encontró información de vital importancia para su investigación personal, como censos, mapas, certificados de matrimonio y otros datos de gran importancia para él, mientras su padre contradice esta postura diciendo que toda aquella información es irrelevante y carece de verdadera importancia en su vida.

Luego, viene una secuencia de imágenes en plano detalle encendiendo una grabadora de audio y un proyector en que se muestran palabras relacionadas con nombres y lugares, que están inscritas sobre el celuloide y que pasan velozmente por la máquina, como una forma creativa de someter o enfrentar al espectador a la búsqueda a la que él mismo se vio enfrentado entonces.

Otro apoyo que al que se hace mención más adelante, es un dibujo de Raigrod hecho en 1913. Después, se muestra una fotografía del abuelo de su padre, Salomón Isaac Berliner y de su abuela Rachel, mientras la voz en *off* de su padre Oscar dice: “Si esta es la clave de tu película, será un auténtico fracaso”. Enseguida, pasa la imagen del mismo árbol que vimos al inicio, mientras la voz de Alan aclara que se trata de uno “genealógico”.

También recurre a detalles ilustrativos como un tocadiscos reproduciendo un acetato, sellos postales de cartas, un primer plano de las olas del mar desde una embarcación (representando el viaje de los inmigrantes) y otro plano más general de gente caminando en la calle, mientras

Alan le lee a su padre una carta que le escribió su bisabuelo a su abuelo y que explica en gran parte las razones de su partida hacia América.

En este punto es importante el recurso de la música judía que acompaña a las imágenes de las clases de El Talmud que recibía su abuelo con el profesor Yeshiva. Luego, hay un cambio abrupto a una imagen de la Estatua de la Libertad, refiriéndose puntualmente a lo que dice la voz en *off*, la gran inmigración judía a los Estados Unidos. La imagen de una máquina de coser en primer plano a blanco y negro, al igual que un fotograma del certificado de diseñador de su abuelo Benjamin Berliner, son otra manera de hablar de su profesión. También se utilizan fotos de este para mostrar lo frío de su personalidad, que se dice en la voz en *off* de su madre en una entrevista.

Las fotografías del álbum familiar de los hijos de su abuela, sus tíos, que se van presentando uno a uno, crean un particular efecto de montaje con el sonido de un reloj y el texto del nombre escrito en medio de la pantalla con el fondo negro. Este efecto con el de pasar varias fotos a toda velocidad acompañadas del sonido del reloj y un timbre al parar, es una constante en el dispositivo ideado por el director.

En otra parte de la película se hace evidente la contradicción a la que se refiere el autor respecto de la importancia de la historia, cuando se enseñan textos con las fechas exactas encontradas por él mientras su padre le relata que en su familia no conocían su verdadera edad porque en esa época simplemente no se hablaba del tema, ni se celebraban los cumpleaños de los integrantes de la familia, debido a las duras condiciones en las que se vivía por la depresión económica de los años 20.

En esta película se ahonda más en el tema histórico que en otras del mismo director, mostrando fotos de su padre en el ejército, imágenes de los soldados americanos en Japón y hasta la icónica imagen del estallido de la bomba atómica en Hiroshima. Otra contradicción de la memoria a la que se refiere el realizador es cuando su padre dice que sus compañeros de la compañía eran como su familia, aunque no recuerde sus nombres. Luego, se proyecta la foto de la lista con los nombres y cargos de sus compañeros.

Después habla con su padre de las mujeres, específicamente de la aventura que sostuvo con una de ellas en el ejército. Enseguida, se muestra una imagen de una mano encendiendo un

radio mientras suena una canción y se proyectan imágenes de su madre describiéndose y contando la historia con su papá.

Aquí se muestra hasta la invitación hecha a los convidados a la boda de sus padres para ilustrar la historia. También entrevista a su hermana, que da su testimonio de primera mano y habla del fracaso de la relación entre sus padres, tema al que se refiere en esta y otra de sus películas como la razón principal o motor de su búsqueda: “He tratado de entender el divorcio toda mi vida”. Su padre primero le dice que cree que fue cuestión de la diferencia de edad entre ambos. Luego, su madre opina que la diferencia cultural tuvo la culpa, pero finalmente Oscar afirma que “No es asunto de nadie”, lo que le da el nombre a la película. Posteriormente, vemos más fotos mientras su voz se refiere a las similitudes que comparte o heredó de su padre e imágenes microscópicas de células, mientras sostiene esta conversación con él. También habla de las características físicas de su mamá mientras se muestran imágenes de ella jugando en la playa yuxtapuestas con otras imágenes de su hermana, que son muy parecidas.

Entonces vemos cómo Alan le pregunta a su padre por su interés en las películas de 8mm que realizó de su familia, pero él parece no entender la pregunta y así se introduce el tema de la sordera de su padre de una forma muy interesante. Se muestra un ojo en primer plano y luego aparece Alan hablando frente a la cámara, pero sin sonido, mientras la voz en *off* de su padre indica que puede leerle los labios.

Otro efecto que hace parte de este abanico de recursos a los que acude el autor como forma de llamar la atención del público para hacer su relato más entretenido, consiste en “rebobinar” la película con un sonido bastante parecido al de un chillido de cinta magnética que se devuelve, mientras se vuelven a mostrar las fotos que ya había dado a conocer, “aparentemente” en un orden diferente, para ilustrar un retroceso narrativo.

Hacia el final se muestran muchos detalles o primeros planos de cosas u objetos que describen la cotidianidad de la rutina diaria de su padre siendo un anciano y viviendo en la soledad, tales como el frasco de unas vitaminas, palabras del periódico relacionadas con su historia y algunas fotos acompañadas del sonido que produce el segundero del reloj, todos ellos elementos que recrean el efecto del paso del tiempo en la vida de su padre.

De igual forma, la imagen de una gotera que cae constantemente se presenta cuando habla de la relación con su hermana. También toca el tema de la familia lejana cuando descubre

que tiene varios primos segundos y terceros que no conocía, contactándolos para informarles que son parientes lejanos con una historia en común, la de la gran familia Berliner.

En esta parte arroja un dato interesante sobre la descendencia, donde afirma que el árbol genealógico se extiende por más de 50 generaciones, y lanzando la hipótesis de que esto solo es posible de explicar con la teoría según la cual el matrimonio entre primos es más común de lo que se cree, mientras constata que su bisabuelo Salomón era el primo del bisabuelo de estos parientes lejanos a los que tanto trabajo le costó encontrar para enfrentarlos al lente de su cámara y así poder ver su reacción ante el descubrimiento del eslabón perdido de la cadena genealógica de la dinastía Berliner.

Algunos sonidos de timbal acompañan la imagen de su sobrina pequeña mientras juega con su padre y lanzando una pelota de la misma manera en que él lo hace, para mostrar las similitudes que se heredan de generación en generación. También se enseña la imagen de una inmensa montaña de roca para representar cuán grande es el archivo genealógico, que posee más de 2 millones de microfilmaciones, y al cual se refiere como el “cementerio documental de la humanidad”.

En la última parte de la película se puede ver al director filmándose a sí mismo frente a un espejo en una reunión familiar. Otra bella imagen desde un tren en movimiento muestra los rieles de la carrilera que van quedando atrás en medio de la niebla para hablarnos del pasado y una toma de su papá parado frente a la tumba de sus abuelos sale en la pantalla cuando toca el tema de la muerte en el desenlace.

Intimate Stranger

Desde el inicio, esta película nos propone un interesante e inventivo juego de montaje con el conteo regresivo de los números apareciendo sobre la pantalla, que nos introducen en el relato de su padre Oscar, quien los repite con su voz al fondo (en *off*). Luego, vemos el título de la película que se escribe letra a letra con planos detalle de las teclas de la máquina de escribir y después se presentan las luces de una sirena en movimiento acompañadas de testimonios que se escuchan al fondo e imágenes del pavimento.

La cámara repasando temblorosa algunas palabras escritas sobre el papel de algunos archivos y registros nos presenta un accidente de tránsito. Posteriormente, se muestran muchos sellos postales de cartas y un video en blanco y negro de Joseph Cassuto, su abuelo, con el sonido característico del proyector de cine al fondo, mientras su padre Oscar hace una crítica sobre el uso de la tercera persona al escribir de sí mismo, al momento de presentar la autobiografía de su abuelo *Vida de un buen samaritano*, y a la vez se lee en los subtítulos, Autobiografía por: “Un Don Nadie”.

Luego de un fundido a negro, pasan rápidamente varias fotos, figuras geométricas y más sellos postales de diferentes partes del mundo, especialmente del Japón. En la siguiente escena se ve un paneo donde aparecen las pirámides de Egipto, mientras sus tíos, los hermanos de su mamá, cuentan la historia de la movilización de sus padres a Alejandría.

Enseguida, vuelven a aparecer los mismos sellos postales en plano detalle mostrando que la escritura está en otro idioma diferente. A medida que las voces de sus tíos desarrollan el relato de sus padres, se exhiben fotografías de su abuelo en las que se analiza su posición dentro de las mismas, ya que casi siempre se encuentra en todo el medio de las demás personas, lo que genera una controversial discusión entre su padre y sus tíos que escuchamos de fondo (en *off*).

A, renglón seguido se presenta la historia de la compañía para la cual trabajó su abuelo toda la vida, Japan Cotton, acompañada de música asiática, bastante apropiada para la temática. A esta altura ya podemos darnos cuenta de que el film tiene por objeto indagar la historia familiar por parte de la madre de Alan, con los mismos recursos que se presentan en otras de sus películas, tales como las imágenes microscópicas de células y textos animados que ilustran o refuerzan el contenido del relato, completamente solos y escritos con letras blancas en medio de la pantalla, contrastando con el fondo negro.

Mediante las fotos de sus tíos se presenta el tema de la diversidad familiar en que vivían después del exilio. Enseguida, se muestran imágenes de archivo de uno de los desfiles de Adolfo Hitler, explosiones características de la guerra, aviones en llamas que caen desde las alturas, paracaidistas saltando desde los aviones de guerra y tomas aéreas de bombardeos para recrear la Segunda Guerra Mundial.

El relato continúa con más fotos familiares y se indica que se fueron a Estados Unidos en el año de 1941, debido a la crisis que se vivió entonces. Aquí vemos que se aplica nuevamente el recurso del primer plano de las olas del mar como una analogía de viaje en barco del que nos hablan las voces en *off* que reconstruyen los hechos por medio de la memoria. También se presenta un recurso interesante, que es el de una alocución en la que se informa sobre la guerra. Más adelante se frena el movimiento del video y luego se corre de nuevo con efectos sonoros incidentales para hacer énfasis en algunas acciones o partes de la película, que el realizador quiere que veamos específicamente y que son importantes para entender la historia. Da la sensación de que él está permanentemente sentado tras el proyector jugando con todos estos elementos, mientras nosotros simplemente nos sentamos en la sala a disfrutar de una historia familiar que se encaja dentro de un relato más universal.

Es evidente que se produce un punto de giro dentro de la narración cuando nos presentan la guerra, porque antes todo era más “feliz”. Luego, se muestra un primer plano de la Estatua de la Libertad, que indica su migración a los Estados Unidos y se habla en *off* del conflicto o choque cultural al que se vio enfrentada la familia al tener que adaptarse a un nuevo contexto social totalmente contrario a sus valores y creencias.

Una vez radicados en su nuevo país, se presenta la entrevista de un japonés amigo de su abuelo al que le mandaba ropa, comida y útiles en medio de la catástrofe y este le respondía con mensajes conmovedores entre líneas, escritos en cartas de agradecimiento. En esta parte la cámara hace el mismo recorrido que ya mencioné anteriormente por los renglones del texto con efecto de temblor, mientras las voces en *off* enumeran cada uno de los artículos recibidos. Más adelante, se hace mención al sistema de trueque internacional que se implementó con Egipto, por medio de Cassuto, resaltando el papel trascendental que tuvo su abuelo al aportarle al desarrollo económico de esta nación que fue arrasada luego de la invasión de los Aliados, facilitándoles el comercio de algodón para impulsar la industria textilera japonesa. A partir de este punto vemos cómo se crea una relación de camaradería entre los japoneses y su abuelo, que perduraría en el tiempo hasta después de su muerte. A continuación, vemos a Cassuto convirtiéndose en un empleado cada vez más importante para la compañía y se muestran fotos de sus viajes al Japón, imágenes de apoyo de estatuas de deidades de esa

cultura e imágenes de esculturas de animales, mientras la voz de Oscar Berliner de fondo contradice todo lo que se narra del abuelo Cassuto.

Es interesante ver cómo el director toma elementos de la misma cultura japonesa para narrar esta parte de la historia, por ejemplo, cuando se menciona el alfabeto japonés mientras vemos que una máquina escribe las letras o ideas que describen a su abuelo, según lo que está diciendo la fuente que lo respalda en voz en *off*.

Por otro lado, se leen las cartas escritas por su abuela en las que expresaba gran tristeza por su permanente abandono, que contrasta grandemente con la figura de su abuelo, que describen los japoneses -de servicio y vocación-, en el “sentido japonés” de entender la vida, como un honorable sacrificio que se hace por la empresa, poniéndola por encima de todo, hasta de la familia misma.

Más adelante, se presenta una especie de animación creada por luces fluorescentes que crean formas geométricas que se mueven por la pantalla al ritmo de una música japonesa que suena de fondo, como una introducción a la era moderna del Japón, que también es representada mediante símbolos como su bandera, algunas imágenes extraídas de la televisión de ese país, y un plano de las autopistas de Tokio totalmente girado en sentido vertical.

También se muestran imágenes del metro de esta ciudad en movimiento, mientras se lee una carta escrita por Cassuto en un viaje, en la que explica su pasión por esta cultura; luego, las voces de sus amigos japoneses lo describen como un consejero, un maestro y buen anfitrión, pero a la vez, la voz de uno de sus tíos lo tilda de ser mal padre con ellos y confiesa que hubiera preferido ser su amigo en vez de su hijo, porque verdaderamente no reconoce al hombre del que habla Alan en la película.

Enseguida, se usa el mismo video de su madre jugando en la playa que se mostró en *Nobody's Business* para hablarnos de la historia del matrimonio entre sus padres, la vocación perdida de su madre y de la relación de sus progenitores con su abuelo por medio de fotos.

Cuando se llega al tema del nacimiento de Alan aparece la imagen microscópica de un óvulo siendo fecundado por un espermatozoide y se menciona que su abuelo fue muy feliz por el

nacimiento de su primer nieto. A continuación, se presenta una escena en la que el director de la película organiza unos documentos en un cuarto meticulosamente, mientras se menciona que heredó esa característica de su abuelo.

También se menciona que Cassuto le escribió varias cartas al presidente Kennedy en las que le hablaba de sus intereses políticos y diplomáticos. Hacia el desenlace de la película Alan y su madre están en una reunión de Nichen, el nuevo nombre de la compañía para la que trabajó su abuelo, en la que aparece frente a la cámara dando un discurso de agradecimiento en nombre de toda su familia, y finalmente, se muestra la imagen de un avión despegando en representación de la partida de su abuelo, mientras se hace referencia al tema de la muerte explícitamente. Enseguida, aparece la lápida de su abuela Rose en primer plano, a manera de homenaje póstumo, al tiempo que la voz de su tío dice en *off*: “Para mí era un perfecto extraño”.

The Family Album

Al inicio de esta película se escucha la voz en *off* del padre de Alan, Oscar Berliner, diciendo: “Probando, probando...1,2,3”, mientras observamos el característico conteo regresivo en la pantalla, que indica que estamos a punto de ver uno de sus magníficos documentales.

Al igual que en el resto de sus obras, el director utiliza las filmaciones caseras de 8mm para contarnos su historia familiar, con la particularidad de que, en este trabajo, en especial, recurre casi que completamente a este medio para construir una forma de representación más clásica y menos experimental, a diferencia de sus posteriores creaciones. Videos de bebés en los brazos de sus madres al tiempo que suena una canción de cuna. La voz de la tía Florence evocando los recuerdos familiares de aquella época, donde se muestran imágenes de los niños jugando.

Se escuchan sonidos de balbuceos y aparecen uno a uno los objetos de un bebé, después el niño sentado junto a ellos, por medio de una técnica de montaje y la voz en *off* de Lynn hablando en entrevista. Todos, elementos aparentemente inconexos que cobran sentido a través del montaje, recreando el ambiente de la infancia que se fue y ya no volverá jamás.

La imagen de una pequeña niña en el mar siendo bañada por una mujer adulta, aparentemente su madre. Sigue después una voz en *off* que dice que se trata de Rebeca, seguida de la voz de la niña que acabamos de ver, expresando que quería ser sirena. Después se muestran celebraciones de cumpleaños al ritmo de música infantil o canciones coreadas por las voces de los mismos niños. Hay algunas peleas inocentes en el juego de los niños y otras grabaciones de audio que hablan de diversos temas propios de la infancia, entre ellos: pactos de sangre, afición por este tipo de películas caseras, la noche de Navidad, entre otras.

También se reproducen las grabaciones de la máquina contestadora que se utilizaba anteriormente para comunicar los acontecimientos importantes: “Susy fue operada de apendicitis”, o “Estoy embarazada”, son algunos de los datos aparentemente irrelevantes que rescata el autor para dar cuenta del trascendentalismo de los hechos de la vida cotidiana que busca rescatar en esta película impregnada de ternura en cada uno de sus planos, porque es evidente que esta es la verdadera esencia con la que se registró cada instante vivido por esa familia. Tanto así, que en esa primera parte de la película se toca el tema de Dios desde una perspectiva muy inocente y a partir de esa visión del mundo tan simple que tienen los niños de una vida sin complicaciones.

Además, se tratan temas que van apareciendo progresivamente a lo largo de la narración, como la educación, la adolescencia y la adultez. Se representan varias etapas de la vida por medio de diversos elementos característicos de cada una de ellas; los Boy Scouts, el béisbol, el perro, el patriotismo, el matrimonio y la música, todos temas aparentemente aislados pero unidos a la vez. Voces en *off* que cuentan las anécdotas chistosas y resaltan el verdadero valor de la familia, la amistad, las fiestas y los recuerdos del pasado: “Aunque las cosas fueran mal siempre había alcohol y fiestas suficientes”, “En tu mente puedes hacer lo que quieras con los recuerdos, alterar los acontecimientos y situaciones, pero cuando ves el pasado tal y como era solo puedes sentir tristeza por los que ya no están”, “El tiempo tiende a disipar los aspectos negativos de la vida”.

Los Berliner tenían por tradición mostrar las diapositivas de cada viaje o reunión a la que asistían, ese era su ritual. En otra sección de la película se relata la historia de amor entre sus abuelos, quienes duraron casados 51 años. Se aborda el tema de la muerte, que se representa por medio de oraciones fúnebres y se habla también de la longevidad de las mujeres de la

familia frente a los hombres de la casa (nuevamente aparecen los temas genético o generacional que tanto inquietan a Berliner).

Al final de la película solo se muestra la celebración del matrimonio de sus padres al ritmo de los violines de una canción *country*, mientras su padre le cuenta que el inventor del gramófono es de apellido Berliner y hace la declaración de los derechos de autor con su voz en *off*, haciendo referencia explícita de que la obra es propiedad de la familia Berliner.

4. El relato de la experiencia

LA VIDA ES LA OBRA

Mi motivación por hacer un film de escalada nació con la oportunidad que tuve de trabajar como instructor en uno de los muros o rocódromos de escalada más reconocidos, no solo en Bogotá, sino en todo el país.

Zona de Bloque fue ese lugar donde me relacioné verdaderamente con la escalada en roca, más como disciplina deportiva que como un simple *hobbie*. Allí conocí a varios personajes con habilidades físicas extraordinarias y con un talento impresionante, de quienes aprendí empíricamente las técnicas necesarias para escalar.

Al verlos entrenar todos los días por más de un año cuando cumplía mi turno como instructor del gimnasio en las tardes, después de salir de clases de la universidad. En mi cabeza siempre estuvo rondando aquella idea de grabar algo que tuviera que ver con lo que más me apasionaba hacer; sin embargo, durante el tiempo que trabajé allí no logré concebir la historia que quería contar realmente, tal vez porque pensaba que todavía no contaba con la suficiente experiencia para realizar un video de la misma calidad que tienen las producciones de las grandes marcas de equipo de escalada, que promocionan a los mejores exponentes de este deporte en el mundo.

Hasta el día de hoy, las razones para desistir de esta empresa son más que suficientes, pues no poseo los medios ni los recursos necesarios para producir un audiovisual de este género. Tampoco tengo una idea clara de qué quiero hacer realmente, cómo ejecutarlo y mucho

menos cuento con el apoyo de un equipo de producción que me ayude con todas las funciones que implican llevar a cabo un arduo trabajo como este.

Aún hoy la mayoría de estos condicionamientos permanecen, pero la motivación por hacer realidad este proyecto personal se mantiene inalterable, ahora más que nunca. Lo importante de este periodo de mi vida como instructor de Zona de Bloque no fue haberme hecho un mejor escalador sino haber podido conocer a las personas indicadas para la concepción del relato que siento que debo contar, el mío, que, a su vez, también es el de ellos, porque para mí la historia de un sujeto se construye a partir de su relación e interacción con otros, que en últimas es lo que llamo vivir.

En desarrollo de este proyecto, llegar a esta conclusión de vivir la historia que quiero contar o de contar la historia que quiero vivir, no fue para nada simple, pues implicó recorrer un largo camino de autodescubrimiento personal, emprender una labor consciente de introspección, y sobre todo, acudir a la reflexión de asuntos aparentemente elementales, pero en verdad esenciales, que no podía pasar inadvertidos durante la realización de este proyecto tan íntimo.

Algunos de estos aspectos se relacionan con preguntas medulares: ¿Qué voy a contar? ¿Cómo voy a hacerlo? ¿Será que alguien podrá interesarse en la historia que quiero contar sobre mí mismo? ¿Por qué y para qué hacer algo semejante? ¿Qué parte de mi historia quiero contar específicamente? ¿Para quién realmente estoy haciendo todo esto?

Todos estos interrogantes fueron surgiendo a partir del instante en que comencé a acariciar la idea en mi cabeza de hacer un documental en primera persona, y algunos todavía permanecen vigentes mientras escribo estas palabras.

Igualmente, abrigo la esperanza de que otros puedan resolverse como resultado del ejercicio que constituye la realización de esta tesis. Tan solo, exponerlas en el contexto de este capítulo me suscita una gran reflexión que me sirve para despejar innumerables dudas y barreras psicológicas que he tenido al respecto.

Como primera decisión tuve que abandonar la mentalidad errada que tenía sobre los estándares técnicos de calidad que van estrechamente ligados a los recursos estéticos. La verdad, creía que sin ellos era imposible llevar a cabo este proyecto, que tiene como principal

ingrediente la escalada en roca, que tan obstinadamente he querido incluir, pero que, en realidad, solo entendí por casualidad mientras leía un texto durante un curso de fotografía online del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Fue ahí que me convencí de que la forma documental está totalmente alejada de los elementos estéticos del cine de ficción, e incluso del mismo arte, el cual, desde su origen, fue un movimiento contracultural que buscó expresarse por medio de recursos más realistas.

Veamos, en palabras de Paul Rotha, la mejor forma de expresar la anterior afirmación: “La belleza es uno de los más grandes peligros para el documental”, refiriéndose a que la fotografía en el documental es secundaria o perjudicial en la mayoría de los casos. Además, este autor concluye su argumento con el postulado de John Grierson, quien escribió que desde el principio el documental fue un movimiento “anti-estético que apropió las técnicas necesarias para darle inicio a su propuesta a-estética”.

Estas declaraciones que había encontrado por pura casualidad fueron lo suficientemente esclarecedoras como para poder dar el primer paso, y así empezar a grabar toda clase de situaciones cotidianas a mí alrededor, tanto en mi hogar como en las salidas a escalar con mis amigos, sin más propósito que el de obtener material de apoyo que pudiera serme útil en el futuro. Incluso, antes de tomar la decisión ya había desistido por completo del deseo que tenía de hacer algo con este tema por miedo a fracasar en el intento, como ya había explicado antes; sin embargo, gracias a las sugerencias de las personas que me escuchaban hablar con tanto convencimiento sobre la idea original, retomé el ímpetu para llevar a cabo este sueño sin importar el resultado final.

Al tiempo que me había convencido de que lo estético no era lo fundamental para el film que quería hacer, tuve una buena idea en un instante de inspiración. Fue algo así como una especie de milagro creativo, pues había pasado mucho tiempo pensando qué era lo que realmente quería decir en el video, sin tenerlo claro. En ese instante sentí que había tenido la historia frente a mis narices todo el tiempo y ni siquiera me había dado cuenta por todos los problemas a los que me estaba enfrentando en aquel momento de mi vida, debido a una seria lesión que tuve en uno de mis brazos, escalando precisamente.

A comienzos del año 2016, conocí al que sería mi principal colaborador en este proyecto de grado, mi nuevo compañero de aventura y coprotagonista de esta historia real, un escalador más joven que yo, pero con mucha más experiencia en el arte de escalar, y que además cuenta con una historia de transformación de vida que refleja o proyecta sorprendentemente el cambio tan radical que se dio en la mía desde que lo conocí.

A partir de ese momento, Juan Diego García, además de ser mi amigo, se convirtió en el mentor que me llevó a recuperar nuevamente la motivación por continuar con lo que tanto me gustaba hacer antes del accidente del brazo, en medio de una depresión que me había arrebatado los sueños como también las ganas de seguir adelante.

Lo hizo en un punto tan crítico de mi vida, que el mayor logro que alcanzaba por ese entonces consistía en levantarme de la cama. En fin, ya había conseguido al héroe de mi película, que reunía los atributos para el relato que necesitaba, según el libro de Antonio Sánchez-Escalonilla que andaba leyendo por esos días casualmente, titulado *Estrategias para guion cinematográfico*, que enseña cómo el éxito de las mejores películas de Hollywood, se debe a la estructura universal de sus historias que se repiten una y otra vez a lo largo del tiempo.

Definitivamente, desde ese momento se encendió una luz que nos iba señalando el camino sin ninguna prisa. Se estableció una relación de empatía entre nosotros que inexplicablemente se daba el lujo de crear vínculos que nos conectaban por medio de lo que estábamos viviendo. Por ejemplo, un día que estábamos hablando por teléfono, el mismo Juan Diego mencionó que estaba sorprendido de algo que había encontrado en un libro que le acababa de obsequiar su mamá en el que trataban el mismo tema de los arquetipos universales en los guiones cinematográficos, pero con un enfoque mucho más dirigido hacia la superación personal.

De esta forma tan particular fue como empezaron a llegar a mí los mensajes alentándome a despertar ese héroe interior que estaba tan escondido en mí interior, llamándome a atender esa realidad mágica que de alguna forma nos está hablando todo el tiempo sobre lo que deberíamos ser o hacer, pero que pocas veces conseguimos interpretar adecuadamente por falta tiempo, interés o atención, ante tanto ruido que se genera a nuestro alrededor.

De este modo finalmente entendí que lo más importante de este proceso de la tesis era yo mismo. Fue así como me propuse atender al llamado de ser el protagonista de mi propia

historia, de vivir lo quiero contar. Este tipo de reflexiones fue determinante para descubrir el sentido concreto de todo lo que quería lograr con el film. Días más tarde cobré valor para empezar nuevamente a escalar sin importar las circunstancias.

Parte de este impulso repentino que me llevó a escalar otra vez fue el mismo que me condujo a grabar imágenes personales de todo tipo, lo cual fue generando tal grado de confianza en mí, que llegó el punto en que sometí al lente a mis familiares y amigos durante momentos cotidianos. Al parecer, la presencia de la cámara los incomodó tanto, que en la mayoría de los casos su actitud cambiaba evidentemente, afectando las relaciones espontáneas que se establecen en los lugares donde departíamos.

Ahora que me había puesto manos a la obra, el problema técnico se había trasladado directamente a la realidad, aunque esta vez no se debiera a las expectativas estéticas preconcebidas que tenía sobre el documental, sino al campo netamente práctico del control que se puede ejercer como realizador sobre los personajes. En ese momento descubrí que me enfrentaba a una característica propia de la esencia documental, aunque también es cierto que todo se complica aún más cuando el universo que rodea al personaje es el mismo que el del realizador que está registrando tras la cámara, pues ello implica un desdoblamiento del rol que se toma dentro de la producción; por un lado, como personaje y por el otro, como autor, generándose un extraño paradigma que presenta otra serie de obstáculos a la hora de grabar un documental.

Fue a partir de esta experiencia que caí en la cuenta de que yo jamás había visto algo semejante en la pantalla. Una película en la que alguien estuviera filmando y a la vez su vida fuera el tema central de la producción. Justamente, creo que allí es donde reside el mayor problema del documental autobiográfico. Porque las cuestiones técnicas en vez de ser una estrategia para la representación de la realidad, se convierten en un permanente obstáculo que desafía toda lógica de producción, como la enseñan en la academia, por lo que a mi forma de ver solo tenía las siguientes opciones: 1- Dramatizar parte de la película, con lo cual ya no sería un documental honesto sino un producto mucho más cercano a la ficción, afectando directamente el pacto establecido entre obra-espectador. 2- Delejarle la cámara a otra persona mientras uno sencillamente se dispone a vivir lo que pasa frente al lente, pero entonces de este modo ya no sería el realizador de la película, sino que únicamente cumpliría

el rol de personaje dentro de la misma que alguien más hace para mí. 3- Intentar hacer el esfuerzo sobrehumano de grabar en primera persona (cámara subjetiva) todo el material que sea posible. Hago esta aclaración porque hay situaciones de la vida real que exigen toda nuestra presencia o ausencia en el espacio, y componerlo inteligentemente en la posproducción, es el verdadero desafío.

He optado por tomar la última opción, con resultados poco satisfactorios por ser una historia que en la mayoría de las escenas requiere de mi presencia o que hace énfasis en las acciones que realizo. Por esta razón, decidí hibridar el recurso de la primera persona con el método de confiarle la cámara a otros en los momentos en los cuales es realmente imposible grabarme a mí mismo, como en el caso en que me sedan para practicar una cirugía y estoy prácticamente inconsciente. O también dejarla sola grabándome durante largos periodos de tiempo, completamente estática sobre el trípode o tirada sobre cualquier superficie plana que la sirva de soporte, desconfiando de la autonomía de la cámara, no como herramienta, pero sí como operario, y además sin poder revisar las tomas en el mismo momento en que se hacen.

El primer viaje en el que grabé material de escalada como tal, fue a Sutatausa. Allí me dediqué exclusivamente a grabar a varios amigos que escalaron con motivo de la visita de Chirs, un amigo escalador que vino de Utah para conocer Colombia, a aprender a hablar mejor el español y a escalar, obviamente. En esa salida a la roca fue donde comenzó realmente el proyecto de hacer mi película, pero no solo eso, sino que inevitablemente se despertó en mí un deseo innato de volver a escalar como lo hacía antes de que me partiera el codo. No fue fácil contenerme y aguantar las ganas de treparme en todos los bloques de piedra que fuimos dejando a nuestro paso, a medida que ellos iban cumpliendo juiciosamente con su tarea de escalar cuantas líneas fueran posibles antes de que nos abandonara la luz del día. Finalmente, me resistí con el pretexto de que los tenía que grabar para mi tesis, y así fue como comenzó toda una serie de viajes de escalada por distintos lugares de Colombia, en los siguientes meses.

Días más tarde, Juan Diego me invitó a conocer la famosa Mesa de los Santos en Santander, uno de los lugares más atractivos para practicar escalada deportiva en nuestro país, aunque no tuve tiempo para pensarlo porque debía tomar la decisión de inmediato, ya que estaban

próximos a salir, y esa misma noche compré el pasaje con el apoyo de mi familia, sin saber siquiera qué era lo que iba a ir grabar en realidad, ni cómo lo iba a hacer, pero eso sí, iba montado de tremendo equipo: Una GoPro, trípode, cámara, un lente de cine prestado, micrófono y equipo suficiente para escalar en la Mesa de los Santos.

Una vez instalados en la casa donde nos hospedamos durante toda la semana, fuimos directamente a la roca para escalar las primeras vías a la entrada del parque. En realidad, ese era mi segundo intento de volver a escalar en altura luego de la primera cirugía, porque había quedado con un bloqueo mecánico que me impedía mover el brazo por completo.

La primera vez fue en una ruta muy generosa en Suesca, a la que fuimos con Juan Diego unos meses atrás para probarme a mí mismo que solo faltaban las ganas para volver, aunque esta vez La Mojarra (así se llama el parque de escalada en La Mesa de los Santos) me recibió con toda la realidad del caso. Había perdido la resistencia física, tenía unos cuantos kilos de más y me vi enfrentado a un estilo de escalada al que no estaba acostumbrado, porque la roca era totalmente diferente a la de otros parques que tenemos cerca a Bogotá, y los agarres lisos y polvorientos de allá se me dificultaron tanto que no logré adaptarme nunca a las presas.

Con las dificultades vino la frustración, que me atormentó con un montón de pensamientos negativos y de temor a la hora de volverlo a intentar. Sin embargo, al volver a poner los pies sobre tierra firme, recobré el optimismo y la fuerza de voluntad, feliz por tener la magnífica oportunidad de estar haciendo lo que tanto me gustaba en ese lugar tan increíble.

Al segundo día pude encadenar una ruta mucho más suave que las que había probado el día que llegamos. Una vía tan especial como su nombre: “Música para camaleones”. Luego, intenté otras de mayor dificultad sin mucho esmero, porque mi objetivo no era llevarme la mayor cantidad de logros posibles para la casa, sino simplemente conocer ese mítico lugar.

Después de complacerme un poco a mí mismo, me di a la tarea de aprender a utilizar los dispositivos necesarios para grabarles unos ascensos a los más fuertes del grupo, tal y como se debe hacer, anclado desde un punto fijo a unos cuantos metros de altura para poder hacer las buenas tomas que un deporte como este lo amerita, pero como no tenía nada de experiencia en este tipo de maniobras. Llegué a experimentar tanta adrenalina por un momento allá arriba que pensé: ¿Yo qué hago aquí?

Durante este viaje renació no solo una pasión que se había apagado por un tiempo, sino que también recuperé la esperanza de vivir por cada uno de los momentos que compartimos con los nuevos amigos que la escalada había puesto en mi camino, lo que me recuerda la forma en que conocí este deporte.

Atravesaba uno de los momentos más críticos de mi vida porque estaba viviendo con una tía en Medellín, luego de autoexiliarme, porque mi vida en Bogotá se había convertido en un caos a raíz del abuso de las sustancias psicoactivas. También sufría constantemente por el apego emocional que sentía por la novia que tenía en aquel momento, y además de eso, estaba empezando a torcer el brazo contra la que ha sido mi gran enemiga desde que era casi un niño, la droga. Pero, como se dice en la sabiduría popular, “Dios aprieta, pero no ahorca”, apareció en mi vida el amigo de otro amigo de Chía, que casualmente estaba viviendo en Sabaneta por esa época.

Comencé a acompañarlo a una pequeña roca ubicada en el camino que conduce a la reserva natural de La Romera. Subíamos allí con su perra de raza siberiana, la Juana. Nos turnábamos sus zapatos de escalada, porque yo aún no tenía los propios, y mientras uno de los dos escalaba, el otro le cuidaba la espalda en caso de caída.

En ocasiones acampábamos resguardados por el abrazo de piedra que nos acogía durante todo el día para que la escaláramos. En la noche nos cobijaba permitiéndonos prender el fuego para calentarnos antes de dormir, y a la madrugada dormíamos tranquilos a su lado protegidos. Prácticamente en intimidad con la naturaleza, en ese ritual que se fue convirtiendo en parte esencial de mi vida. Así fue como me fui enamorando, lenta y paulatinamente de aquella piedra que me adoptó con un hijo, en su acogedor abrazo, en uno de los momentos más dolorosos y difíciles de mi vida.

Aunque mi amigo que vivía en Sabaneta, Camilo, fumaba de vez en cuando, yo evitaba hacerlo, porque era tal la felicidad extrema que experimentaba de tener conexión con algo tan especial, que sencillamente no sentía la necesidad de consumir marihuana.

Sin embargo, para mí no fue fácil comenzar porque no tenía el talento ni contaba con la condición física necesaria para practicar un deporte tan exigente como la escalada. Además, no tenía la flexibilidad ni la fuerza requeridas para convertirme en un buen escalador, pero

me gustó tanto hacerlo, que literalmente le impuse a mi cuerpo la disciplina de adaptarse a punta de lesiones, dolencias, lo mismo que de ejercicios y rutinas que me sirvieron para fortalecerme, tales como las barras o también las exigentes subidas que hacíamos a la montaña en bicicleta.

Luego de nuestro viaje a La Mojarra llegamos tan motivados que comencé a entrenar inmediatamente con este nuevo combo de amigos escaladores, en el gimnasio donde trabajaba antes como instructor. Fue allí donde ocurrió la caída que me causó la lesión, claro que esta vez lo hice a mi propio ritmo, porque la diferencia de niveles en el grupo era abismal. Recuerdo que me sentí como si tuviera una gran incapacidad en el cuerpo que me impedía estirarme para alcanzar los agarres. Inclusive, tuve miedo de volver a caerme, pero a medida que fui progresando, lentamente advertí que la limitación más grande no era física sino mental, tanto así, que, a los 20 días de estar yendo otra vez al muro comprendí que pude haber retomado la escalada mucho antes de lo que pensé. Sin embargo, no quise hacerlo por todo el dolor que sufrí antes, durante y después de la primera cirugía. Claro que esta vez volví con un firme propósito en mente: prepararme para lo que se venía en un par de meses.

Unos días antes de la segunda cirugía, me sentía en buena condición para aguantar la fuerte intervención que iban a practicar para hacer posible la movilidad del codo que me quedó rígido durante más de un año. Había recobrado la confianza en mí mismo, gracias también a las diferentes salidas a Suesca, Sutatausa, Canoas y demás parques que visitamos para enfrentarme con el temor con el que quedé después de la lesión.

Estoy seguro de que todo este proceso tuvo sus consecuencias negativas como el haberme subido de peso (cosa que me lo hizo mucho más difícil), pero también desarrolló en mí otras virtudes que jamás pensé poseer, tales como la paciencia o la resistencia en las condiciones más adversas.

Incluso, tuve la capacidad de reconocer mis fallas con más facilidad. Faltando prácticamente una semana para entrar al quirófano llamaron a mi mamá del hospital para avisarle que el ortopedista había decidido cancelar la cirugía porque no me había visto en control desde hacía más de seis meses, lo cual desencadenó en mí toda clase de sentimientos negativos.

Llegué a pensar que tal vez no era la voluntad de Dios que yo volviera a estar como antes; sin embargo, estaba totalmente equivocado, porque la intervención fue todo un éxito, a pesar

de su complejidad. Dios me demostró que a Él no le interesa solamente nuestra sanidad física, porque una verdadera restauración es integral, y eso fue lo que yo viví.

La recuperación duró dos meses en los que acudí sin falta a todas las fisioterapias de la EPS, y luego a otras particulares que me recomendó Juan Diego. Con estas últimas logré una rápida mejoría, que me permitió escalar otra vez sin ninguna complicación.

Volví al ruedo rápidamente con la ilusión de entrenar para ponerme fuerte y seguir grabando lo que quedaba de película. Aun así, la vida no dejaba de darme lecciones por medio de la escalada. El día en que iba a volver a la roca, luego de subirme al bus para dirigirme hacia Suesca, recibí la noticia de que el hermano de uno de los amigos con los que empecé a escalar había muerto repentinamente, mientras realizaba un viaje de negocios en Brasil.

Por supuesto, nunca llegué a mi destino porque casi toda la comunidad de escaladores se solidarizó con su familia para acompañarlos en ese duro momento. Un par de semanas después fuimos todos juntos a Sutatausa para sembrar unos árboles, como un acto simbólico por la vida de este joven escalador que dejó el mundo a la corta edad de 30 años.

Fue una ceremonia muy emotiva y conmovedora, en donde compartimos como hermanos sin importar la tristeza que se respiraba en el ambiente. Mientras unos cavaban los orificios para meter los arbolitos, otros removían la tierra hasta con sus propias manos. Nadie tuvo que pedirle a otro que lo hiciera, porque se notaba que todos colaboraban por iniciativa propia, como si de alguna forma quisiéramos aportarle algo de nuestra energía a ese ser humano que había partido, para que él y su familia pudieran descansar en paz.

Recuerdo que precisamente en ese viaje comencé a grabar pequeños clips de video con el celular antes de llegar al lugar, y justamente en ese momento tuve el impulso de sacar el teléfono para registrar ese momento tan especial que se presentó inesperadamente, con la intención de incluirlo en la tesis, aunque no puedo negar que antes de hacerlo sentí que no era la mejor decisión por respeto con los familiares. Aun así, lo hice.

Luego de terminar de sembrar los árboles fuimos en busca de las rocas para hacer los que más nos gusta, y lo que de una u otra manera nos había reunido en ese lugar, sin importar que algunos fuéramos unos completos desconocidos, escalar.

Es paradójico, pero no deja de ser bello, que los momentos más difíciles de la vida sean los que más nos unen, quizá porque son estos en los que más necesitamos de otros para recobrar el ánimo, la fortaleza y el optimismo de la vida para seguir adelante.

Creo que para todos nosotros este acontecimiento fue una gran enseñanza que nos mostró cuán frágil y valiosa es la vida, tanto así, que, a la semana siguiente cuando volví al muro, experimenté la misma emoción que viví cuando empecé a escalar. Era pura vida recorriendo mi cuerpo, totalmente contrario a lo estaba pensando algún tiempo atrás, debido a todas las pruebas que se presentaron súbitamente en mi vida.

Ahora todos mis problemas parecían tan pequeños e insignificantes que estaba agradecido por todo lo que tenía en ese momento. Pienso que después de todo lo que he tenido que pasar me he convertido en un mejor ser humano, uno que podría vivir o atravesar por cualquier circunstancia en la vida y seguir adelante sin importar lo dura que esta sea, porque tengo a Dios en mi corazón, conozco su poder y nunca olvidaré lo que Él ha hecho en mi vida.

La lesión fue la consecuencia de una mala decisión que me ha perseguido, algo inevitable que yo no elegí, pero en lo que tuve gran responsabilidad por cometer la enorme torpeza de escalar drogado.

Fue una prueba que tuve que enfrentar para llegar a donde estoy ahora, a pocos meses de graduarme de la universidad (algo que también he pospuesto en varias ocasiones por la misma razón), o de otro modo estoy seguro de que mi vida habría tomado un rumbo diferente, uno que me estaría llevando a caer otra vez en lo mismo.

Estar enfermo o ser vulnerable te obliga a ver la vida desde una perspectiva diferente, una en la que valoras cada simple detalle de la vida como si fuera un inmenso regalo de la Providencia, solo que en mi caso nunca pude aceptar que mi enfermedad estaba en el alma, a causa de la rabia que tenía con el mundo.

En este momento entiendo que fue el orgullo el que me llevó a caer así de bajo en más de una ocasión. Siento que hoy en día tengo una paz única que no depende de algo externo, porque tuve la voluntad de aceptar que no podía continuar viviendo de esa manera, y ahora que estoy haciendo las cosas bien, le ruego a Dios que no me permita desviarme por nada del mundo.

A partir de esa experiencia que vivimos el último día que estuve en Sutatausa, pensé en dejar de usar la cámara por lo que quedara de proyecto, para grabar el resto de material con el

celular, ya que este es más práctico. Igualmente, era menos invasivo para las personas que se sometían a ser captadas por el lente en estos momentos tan íntimos, aunque solo hice un par de escenas más utilizando el celular, porque resultó bastante precario cuando necesité efectuar otras tomas, en el intento de grabarme a mí mismo corriendo.

Pese a esto pude comprobar en la práctica lo que había visto en la teoría del primer capítulo, en uno de cuyos puntos se menciona, que algunos de los realizadores grababan su propia sombra para dar cuenta de su presencia en el film, justo lo que me sucedió en ese exacto momento en el que el sol se posó sobre mi espalda para proyectar mi silueta en el pavimento, mientras me ejercitaba al aire libre.

Prácticamente esa fue la última vez que pude volver a grabar, puesto que me dediqué a trabajar en la práctica, y solo tenía el tiempo necesario para emplearme en la redacción de esta monografía en las noches al llegar a mi casa, después de la larga jornada en el trabajo. Solo en una ocasión pude sentarme a trabajar plenamente en la estructura de la escaleta, en la casa de mi amigo Juan Diego, quien le puso orden y creatividad a esta fase del proyecto, porque mi cansancio sencillamente me tenía bloqueado.

En este momento me puedo dar cuenta de que si le hubiera dedicado más tiempo a la etapa de preproducción, me habría evitado los problemas que tengo ahora, porque llegó el punto en que estaba tan represado de material, que me perdí, al no tener un orden o una ruta que me guiara en la parte final de la película, la edición, lo cual me está demostrando, que más allá de ser un simple inconveniente o descuido de mi parte, es quizás una de mis más grandes debilidades. Tal vez la falta de planeación u orden sean las principales causas del caos que ha sido mi vida hasta hace poco tiempo.

Hace poco fui a grabar la escena del final, en la que yo supuestamente estaría escalando una ruta en un lugar que no conocía, pero que siempre había querido visitar, el Salón de la Justicia, en Machetá. Posiblemente, allí se encuentren algunas de las paredes naturales más grandes existentes en Colombia para practicar escalada en roca.

Primero, tuvimos que realizar un viaje de dos horas en carro para llegar hasta donde se puede dejar el vehículo parqueado antes de comenzar a subir, porque hay que subir la montaña a pie para llegar hasta el farallón donde se encuentra la zona de escalada.

Fueron cerca de 45 minutos, o tal vez 1 hora, en mi caso, que tuvimos que caminar por una trocha empinada para luego llegar a lo más alto del monte, desde donde se podía ver la

carretera por la que habíamos llegado, como si fuera un pequeño y delgado hilo que alguien había dibujado en un plano.

Luego, equipamos un par de rutas para calentar, claro que yo le fui a otra aún más fácil llamada Chica Índigo, que había montado otro grupo de escaladores que llegaron antes que nosotros.

A diferencia de otras vías en el país, estas se caracterizan por ser bastante largas. Algunas tienen casi los 50 metros de altura, lo cual les da la particularidad de ser más exigentes en cuanto a la resistencia física que demanda este tipo de escalada, el control mental o seguridad para estar tranquilo a esa altura, y una buena técnica para reservar la mayor cantidad de energía posible para llegar hasta el final.

Comencé bien, estaba confiado de mis habilidades, pero a medida que ascendía aumentaba el sufrimiento por la falta de condición física, a pesar de estar entrenando nuevamente en el gimnasio por mi propia cuenta. Me faltaron unos cinco u ocho metros para terminar la ruta hasta el final, porque no alcanzaba la cuerda para que el asegurador me pudiera bajar sin necesidad de hacer una maniobra arriesgada, porque hace tiempo no practicaba, entonces preferí llegar hasta la primera estación fija que había puesta.

En la segunda vía que escalé esa tarde tuvimos un susto increíble, luego de pasar por la primera protección fija, llamada Chapa. Todos comenzaron a hacerle comentarios a Juan Diego, porque había perdido el control del dron que manejaba por segunda vez y que iba a grabar la escena final de Abrazo de Piedra, lo que me desconcentró e hizo que inevitablemente mirara hacia atrás y viera mi dron desaparecer a unos doscientos metros de altura, o tal vez más, quien sabe.

Parece que mientras me disponía a subir salió un águila que atacó el dron, desestabilizándolo y haciendo que el piloto perdiera el control por completo. Pensamos que esa sería la última vez que lo íbamos a ver, ya que el celular indicaba que se había desconectado. Obviamente, tuve que bajarme de la ruta para ir a rescatarlo antes de que se oscureciera, aunque no pudimos escalar más ese día.

Después de encontrar el dron intenté hacerle una entrevista a Juan Diego, allá mismo en el Salón de la Justicia, pero ni el susto que tenía ni las condiciones del entorno lo permitieron, porque el viento soplaba tan fuerte que no el sonido quedó registrado con demasiado ruido y además la poca luz que nos quedaba se fue agotando hasta quedar a oscuras, hasta que

nuestros otros amigos bajaron al punto en donde nos encontrábamos para seguir descendiendo.

No pude grabar la escena que quería para concluir la historia, pero me doy por bien servido porque conocí ese maravilloso lugar. Además, logré recuperar el dron que me regaló mi papá, enterito (gracias a Dios) y ¿quién quita que pueda hacerla de aquí hasta allá? Ya veremos qué pasa en esta película. No hay que olvidar que esta es una historia de segundas oportunidades...

5. Conclusiones

La primera conclusión a la que pude llegar con esta tesis es que el documental autobiográfico proviene de la literatura, sobre todo de las narraciones en primera persona que hicieron autores como Montaigne, para reflexionar principalmente sobre su identidad, usando sus propias experiencias de vida como material de producción literaria.

Esta “autoescritura” se utilizó como un modelo para la exploración del ser, el mundo y otras cuestiones que inquietaron a los hombres a los que les tocó vivir en una época convulsionada, producto del cambio que trajo consigo la modernidad en Europa, así que, al parecer, estamos ante una manifestación propia del irreverente espíritu de la modernidad.

Este estilo de escritura individualista le aportó varios elementos de vital importancia al lenguaje literario, tales como la subjetividad, el tono testimonial, la función del yo en la literatura y la voz autodiegética.

La segunda conclusión a la que llegué es que al ser la autobiografía un género literario en su origen, su transposición o adaptación al lenguaje audiovisual no es posible debido a tres clases de valores, que supuestamente tiene el lenguaje escrito, pero del que carece el cine documental o de no ficción: “El valor de veracidad, el valor de acto y el valor de identidad”, al ser la imagen el código que sustituye a la palabra como medio de representación.

Con lo anterior llegamos a la tercera conclusión, que se genera un desdoblamiento enunciativo en el que el autor se convierte en el objeto que está representado, y a su vez, es el sujeto mismo que está observando tras la cámara; por lo tanto, no existe una traducción literal al cine documental, en el caso de la autobiografía. Sin embargo, esto no quiere decir

que en la práctica no existan esta clase de películas, ya que el cine es un fenómeno dinámico que se encuentra en un estado de permanente transformación.

Recursos como la voz en *off*, las fotografías y la cámara subjetiva son indispensables para crear un dispositivo de representación que se asemeje lo que más se pueda a la primera persona de la autobiografía en la literatura. De igual forma, es a través del montaje que se puede configurar dicho dispositivo polivalente.

En cuarto lugar, los modos de representación participativo y performativo propuestos por Bill Nichols, permitieron el desarrollo de la sujetivización del discurso documental, al igual que las influencias del *cine directo* y al *cinema verité*, con la creación de obras icónicas como *Crónica de un verano* de Jean Rouch y Edgar Morin, pero fue el modo performativo el que desplazó definitivamente a los testigos del relato testimonial que había estipulado la tradición documental, para introducir progresivamente al sujeto dentro del campo visual como un personaje más en el contexto de la narración.

Como quinta conclusión, podemos ubicar al documental autobiográfico en un territorio difuso que transita entre las vanguardias artísticas, expresadas mediante nuevas formas de representación, como son el documental reflexivo, el ensayo fílmico y el autorretrato. Aparte de lo artístico, también podemos identificar otro elemento fundamental de lo autobiográfico, que es heredado directamente del discurso televisivo, las películas caseras o también llamadas *home movies*, que le dieron una estética diferente a la manera como se hacía el cine documental, creando un movimiento llamado el “nuevo cine americano”.

Sexto, hay una profunda necesidad por parte del autor de hacer catarsis, que lo obliga a recurrir a este medio para decir algo, que de otra forma resulta insignificante comunicar. Generalmente, en este tipo de películas se tratan temas complicados, como la ruptura, la enfermedad, el dolor, la muerte, la identidad sexual o los trastornos mentales.

Séptimo, se acude a la “estética de fracaso”, un estilo descuidado, en muchos casos pobre, que busca evidenciar las fallas o las dificultades técnicas que se presentan dentro de la producción, como una forma de dar cuenta de la realidad. Esta es una tendencia que mezcla el fracaso y la ironía como estrategias narrativas para manifestarse contra la objetividad y la verdad del documental clásico.

La octava conclusión es que la voz en *off* y la cámara subjetiva son dos recursos del lenguaje cinematográfico que sirven para recrear o aplicar la primera persona que se usa en la literatura.

En noveno lugar, encontré que las imágenes de apoyo constituyen un poderoso material de representación del lenguaje metafórico, que le aporta un sentido poético al relato. Los textos o subtítulos también son utilizados como apoyos que sustituyen la imagen para generar una clase diferente de reflexión sobre algún tema en específico, o también para resaltar el mensaje que está dando la voz en *off* que los acompaña, en muchos casos.

Otra conclusión que me parece importante resaltar, es que esta clase de documentales necesitan llamar la atención del público permanentemente, mediante los sonidos incidentales, debido a que su contenido puede volverse algo tedioso.

Undécimo, creo que sí es necesario un mínimo inventario para tener claro qué se grabará específicamente a la hora del rodaje, para no perderse durante la etapa de posproducción.

Por último, descubrí que solo es muy difícil emprender un trabajo de esta magnitud. Por cuenta propia es sumamente complicado escalar cualquier montaña. Siempre necesitaremos de los otros para llevar a cabo cualquier empresa, por mínima que parezca, mucho más si se trata de una película.

6. Bibliografía

1. Berliner, A. (Director) y Berliner, A. (Productor). (2012). *First cousin once removed*. [Película]. Estados Unidos: Experiments in Time, Light, Motion.
2. Berliner, A. (Director) y Berliner, A. (Productor). (2001). *The sweetest sound*. [Película]. Estados Unidos: Cine-Matrix.
3. Berliner, A. (Director) y Berliner, A. (Productor). (1996). *Nobody's Business*. [Película]. Estados Unidos: Cine-Matrix.
4. Berliner, A. (Director) y Berliner, A. (Productor). (1991). *Intimate stranger*. [Película]. Estados Unidos.
5. Berliner, A. (Director) y Berliner, A. (Productor). (1988). *The family album*. [Película]. Estados Unidos: Milestone.
6. Díaz, J. (s.f.). *El cine documental: 6. Nuevas tendencias. Filmografía*. Recuperado de:
<https://manualesdecine.files.wordpress.com/2009/12/u6-nuevas-tendencias.pdf>
7. Escartín, M. (noviembre de 2008) *A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín*. Recuperado de: <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/964/1/a-la-busqueda-del-yo-montaigne-y-azorin.html>
8. Godoy, M. J. (2012) *Lo autobiográfico dentro del documental contemporáneo en el Perú*. (Tesis de Licenciatura) Recuperado de:
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/4983.pdf>
9. Gutiérrez, G. (febrero de 2008) *Cineastas frente al espejo*. Recuperado de:
<https://es.scribd.com/document/220957979/Cine-y-Autobiografia-Problemas-de-Vocabulario-Philippe-Lejeune-en-Cineastas-Frente-Al-Espejo>
10. Lejeune, P. (1975) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Recuperado de:
<https://archive.org/stream/PhilippeLejeune.ElPactoAutobiograficoYOtrosTextos/Philippe%20Lejeune.%20El-pacto%20autobiografico%20y%20otros%20textos#page/n1/mode/2up>

11. Ortega, M. L. (2005) *Documental y vanguardia: Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación*. Recuperado de:
<https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/documental-y-vanguardia.pdf>
12. Pérez, A. (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Recuperado de:
https://books.google.com.co/books?id=orwabKxYUv0C&pg=PA6&lpg=PA6&dq=Leer+el+cine.+La+teor%C3%ADa+literaria+en+la+teor%C3%ADa+cine+mator%C3%A1fica,+de+Jos%C3%A9+Antonio+P%C3%A9rez+Bowie+google+books&source=bl&ots=sdb1TAPnlT&sig=Am7aJfoLzEviypHPNGfRn18KKqA&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjv8a_HyoHUAhXHbiYKHS58DUwQ6AEIPzAF#v=onepage&q&f=false
13. Piedras, P. (2009) *El cine documental en primera persona. El problema de la primera persona en el cine documental*. Recuperado de:
http://www.interdoc.org/projecte/2_ESTRUCTURA_CONTINGUTS_INTERDOC/5_RECURSOS/1_GENERE_DOCUMENTAL/NOVES_TENDENCIES/CINE_AUTOBIOGRAFIC/cine_autobiografico.pdf
14. Weinrichter, A. (2004) *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Recuperado de:
<https://es.scribd.com/doc/57800847/desvios-de-lo-real>