


laFuga

Tarnation

Subjetividades renovadas

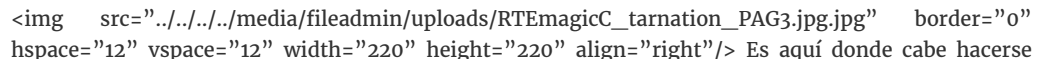
Por Omar Zúñiga Hidalgo

Tags | **Cine documental** | **Cultura visual- visualidad** | **Lenguaje cinematográfico** | **Estados Unidos**

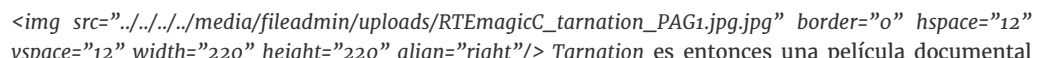
El documental contemporáneo está sujeto a las reglas de la industria cultural. Obedece dentro de ese contexto a ciertos presupuestos derivados de su calidad de género alternativo al predominio ficcional, como por ejemplo, consideraciones éticas de tratamiento de sus personajes o una resignación a la escasez de público ante la comercialización masiva de la ficción. Preserva una autoconsciencia autoral que, a pesar de parecer autónoma enfrente al modelo estandarizado de producción de los largometrajes ficcionales de alta circulación, se ve obligada a ser intermediada por los mismos mecanismos de difusión y legitimación. Así, guarda dentro de él una cierta marginalidad y al mismo tiempo una inclusión resignada, manteniéndose “obligadamente” dentro de esta industria, guardando un *per se* problemático.

La sistematización teórica del documental tiende a inscribirse en torno a sus modalidades narrativas, considerando los hitos históricos y directores emblemáticos. Nichols compone una de las taxonomías más manipuladas al respecto: modalidades que contemplan el cómo la voz que narra enfrenta su objeto. Sintéticamente: expositiva, los primitivos inicios dictatoriales y pedagógicos en torno a una tesis; observación, una pretensión de objetividad en torno al panóptico, el restar el factor de intrusión y la reducción del montaje; interactiva, tal como suena, provocar el contexto y registrar las reacciones; y, reflexiva, en la que el realizador incorpora metacomentarios acerca de la materia que se aborda, incorporando cuestionamientos acerca de las condiciones mismas del texto audiovisual. Las cuatro se presentan en este orden, como tendencias transversales a ciertos períodos históricos. A pesar de ser excepcionalmente rigurosa, la aproximación de Nichols no se desprende de esa ética documental de ocupar como propósito narrativo un fenómeno social, político, en suma, *externo*. El sujeto que se aproxima al objeto, con un cierto interés científico más bien tradicional. La posible incorporación de este sujeto en las materias que dirige siempre está dirigida hacia éstas, incluso en la modalidad reflexiva (la última de la línea cronológica y por tanto la más cercana a los contenidos que aquí se abordan); es imposibilitada por el autor desde la construcción de un deber ser de la práctica documental [“Quien define y encuadra el espacio no puede asimismo ocupar ese espacio al mismo tiempo, o como dijo Bertrand Russell, una clase no puede ser miembro de sí misma” (Nichols, 1997, s.n.)].

A pesar de aquello, es sólo dentro de ésta que podría recogerse a las nuevas manifestaciones documentales contemporáneas, puesto que además de estar sujetas a las ambigüedades evidenciadas al inicio, tienden a poner en tensión las convenciones narrativas para constituir relecturas de las tácticas formales; luego, en tal medida, podrían evaluarse como reflexivas. La discusión entonces se desplaza al “objeto”, a “lo que se narra”. ¿Qué hay de las tendencias que fracturan las observaciones? Inserciones de materiales audiovisuales encontrados, montajes simbólicos cercanos al videoarte o los intereses plásticos, un director involucrado en su narrativa que carece totalmente de pretensiones objetivas; diversidad de mecanismos documentales que de algún modo se asocian la noción de reflexividad impuesta por Nichols en sus concreciones formales, pero que no necesariamente la obedecen en términos temáticos. Nuevas tendencias documentales, que aún quedan fuera de referencias teóricas competentes.

 Es aquí donde cabe hacerse cargo de **Tarnation** (2003), del director estadounidense Jonathan Caouette. La película es una narración autobiográfica, en la que el director presta una versión audiovisual de sus propios fantasmas y heridas. La diégesis se inicia en el momento en el que Caouette recibe la noticia de una sobredosis que su madre se ha proporcionado con litio. Decide entonces invitarla a vivir a su departamento en Nueva York, que comparte con David, su pareja. Desde este eje temporal se pasa luego a una descripción cronológica de las condiciones de vida del anfitrión, desde las primeras fallas maternas en la infancia hasta la más completa desolación en la adultez (orfanato y terapias y sobredosis de medicamentos y adopción de abuelos y varios etcéteras mediante). Los episodios más sórdidos de la biografía son abordados desde una omisión pictórica: una superimpresión de títulos que cuenta los sucesos, considerándose a sí mismo como una tercera persona a la cual una “voz abstracta” se refiere. Al mismo tiempo, parte importante de los materiales audiovisuales cuentan con la presencia del director, como entrevistador en algunos y como sujeto filmado en otros (la mayoría). En éstos últimos se va proporcionando el crecimiento físico y los procesos emocionales del protagonista, en una omnipresencia que incluso se desplaza a las proporciones del plano (una cara que invade la pantalla, y que se hace reconocible hasta quedarse en la memoria).

En una época en que las diferencias de orientaciones sexuales de los individuos ya no son una inscripción de contracultura, o de marginalidad confesa, sino que más bien han sido integradas al sistema de convenciones y respetos sociales (incluso desde el reconocimiento institucional y civil), una historia homosexual no sorprende por el sólo hecho de serlo. Las remociones que efectúa *Tarnation* en cuanto producto audiovisual no se relacionan entonces estricta y únicamente con el factor de contar con un protagonista/director y un productor ejecutivo homosexuales. El asunto va más allá de esa tensión sensacionalista, y tiene que ver más con la orientación documental de estéticas totalizantes. Las convenciones formales de *Tarnation* sobrepasan las expectativas que se tiene del documental en cuanto género. Ante todo, aparece el proceso de su metodología. Si bien el factor de contar con un material audiovisual arrastrado a través de los años puede sonar como una gran ventaja, factor fortuito ante el cual un director debiese de reaccionar de modo adecuado, las operaciones radicales están en su organización. El montaje de aquellos materiales rescatados del olvido, de fotografías escaneadas y de canciones que denotan contextos temporales, colaboran con la consecución de los distintos estados emocionales que se persigue ilustrar. Desintegración gráfica como demostración de angustia, o manipulación simbólica de nubes para tránsitos espaciales. Los contenidos personales del realizador, en contra de las éticas construidas por Nichols, se convierten entonces en una dimensión de tratamiento audiovisual exclusivo, el núcleo hacia el cual se desarrolla la constitución de la diégesis. Su sistema productivo es además doméstico, en una extensión operacional de este tratamiento.

 *Tarnation* es entonces una película documental en la medida de sus presupuestos de realidad, de los mecanismos biográficos que en ella se inscriben. Más que sujetarse a las convenciones del género, somete al espectador a la violencia de lo visceral. El registro de archivo es una ventaja casi coincidente con la suerte. Los mecanismos de producción provienen desde una versión del sí mismo construida a partir del bodegaje: de la reserva a través del tiempo de auto-grabaciones, de percepciones infantiles, de perspectivas que cambian a lo largo del tiempo pero que se revisan de modo retrospectivo. Un niño que se viste y actúa de niña, un adolescente que adquiere consciencia de las enfermedades mentales de su madre. Involucrando momentos de evidente patetismo, u operando desde el montaje repetitivo de materiales gráficos derivados de los antecedentes íntimos, Caouette priva su narrativa del componente de pudor. Ante el sujeto que contempla, acostumbrado por una industria cultural previsible en términos de los formatos que contiene, aparece una sensación de malestar. Un cierto desagrado, por estar penetrando la intimidad del realizador de un modo tan descarnado. La valoración que la misma cinta contiene hacia los recursos que superan aquellos límites socialmente autoimpuestos (relativos a una cierta ética del resguardo de la intimidad, herencia probable del sistema de medios de comunicación que intentan mantenerla –cada vez menos) hacen que ésta ingrese al circuito de exhibición desde un lugar particularmente *violento*. No satisface expectativas del estereotipo documental propuesto por la academia; evidentemente primero –el director no atravesó una institución de formación cinematográfica– formalmente luego, aquella exposición sistemática de la noción establecida de privacidad.

Por otro lado, la inserción en el sistema de distribución, incluso la posibilidad de verla en Chile, de algún modo legitima sus posibilidades vanguardistas, las desplaza a una cierta convención, y las hace ingresar a la industria cultural. Su inicial marginalidad se constituye luego en un índice de “calidad”, en un mercado cinematográfico estandarizado. En una costumbre repetitiva de la crítica, que adora incondicionalmente a sus objetos de estudio predilectos provenientes desde lo “independiente”, se incluye a la cinta en una vitrina cuyo consumo es uniforme (las multisalas de cine y la venta en video), en la medida de su legitimación. Esto también en un nivel más evidente: Gus Van Sant como productor ejecutivo funciona como un nombre de respaldo, que reitera aquella noción de inclusividad y no, aquella problemática ambigua de la que se hablaba en un inicio.

Renov recoge su experiencia formativo-académica en la noción de documental para llegar a la conclusión de que la inscripción del sí mismo se convierte en sí mismo un acto significativo. Y éste no comprendido como un ente unitario, sino disgregado en el ego, el ciudadano, el sujeto. La auto (sí mismo) bio (vida) grafía (texto) es un formato de representación que puede funcionar como un punto de vista recurrente, y que ha inyectado a la historia del documental una cierta vitalidad. Una “agencia incorporizada” en la realización audiovisual, un tendencia que reivindica lo subjetivo y no pretende obedecer a expectativas más allá de las propias. A juicio de Renov, la represión de los factores subjetivos en el documental ha sido una práctica sistemática a lo largo de su historia, incluso a pesar de que los primeros realizadores llevaron a cabo varios ejercicios autoexpresivos (como Vertov, que pone de ejemplo). Así, las tensiones provocadas por las nuevas opciones documentales no sólo tienen que ver con sus renovaciones formales, sino con nuevas orientaciones de las materias, nuevas narraciones que se permiten a sí mismas nociones más próximas a la renegada subjetividad.

Renov incluso se permite asociar la presencia de ésta dentro del documental como una noción derivada del psicoanálisis. Aquel gesto es un ejemplo del cómo las nuevas narrativas documentales además pueden asociarse a correlatos culturales, elaborando intertextos que superen su apreciación cinematográfica clausurada. Como *Tarnation*, o como otras posibles extensiones de objetos de estudio (un ejemplo: *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri), varias obras cinematográficas documentales presentan suficientes ejes de quiebre como para seguir siendo profundizadas en éstos. Nuevas tendencias documentales, nuevas formas de componerlos.

Bibliografía

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Como citar: Zúñiga, O. (2005). Tarnation, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2019-08-20] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/tarnation/46>