



## *Ojo Mecánico, Oído Electrónico y el Encanto de la Autenticidad* \*

*Trinh T Minh Ha*

*Traducción por Alejandra Tokatlian y Triana Pujol*

\* Artículo presentado en "The Documentary Today: A Symposium", Film in the Cities (Minneapolis), 10-12 de noviembre de 1983. Publicado por primera vez en *Wide Angle*, Vol. 6, No. 2 (1984).

En la búsqueda de un uso científico del film hay, en general, una tendencia a validar ciertas estrategias técnicas a fin de garantizar la defensa de la neutralidad ideológica de la imagen. El ojo de la cámara, resuelto, orientado a objetos, no permite que ningún evento filmado pueda ser simplemente fortuito. Todo debe estar empapado de sentido. Traducido o interpretado científicamente. Contrario a lo que han dicho muchos escritores sobre las películas documentales, el esfuerzo por buscar la verosimilitud y ese "auténtico" contacto con la realidad "vivida" es precisamente aquello que vincula al cine "fáctico" ("directo" o "concreto" según otra clasificación) con las películas hechas en estudio y borra la línea que las distingue. Ambos tipos de films perpetúan el mito de la "naturalidad" cinematográfica aunque mientras uno hace su mejor esfuerzo por *imitar* la vida, el otro asegura *duplicarla*. ASÍ ES. O así fue. La escena que se despliega es capturada no solamente por un individuo sino también por un dispositivo mecánico. Lo mecánico da testimonio de su verdadera existencia y es garantía de objetividad. "Ver es creer". La fórmula, estimada tanto por las películas ficcionales como por las fácticas, asume que el rol del cine sigue siendo hipnotizar y hacer propaganda. Mientras más sofisticada la tecnología de grabación, más cercana se dice que es la práctica cinematográfica de lo real. Las películas (documentales) que apelan a la mente objetiva, científica, son aquellas que ansían "ligar el lenguaje cinematográfico al rigor científico". Con el desarrollo de una tecnología cada vez más discreta, se espera que el ojo humano se identifique con el ojo de la cámara y con su neutralidad mecánica. El cineasta/operador de cámara debería mantenerse lo más ausente posible de su trabajo, enmascarando así el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado naturalmente, o debería aparecer en persona en el film para garantizar la autenticidad de la observación. Semejante atrevimiento o concesión (depende de cómo lo interpreten) no indica tanto la necesidad de reconocer la subjetividad del punto de vista de un individuo

(si lo hace, está destinada a ser una solución muy simplista al problema del sujeto y el poder) como un deseo de unir la observación impersonal con la participación personal. Se cree que esta alegre síntesis de lo "universal científico" y lo "personal humanista" resulta en una humanidad mayor y al mismo tiempo en una mayor objetividad. En la progresión hacia la Verdad pareciera claro que solo se puede ganar y nunca perder. Primero, atenerse a las demandas científicas, luego, mostrar que los científicos también son seres humanos. El orden es irreversible. Y la ideología adoptada no es otra que *capturar* movimiento (objetos) de la vida o restituirlo (los) de una manera cruda, y revelar la auténtica realidad mediante una cámara neutral así como un cineasta neutral cuyo rol es interferir/participar lo menos posible y así esconderse tecnológicamente tanto como sea posible. Las intervenciones humanas en el proceso de filmación y edición son llevadas a cabo "científicamente" y reducidas al mínimo. El/la cineasta aún selecciona el marco, la iluminación (sea esta natural o artificial), el foco, la velocidad, pero debería seguir estrategias técnicas validadas y evitar cualquier tipo de montaje -que es visto como un artificio que podría comprometer la autenticidad de la obra. La pregunta en cuestión es la de una mayor o menor falsificación. A pesar de que la selección y el tratamiento del material siendo filmado ya evidencia el lado que él/ella elige (con su sesgo ideológico y sus limitaciones), una *menor* falsificación -como podrían ser ediciones en la cámara o exponer cortes como espacios negros en la estructura del film- muchas veces implica la *no* falsificación. Al menos esto es lo que uno siente a través del discurso de muchos realizadores documentales y de lo que sus obras connotan. Pese a su rechazo hacia las nociones convencionales de objetividad y su desprecio por el naturalismo romántico, continúan preguntándose: ¿cómo podemos ser más objetivos? ¿cómo podemos *capturar mejor la esencia*? ¿cómo "verles como se ven entre sí"? ¿cómo *dejarles* "hablar por sí mismos"? Entre las estrategias validadas que reflejan tal anhelo y estado mental se encuentran: la toma larga, la cámara portátil, el sonido sincronizado (sonido auténtico) encima del comentario omnisciente (la lógica de ciencia humana), el lente gran angular y el anti-esteticismo (lo natural versus lo bello, o lo real/originario versus lo ficcional/ajeno). Valorar la toma larga como un intento de eliminar las distorsiones es, de algún modo, decir que la vida es un proceso continuo sin rupturas, sin vacíos ni suspensiones. Mientras más largo, más verdadero. El montaje hollywoodense también apunta a lo mismo: construir la ilusión de continuidad e inmortalidad. Porque la muerte se pasea entre las imágenes y lo que la tecnología avanzada nos ofrece es la perspectiva de una vida cada vez más larga. La fusión del tiempo real con el tiempo del film puede denotar un intento de desafiar los

códigos de los trucos cinematográficos, como así también un rigor en el trabajo con las limitaciones. Pero la toma larga rara vez es utilizada como un principio de construcción en sí mismo, lo que implica no solo la longitud sino también la calidad y la estructura de la toma. En la mayoría de los casos, se la defiende sobre las bases de su *realismo* temporal, y el objetivo perseguido sigue siendo principalmente evitar que la realidad sea falsamente interpretada o deformada a través de la eliminación de las técnicas expresivas de edición. Podría decirse lo mismo acerca de la cámara en mano. El énfasis está puesto, nuevamente, en la coherencia del espacio cinematográfico, no en la discontinuidad (la cámara en mano puede ser utilizada precisamente para negar y destruir aquella coherencia). El travelling le otorga a la imagen un toque de autenticidad: se dice que los movimientos de la cámara y de la persona filmando se entremezclan, aunque nada en el resultado obtenido parece sugerir una desviación radical del recuento realista convencional de una acción. Pasear con la cámara sí le provee al operador una mayor libertad de movimiento, y por consiguiente una mayor habilidad para capturar a la gente sin que lo sepan o actuando naturalmente, es decir, mientras están todavía "vivos". La cámara modifica las situaciones, especialmente cuando se mantiene estática en un trípode, y cuando el operador tiene que moverse de un "puesto de observación" al otro. Pero lo que a menudo no se cuestiona -en el trípode y en la cámara en mano- es la supuesta necesidad de ofrecer varias perspectivas del mismo sujeto/objeto desde distintos ángulos, de seguirle o de dar vueltas a su alrededor; y la exigencia de generar una identificación entre el ojo de la cámara y el ojo del espectador, como también de crear un "balance perfecto" entre los movimientos de la cámara/operador y los de los sujetos siendo filmados. Omnisciencia. La sincronía de la grabación de la imagen y el sonido refuerza aún más el contacto auténtico con lo vivido y con la realidad viviente. Dado el estado actual de la tecnología, el uso del sonido sincronizado se ha vuelto casi obligatorio en todo el cine fáctico. También lo ha sido la práctica de traducir y subtítular las palabras de los informantes. Hay una cierta veneración hacia el sonido real del film (un sonido electrónico del que a menudo se dice que es el sonido de la "vida real") y el testimonio oral de la gente filmada. Así mismo, hay una tendencia a comprender al lenguaje exclusivamente como Sentido. TIENE QUE TENER SENTIDO. QUEREMOS SABER LO QUE PIENSAN Y SIENTEN. Hacer una película sobre "otros" consiste en permitirles de modo paternalista que "hablen por sí mismos" y, como esto prueba ser insuficiente en la mayoría de los casos, completar su discurso con la introducción de un comentario que describirá/interpretará objetivamente las imágenes de acuerdo a una lógica científica-humanista. El lenguaje como voz y música -grano, tono,

inflexiones, pausas, silencios, repeticiones- busca ocultarse. En cambio, gente de remotas partes del mundo se vuelven accesibles a través del doblaje/subtitulado, son transformados en elementos angloparlantes y puestos en conformidad con una mentalidad definida. A esto se le llama sagazmente "dar voz" - que significa literalmente que aquellos quienes necesitan ser dados una oportunidad para hablar, nunca antes habían tenido voz. Sin sus benefactores están obligados a permanecer por fuera, a no ser incorporados, no escuchados. Una de las estrategias que ha estado ganando terreno en el cine etnográfico es el uso extensivo, cuando no exclusivo del gran angular. Nuevamente, el gran angular es escogido por su habilidad para reducir las interpretaciones falsas y es valorado particularmente por los cineastas interesados en, por ejemplo, las complejas estructuras familiares de los pueblos indígenas y sus ideas acerca de la comunidad, el grupo o la familia. En esta ocasión la creencia es: mientras más amplio, más verdadero. Los close-ups son demasiado parciales: la cámara que se enfoca en un individuo o grupo resulta ser altamente tendenciosa dado que no permite vincular las actividades de esa persona o grupo con las de sus allegados. Así sería el razonamiento, como si un marco más grande (uno que contiene más) fuera menos un marco, como si el gran angular, al igual que el close-up, no cortara la vida. Además, el gran angular es conocido por distorsionar las imágenes. De modo tal que cuando es utilizado exclusiva e incuestionablemente a lo largo de un film, incluso en instancias cuando hay una sola persona frente a la cámara, voluntariamente deforma las figuras de los sujetos, dándole al espectador la impresión de estar mirando constantemente a través de un acuario. Algunos cineastas no dudarán en responder que la calidad estética de las visuales tiene importancia secundaria. No hay arte aquí. Una toma bella es propensa a mentir, mientras que una mala toma es "garantía de autenticidad" que pierde en atractivo pero gana en verdad. ¿Qué verdad finalmente? ¿Y qué realidad, cuando la "vida" y el "arte" son percibidos dualmente como dos polos mutuamente excluyentes? Cuando imágenes *muertas*, superficiales, sin imaginación son validadas bajo la excusa de "capturar la vida directamente?". Quizás sea precisamente la pretensión de atrapar a la vida en movimiento y mostrarla "tal cual es" que ha llevado a un gran número de "documentalistas" a no solamente presentar "malas tomas" sino también a hacernos creer que la vida es tan insulsa como las imágenes que proyectan en la pantalla. La belleza por la belleza misma suena desesperadamente estéril en el contexto cinematográfico actual. Sin embargo, hay diferencias entre una película que no es impecable (es decir, que no se preocupa por el esteticismo per se), una que se regodea en el romanticismo natural y una

que registra lo visto de modo mecánico o desvitalizado. Y creo que las diferencias nunca ofrecen dos oposiciones absolutas.

## **Comentarios laterales**

*Algunos lo llaman Documental, yo lo llamo No Experimentación, No Ficción, No Documental. Decir algo, ninguna cosa, y permitir que la realidad ingrese. Capturame. Siento que eso es no rendirse. Los opuestos se encuentran y se juntan y yo trabajo mejor en los límites de todas las categorías.*

*Reensamblaje. De silencios a silencios, la frágil esencia de cada fragmento chisporrotea a través de la pantalla, cede y toma vuelo. Casi ahí, a medio nombrar.*

*No existe una unidad oculta a ser comprendida. Tuya. Quizás un momento plural de encuentro, o una única nota significativa, huyendo. Entenderlo como sustancia es confundir las huellas que dejan unos zapatos con los zapatos mismos. Fijarlo como puro momento pura nota es devolverlo al vacío.*

*La naturaleza de muchas preguntas planteadas conduce inevitablemente a respuestas orientadas de forma intencional. En primera línea de batalla, cada intervención de mi parte tiene su razón de ser. Cierto. Pero la verdad de la razón no es necesariamente la realidad de lo vivido. Filmar presupone tanta premeditación como experimentación. ¿Intencionalmente inintencionado, entonces?*

*Los tontos son gente interesante, dice un film. Y miro hacia afuera. No puedo prescindir del resto. ¿No pueden los tontos ser tontos también?*

*Todos vemos de manera diferente. ¿Cómo podría ser de otra manera cuando las imágenes ya no pueden ilustrar las palabras y las palabras ya no pueden explicar las imágenes? ¿Qué progresión? ¿Qué pliegues?*

*¿Qué autoexpresión? Yo me malexpreso más veces de lo que me malexpresa. Se imprime en mí. Hasta que entra. Penetra. Atrapa. Ahora me veo y me escucho sin censurarme.*

## Cine Documental

*Cortes con saltos; paneos erráticos, inconclusos, insignificantes; rostros divididos, cuerpos, acciones, eventos, ritmos, imágenes rítmicas, un tanto a destiempo, discordantes; colores irregulares, vibrantes, saturados, o muy brillantes; encuadrando y reencuadrando, titubeos; oraciones en oraciones, frases loopeadas, trozos de conversaciones, cortes, líneas discontinuas, palabras; repeticiones; silencios; cámara en tercera persona; en cuclillas; una mirada buscando otra mirada; preguntas, preguntas devueltas; silencios.*

*Para muchos de nosotros, la mejor manera de ser neutrales y objetivos es copiando la realidad meticulosamente. Repetidamente.*

*La discontinuidad comienza con no-divisiones. Dentro/fuera, personal/impersonal, subjetividad/objetividad.*

*No pueden hacerlo sin divisiones. Yo siempre parpadeo cuando miro. Sin embargo ellos pretenden mirarlo fijamente por ti diez minutos, media hora, sin parpadear. Y yo a menudo retiro lo que acabo de mostrar, porque desearía haber tomado una mejor decisión. ¿Cómo haces para enmarcar la vida? Persistimos, creyendo que todo lo que mostramos es valioso de ser mostrado. ¿"Valor"?*

*Eso no es imponer, eso es compartir. Yo frecuentemente acepto fórmulas similares..*

*"Romper las reglas" todavía se refiere a las reglas.*

*En la búsqueda de "mensajes" que puedan ser arrancados de los objetos de observación.*

*La música es el opio del cine.*

*¿Por qué no poner algunos sonidos naturales en lugar de silencios? Alguien pregunta.*

*Imágenes. No sólo imágenes, sino imágenes y palabras que desafían las palabras y comentarios.*

*Una resbalosa relación entre el oído y el ojo. Las repeticiones nunca son idénticas.*

*Decir nada, ninguna cosa, y callar ese giratorio trompo verbal.*

*O romper ese discurso interno, externo, que llena cada tiempo espacio de tiempo, permitiéndole existir como un yo cristalizado.*

*Oír con ese ojo mecánico, y ver con ese oído electrónico. El texto no está destinado a duplicarse ni a fortalecer la verosimilitud de las imágenes. Puede, a lo mejor, despojarlas de su parloteo habitual.*

*La tiranía de la cámara no es desafiada. En lugar de aliviarla y reconocerla, muchos la declaran arrogante y pasan de largo sin presiones.*

*Seguramente "hay más en el arte que la rectitud de las líneas y la perfección de las imágenes". De manera similar, debe haber más en la vida que analogías y acumulación de lo real.*

*Una ficción de seguridad. Cuando hablo de relaciones, inmediatamente se me pregunta: "¿Entre qué?" Siempre he pensado "¿Dentro de qué?"*

*Porque "entre" puede ser infinito, empezando por tú y yo, cámara/realizador/espectador/eventos/personas filmadas/imágenes/sonido/silencio/música/lenguaje/color/textura/vínculos/cortes/secuencias/...*

*El mismo esfuerzo lo matará.*

*Ellos sólo hablan su propio lenguaje y cuando escuchan sonidos foráneos -que no es lenguaje para sus oídos- se alejan cautelosamente, diciendo: "No es suficientemente profundo, no hemos aprendido nada".*