



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Cine

Proyecto de Investigación

Nombre del proyecto

Maite Alberdi

Entre la realidad y la ficción, un acercamiento teórico

Previo la obtención del Título de:

Licenciada/o en cine

Autor/a:

Dominik Andrea Erazo Tufiño

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Domik Andrea Erazo Tufiño, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'D. González', written in a cursive style.

Daniela González
Tutora del Proyecto

Daniela González
Miembro del Comité de defensa

Manolo Sarmiento
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Por un amor hacia el cine que transitó en tres generaciones. Con ustedes aprendí un nuevo lenguaje.

Agradezco a mi madre y a mi bisabuela, quienes en medio de su gran esfuerzo y entrega me han enseñado que las ausencias se pueden cultivar con amor desde la añoranza por un mejor futuro.

Dedicatoria:

A mis dos Marianas.

Resumen

El cine documental encarna la realidad de la humanidad que históricamente ha atravesado distintas corrientes, las cuales, han ido de la mano con el avance de las tecnologías, así como los contextos económicos, políticos y sociales. Investigar dentro de este campo implica el encontrarse con una narrativa que muestra cómo era la sociedad en aquel momento del rodaje. Cuando se busca investigar sobre el documental como archivo del presente, cuyos procesos de realización no se deriven solo al instante del rodaje, sino que sean generados desde la elección del tema y al espacio que ocupa para investigar teniendo como base el compromiso de contar una historia; el personaje más acertado a referirse es Maite Alberdi. Autora chilena que aporta como una mirada contemporánea sobre lo que es el cine documental. Las obras de Alberdi son un reflejo de lo que se está produciendo dentro del campo del cine documental contemporáneo; es un espejo en el que la realidad se ficciona a sí misma para mostrarse al mundo.

Palabras Clave: Maite Alberdi, documental, realidad, ficción, modalidad de observación.

Abstract

Documentary cinema embodies the reality of humanity that has historically gone through different currents, which have gone hand in hand with the advancement of technologies, as well as economic, political and social contexts. Researching within this field involves encountering a narrative that shows what society was like at the time of filming. When it is sought to investigate the documentary as an archive of the present, whose processes of realization do not derive only instantly from the shooting, but to be generated from the choice of the subject and the space it occupies to investigate based on the commitment to tell a story; the most apt character to refer to is Maite Alberdi. She is a Chilean author who contributes as a contemporary look at what documentary cinema is. Alberdi's works are a reflection of what is being produced within the field of contemporary documentary cinema; it is a mirror in which reality fictionalizes itself to show itself to the world.

Keywords: Maite Alberdi, documentary, reality, fiction, modality of observation.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE IMÁGENES	10
INTRODUCCIÓN	11
OBJETIVOS	14
Objetivo general	14
Objetivos específicos	14
PERTINENCIA	15
ANTECEDENTES	18
METODOLOGÍA	21
CAPÍTULO I	26
1.1 Albores del cine	26
1.2 Cine como propaganda y documento	30
1.3 Precursores, personajes y movimientos	34
CAPÍTULO II	44
Cine documental en América Latina	44
2.1 Documental etnográfico	45
2.2 Documental social	50
2.3 Documental político	54
2.4 Documental de memoria	56
CAPÍTULO III	60
3.1 Mirada y Realidad	60
3.2 Lenguaje y estética en el trabajo de Maite Alberdi	62
3.3 Historias y temáticas: soledad, olvido y diferencia	73
3.4 Investigación y paralelismos	77
3.4.1 El tiempo	80

3.4.2	Guion o la escritura de investigación	84
3.1	Montaje o la reescritura de la realidad	89
	CAPÍTULO IV	94
	CONCLUSIONES	101
	Bibliografía	104

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Los niños, Rita guarda un trozo de chocolate.	64
Imagen 2. La once, escenografía del comedor.	65
Imagen 3. La once, encuadre cerrado de la reunión.	65
Imagen 4. Yo no soy de aquí, vestuario de Josebe.....	66
Imagen 5. Los niños, Rita (enfocada) y su mamá (desenfocada).....	67
Imagen 6. El salvavidas, Mauricio y la playa.....	67
Imagen 7. Las peluqueras, detalle de un objeto en la peluquería.	68
Imagen 8. Las peluqueras, detalle de un cepillo para el cabello.	68
Imagen 9. Las peluqueras, el espacio va del detalle a la apertura.	68
Imagen 10. Las fugitivas, Marta buscando una salida.	70
Imagen 11. Las fugitivas, Zoila queriendo escapar.....	70
Imagen 12. Los trapecistas, Moisés en la casa de unos parientes.	70
Imagen 13. Yo no soy de aquí, Josebe en la sala de descanso.	71
Imagen 14. Las peluqueras, Anita en la soledad de su hogar.	71
Imagen 15. El agente topo, una adulta mayor sola en la residencia de mayores.	71
Imagen 16. RAI, dispositivo de la ecografía y tomografía.....	72
Imagen 17. El salvavidas, bañista haciendo una barbacoa pese a la prohibición.	76

INTRODUCCIÓN

La presente investigación corresponde a un estudio sobre el cine documental, deteniéndonos específicamente en la dicotomía existente entre la realidad y la ficción, ambos aspectos que se trabajan en el cine, pero son percibidos desde diferentes maneras, pero no puede existir el uno sin el otro. El foco de la investigación es el trabajo de la cineasta chilena Maite Alberdi, cuyos procesos serán estudiados como un catalizador para entender y acercarnos a la investigación de esta tesis.

Para la ejecución de este trabajo es necesario un recorrido teórico e histórico del cine documental y su conceptualización con la intención de procurar ilustrar la idea de la ficción y no ficción. Al mismo tiempo, se plantea escudriñar y comprender los procesos cinematográficos alrededor del cine documental de observación de la cineasta chilena Maite Alberdi, así como su tratamiento sobre el retrato que hace de la realidad.

El cine documental es una narrativa que tiene la capacidad de explorar y registrar posibles realidades desde la lente de una cámara y, por supuesto, desde la mirada del realizador. Cuestionar la realidad, plantear discursos y representar historias individuales y colectivas, son las bases del cine documental. El cine documental es, conceptualmente, bastante amplio, pero en su definición, en tanto que descripción universal son solo imágenes en movimiento, al igual que el cine de ficción. Para referirnos a una conceptualización teórica es necesario trasladarse a ideas que van desde Bill Nichols, quien considera al cine documental como «un diálogo continuo que se basa en características comunes que narran sobre formas nuevas y distintas»,¹ también pensar en Magdalena Sellés para quien «el

¹ Bill Nichols, Introducción al documental. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 4.

documental es una representación tangible del mundo que habitamos y compartimos»² hasta el planteamiento de Ricard Mamblona, quien menciona que el cine documental no posee una definición específica debido a su estado de constante cambio; sin embargo, en un sentido teórico «las películas documentales deberían ser muestras evidentes y sensatas de una realidad clara y no desvirtuada de su entorno».³ Aunque similares conceptualmente, resulta evidente que, en el fondo, existe cierta disparidad de ideas entre autores, debido a la naturaleza cambiante del cine documental, cuyos conceptos son variados y están en constante transformación.

Enrique Pulecio, en su texto *El Cine: Análisis y Estética* (2009) pretende abordar el juego dicotómico entre el cine documental y el cine argumental, como un paso a la constitución de lo que corresponde la realidad y la ficción dentro del cine. Para llevar a cabo este análisis, recurre a Nichols, a quien se referencia para indicar que el cine documental es lo más cercano al mundo real, y el cine argumental habla de una posibilidad edificada a favor de la ficción.

Tomando en cuenta la clarificación simplificada de estos conceptos, es posible trasladarse al modelo sobre el que se llevará a cabo esta investigación. Bill Nichols en su obra *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental* (1997), establece modalidades de representación en base a los patrones dominantes y específicos del

² Magdalena Sellés, *El documental*. (Barcelona: UOC, 2007), 7.

³ Ricard Mamblona. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. (Catalunya: Universitat Internacional de Catalunya, 2012), 32.

documental desde sus orígenes y procesos evolutivos; estas modalidades son cuatro: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

Como un breve esbozo de las modalidades de Nichols se puede decir que la modalidad expositiva se construye en base al argumento, direccionado al espectador en el cual las imágenes ilustran o generan un contrapunto. La modalidad de observación, considerada también como cine directo, se caracteriza por la no intervención del realizador permitiendo que los sucesos se muestren frente a la cámara. Al mismo tiempo es importante resaltar que la observación del realizador trae consigo una mirada personal, es decir, que esta observación también nace de la subjetividad del ser frente a la cámara y la forma en la que es capturada la realidad también se ve influenciada por él. La modalidad interactiva tiene como elemento fundamental la entrevista y el realizador no se limita al simple hecho de observar, sino más bien genera un intercambio entre la realidad y el mismo. Y la modalidad reflexiva se dirige concretamente al público, buscando que su participación sea activa en la obra, propiciando la reflexión.

Dichas modalidades de representación son posibles de analizar bajo el estudio del cine documental, en este caso; se llevará a cabo desde el trabajo de la autora Maite Alberdi quien es una documentalista reconocida por su manera de hacer cine, es decir; ella encuentra las particularidades del mundo por medio de su cine de observación. Alberdi filma el presente y descubre personajes insólitos, capturando lo inesperado y lo inverosímil de la vida. A través de la cámara percibe la magia de lo cotidiano e identifica un mundo de posibilidades, como un escultor junto a su cincel y martillo se enfrenta a un gran bloque de mármol y consigue de este delimitar y receptor lo que sería, en consecuencia, la develación de su obra.

Las películas de Maite Alberdi encuentran la conexión de lo cinematográfico con la realidad, un acercamiento a la cotidianidad desde el documental de observación. *El salvavidas* (2011), *La once* (2015), *Los niños* (2016) y *El agente topo* (2021), son sus cuatro largometrajes documentales ampliamente reconocidos a nivel internacional. Cada uno de sus films se impregnan en la retina del espectador, ya sea por el ejercicio de observar historias y personajes, o por el simple hecho de contemplar la cotidianidad de la vida humana y sus acontecimientos

OBJETIVOS

Objetivo general

El objetivo principal de esta investigación es estudiar el cine documental a través de un breve recorrido histórico, modalidades de representación y distintos matices que ha llegado a tener el cine documental en todo el mundo, aterrizando en América Latina, sustentado por medio de la cinematografía de Maite Alberdi. Esta investigación pretende desde lo teórico y fílmico analizar la intervención que efectúa el documental en la realidad, y así comprender el juego dicotómico que existe entre la realidad y la ficción a través del cine documental de Alberdi. Para así generar una reflexión sobre lo que se construye como real en el cine documental ¿una realidad intervenida?

Objetivos específicos

- Investigar el cine documental desde su origen hasta la actualidad
- Investigar los elementos característicos en el cine documental de Maite Alberdi.
- Analizar los procesos investigativos y creativos en las obras de Maite Alberdi.
- Entender el método de observación en el cine documental de Maite Alberdi.

- Analizar los modelos de representación de Bill Nichols en relación al modelo observacional de Maite Alberdi.
- Reflexionar sobre la realidad y ficción en el cine documental.

PERTINENCIA

La pertinencia de realizar una investigación sobre el cine documental recae no solo en la inquietud personal de la autora, sino en una necesidad de aprender e indagar más en esta narrativa que dialoga en un juego dicotómico entre la realidad y la ficción en el cine, y cómo se ha construido la narrativa documental tan impresionante como emotiva que ha tenido la capacidad de efectuar un impacto logrado en el cine documental Maite Alberdi. El cine documental ha evolucionado con el paso del tiempo, así como el avance de los artefactos tecnológicos. Sin embargo, no ha cambiado el hecho de que aborda realidades con perspectivas únicas profundizadas por el realizador. Además, pretende ser un recurso teórico cuya investigación pueda aportar en cuanto al cine documental en América Latina y a comprender cómo la realizadora Maite Alberdi, en este caso, dialoga con la realidad no solo a través de sus obras, sino de todo el proceso que realiza para ejecutarlas.

Procurando realizar una aproximación hacia la perspectiva sensible de Alberdi hacia lo cotidiano, rescatando del mismo aquello que, a ojos de los demás, podría pasar desapercibido. La realizadora chilena es capaz de capturar acontecimientos extraordinarios y congelar en el tiempo momentos únicos en cada una de sus obras. Las imágenes, convertidas en archivos, forman parte de una nueva realidad propuesta por ella. En palabras de Alberdi,

«los contenidos archivables tienden a ser los grandes eventos, los acontecimientos o los personajes excepcionales que rompen la dimensión del cotidiano».⁴

En el caso específico de Maite Alberdi nos encontramos en presencia de una realizadora que juega con el método de observación para captar el acontecimiento. Una problemática que se ha planteado Alberdi a lo largo de su carrera ha sido el cuestionamiento sobre la captura del acontecimiento en un archivo que pasará a ser un número más en cualquier estante de documentación olvidada. Además, la autora juega con el elemento de la realidad en sus films donde se propone retrata el presente «sus películas hacen carne de las posibilidades que el presente ofrece, tanto en su maleabilidad como en sus aprovechamientos narrativos. Si bien sabemos que el presente es una ficción inalcanzable, el montaje se encarga de reconstruirlo a modo de metáfora».⁵

Maite se refiere a sí misma como una persona que filma el presente, preocupada enteramente con la realidad cómo una identificación propia desde la que es posible crear conexiones como personas. En cuanto al proceso, además de conllevar una previa y amplia investigación, ella realiza lo que llama “programar el azar”, refiriéndose a que «necesitamos que lo extraordinario surja frente a la cámara, y para que estas situaciones únicas aparezcan hay que tener mucha paciencia; no se puede apurar la realidad, es un ejercicio de paciencia de esperar que las cosas pasen frente a la cámara».⁶

⁴ micromundo, y Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*, 1, <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Alberdi-Maite-FICCION-EN-LA-RECONSTRUCCION-1.doc.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30).

⁵ José Parra. «Los niños», *laFuga*, 2018. <http://2016.lafuga.cl/los-ninos/882> (último acceso: 2022 de julio de 4).

⁶ TEDxPUCdeChile. *Maite Alberdi: Capturando lo predecible de lo impredecible*. (Chile, 2017), 03:58.

Por otra parte, dichas situaciones son, al mismo tiempo, intervenidas tanto por la inclusión de la cámara en el espacio, así como por la mano del montajista durante la edición. Son esta serie de decisiones lo que hacen del cine de Alberdi un compendio abierto de obras sujetas a la reflexión tanto de la autora como del espectador. Su manera peculiar de realizar cada proyecto documental, resulta una invitación a descubrir su creación cinematográfica. Desde el aguardar y conocer paulatinamente a sus personajes durante las fases de investigación, hasta entender la circularidad de la vida, de sus acciones, de sus decisiones y devenires. Así es como podríamos entender el germen que da vida a sus guiones documentales.

Asimismo, el interés que genera su cine más allá del simple documento histórico de las realidades chilenas, es un factor determinante a la hora de enfocar sus obras documentales como un medio de expresión de lo inenarrable. Sus películas cuentan en imágenes las vidas de sus personajes y las situaciones que viven sin caer en el calificativo narrativo verbal. Son imágenes construidas por imágenes. Así diferencia Alberdi el cine documental del archivo periodístico:

El periodismo es incapaz de retratar la dimensión del dolor, por un lado, las personas están enmudecidas, no son capaces de describir los hechos, y aquellos que los verbalizan lo hacen desde la impresión, así, los testimonios están repletos de adjetivos calificativos que no permiten construir imágenes desde la palabra.⁷

⁷micromundo, y Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*, 1, <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Alberdi-Maite-FICCION-EN-LA-RECONSTRUCCION-1.doc.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30).

Volvemos a las interrogantes previamente señaladas sobre la realidad y la ficción, y nos preguntamos qué es más real, ¿si la imagen registrada sin mediadores de por medio o la imagen manipulada que fragmenta la misma? Kracauer decía que «el cine documental se concentra en la existencia física de lo real y al mismo tiempo muestra al mundo de manera fragmentada, omitiendo momentos, personas y pasiones que están en esa realidad o que conforman parte del mundo».⁸ Sin embargo, está la cuestión de la observación como medio de registro y como modalidad de representación. En este sentido, resulta pertinente abordar ambos temas mediante una investigación exhaustiva sobre el cine documental de Maite Alberdi y cómo esta autora ha generado una narrativa propia.

ANTECEDENTES

Los documentales brindan la capacidad de observar, sentir y percibir el mundo desde una perspectiva diferente a la del cine de ficción, estimulando diálogos, planteando interrogantes y activando procesos emocionales. Su estructura heterogénea y maleable según las estrategias retóricas y estilísticas del realizador hacen del documental un escaparate de múltiples y eventuales realidades; y, son estas eventuales realidades las que suscitan diferentes interrogantes que se pretenden abordar en esta investigación desde varias ópticas. Es por ello que, al plantearse entender el método de observación en el cine documental de Maite Alberdi, ha sido imperativo recurrir a distintos antecedentes teóricos que coinciden en indagar desde lo que es el cine documental hasta el trabajo en específico de esta realizadora chilena. Para comenzar a comprender el cine documental se han propuesto autores como Bill Nichols y Ricard Mamblona, sin olvidar que el punto de partida para hablar del tratamiento de lo real dentro del cine implica recurrir a los teóricos tales como las propuestas por

⁸ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*. (Barcelona: Pardos, 2001), 246- 247.

Siegfried Kracauer en *Teoría del cine. La redención de la realidad física* o la del francés André Bazin en *¿Qué es el cine?* seguidos por estudios e investigaciones escritos por Maite Alberdi, como *Ficción en la reconstrucción*, o textos que la refieran como en *Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo*.

Bill Nichols sitúa e identifica los modos y medios por los cuales los films proponen conceptos y preguntas; es decir, entender el documental en términos estructurales. Además, teoriza las modalidades de representación en el documental, dando evidencia de los elementos característicos que lo componen y cómo estos surgen para convertirse en un identificador. Para continuar, es necesario referir al autor en medida de lo que implica para él las modalidades:

Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.⁹

Las modalidades de Nichols serán el marco de referencia para efectuar el análisis del cine de Maite Alberdi a quien se la ubica bajo los parámetros de la modalidad de observación. Además, servirá como indicativo para entender sus procesos cinematográficos desde la investigación hasta la escritura y realización de su obra.

⁹ Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. (Barcelona: Paidós, 1997), 65.

Ricard Mamblona es otro de los autores a los que se acude para el desarrollo de esta investigación. Además de realizar un análisis de las modalidades de Nichols, en su tesis doctoral *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digitales*, es posible encontrar un análisis del paso del tiempo en el cine documental, así como una mirada hacia las implicaciones que tiene la ficción y el cine documental mencionando que «ambos géneros se nutren mutuamente de sus mejores virtudes».¹⁰

Si bien, ambos textos desarrollan la teoría alrededor del documental, así como su estructura y creación, es importante mencionar que para la realización de esta investigación se utilizarán entrevistas filmadas realizadas a Alberdi recopiladas en línea, las cuales tendrán su desarrollo más adelante. En estos trabajos se devela parte de sus procesos creativos y percepciones alrededor del documental. Esto dará la pauta para entender las bases de su cine abordado desde el método de observación. Al mismo tiempo, se propone plantear preguntas alrededor del cine documental y las dicotomías de lo real, la ficción y la delgada línea que los separa.

El cine tiene la capacidad de devenir en imágenes desde el primer instante en que es concebido como una idea que llega al realizador y muta de maneras inesperadas e insospechadas en historias tanto por los personajes reales y sus interacciones predecibles o impredecibles con el mundo, como también por la propia naturaleza del ser: cambiante y único.

¹⁰ Ricard Mamblona, *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. (Tesis Doctoral. Universitat Internacional de Catalunya, 2012), 113.

Es en esa subjetividad donde el cineasta se enfrenta ante la realidad y la ficción, y la línea divisoria que los separa. En este sentido, Siegfried Kracauer sostiene que «los documentales propiamente dichos, tienen cierta inclinación hacia lo real».¹¹ Sin embargo, «al examinarlos más de cerca, empero, esta fidelidad resulta injustificada».¹² Una vez más, podemos observar que, aquellas diferencias que separan una corriente de la otra, son solo matices aplicados a un formato cambiante.

A través de este análisis surgen nuevas interrogantes, tales como: ¿Qué relación tiene el cine de Alberdi con el modo de observación propuesto por Nichols? ¿Existen diferencias entre el cine documental de Alberdi y otros realizadores que emplean el mismo modelo de representación? ¿Cuál es el tratamiento de lo real en el documental de Maite Alberdi? ¿El cine documental es capaz de registrar el cine en toda su extensión o solo ilustra una realidad fragmentada? Para responder estas preguntas se abordará la teoría realista del cine y se ejemplificará con la cinematografía de Alberdi.

METODOLOGÍA

El presente proyecto es una tesis investigativa que hará un estudio e interpretación tanto de los contenidos bibliográficos como audiovisuales de la directora chilena Maite Alberdi, con la finalidad de entender el método de observación en su cine documental. Dado que esto permitirá conocer y entender los recursos audiovisuales que utiliza Alberdi en cada una de sus obras. Los contenidos bibliográficos incluirán libros y estudios minuciosos referentes al cine documental, pero, al mismo tiempo se incluirán artículos extraídos de revistas académicas de cine y entrevistas.

¹¹ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (Barcelona: Pardos, 2001), 256.

¹² *Ibíd.*

En este trabajo de titulación se empleará una metodología de tipo investigativo cuyo enfoque será de carácter cualitativo, es decir, se buscará obtener una solución a los problemas planteados mediante una interpretación personal y teórica de toda la información recogida. Cabe señalar que, dado que se trata de una tesis de investigación, los resultados serán subjetivos y parciales.

La primera fase de este estudio comprende la recolección de contenidos bibliográficos de terceros y la filmografía de la realizadora Maite Alberdi y, la segunda, la interpretación de dichos contenidos desde una perspectiva nueva sobre las obras de la directora chilena. Comenzando con la recopilación de datos, correspondiente a la bibliografía respecto al cine documental, los textos fundamentales en el desarrollo de esta tesis, tal y como se ha mencionado anteriormente, son las obras teóricas de Bill Nichols tales como *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental* (1997) e *Introducción al documental* (2013) para aterrizar conceptos sobre el cine documental y, especialmente, sobre la modalidad de representación de observación.

Para mencionar la dicotomía entre lo real y la ficción en el cine documental resulta de interés estudiar a dos teóricos del cine como Siegfried Kracauer y su libro *Teoría del cine: La redención de la realidad física* (2005), y André Bazin con su obra *¿Qué es el cine?* (2008) para entender las teorías realistas del cine y cómo aplicarlas a obras de la realizadora. Estos textos son fundamentales para poder hablar de aquellas subjetividades que han surgido en los últimos años.

Ha sido necesario rastrear una suerte generalogía sobre el cine documental, registro que ha sido llevado a cabo con textos como *El documental* (2007) de Magdalena Selles, *El*

Cine: Análisis y Estética (2008) de Enrique Pulecio y *El documental. Historia y Estilo* (2005) de Erik Barnouw. Asimismo, hacer un recorrido por la historia latinoamericana del documental es pertinente para tener una mirada local y entender algunas de las motivaciones detrás de este cine. La obra *Cine documental en América latina* (2003) de Paulo Antonio Paranaguá nos brindará ese enfoque que necesitamos para cerrar esta etapa de la investigación. Además, es imperativo recurrir a artículos que referencian al cine documental chileno, tales como *Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo* (2016) de Catalina Donoso y Valeria de los Ríos, donde las autoras realizan un recorrido histórico del documental chileno. El artículo de Pablo Corro Penjean *Ignacio Agüero, documentalista: Un “film-actor” en el cine de Raúl Ruiz* (2016), el cual es un estudio de análisis sobre varias obras de realizadores chilenos. Iván Pinto, y María Paz Peirano Olate en *Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental* (2019) hablan del documental como un elemento que traspasa el realismo formal.

Por otra parte, también es importante analizar los elementos formales y estéticos de los documentales de Alberdi. Se puede aprender mucho de sus entrevistas *Maite Alberdi: Capturando lo predecible de lo impredecible* (2017) y *Maite Alberdi: cine documental que conmueve* (2019). Además, de los textos de su autoría pertenecientes a la página web *micromundos*, estos se titulan: *Capturando lo predecible de lo impredecible. Mis notas e intenciones de estilo*, *Ficción en la reconstrucción* y *Sobre la relación con los personajes*.

Para establecer diferencias entre la narrativa de ficción y la narrativa documental como las que podemos encontrar en *Guion Argumental, guion documental* (1990) de Simón Feldman, son de consideración a la hora de estudiar los procesos de escritura de la autora. Además, es imprescindible conocer el desarrollo de la obra durante la edición y montaje, por

tal razón, la también realizadora Coti Donoso y autora del libro *El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental* (2017), aportará algo de luz sobre el montaje documental y las posibilidades del mismo.

En el primer capítulo se revisarán conceptos del cine documental desde una mirada cronológica que permitirá ubicar en espacio y tiempo los procesos y cambios que ha atravesado el cine hasta convertirse en lo que conocemos actualmente y llamamos cine documental. El capítulo se divide en tres apéndices ubicados de la siguiente manera: Albores del cine, aquí se habla del cine desde su nacimiento como imagen en movimiento, con los aparatos como el *kinetoscopio* de Edison y el cinematógrafo de los hermanos Lumière hasta las primeras reproducciones públicas. Cine como propagando y documento, capítulo en el que se explora el periodo entre y durante las guerras —Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española —, donde el cine tomó la postura de politizar y promover ideologías, haciendo énfasis en el personaje de Leni Riesfenstahl, quien, a pesar de manejar un discurso fascista, construyó una identidad propia dentro de la historia del cine, tanto como en el manejo técnico de sus propuestas. Precursores, personajes y movimientos, este último apartado hace mención de los personajes más significativos, empezando por Robert Flaherty, con su obra estelar *Nanuk*; Digza Vertov con el *Cine-Ojo*; la Escuela Documentalista Británica liderada por Grierson, que dio paso a movimientos como el Neorrealismo Italiano, el Cinema Verité, el Free Cinema y el Direct Cinema.

En el segundo capítulo se explora el cine documental en América Latina en un recorrido que analizará las diferentes etapas que ha atravesado el cine, separándose en: Documental etnográfico, documental social, documental político y documental de memoria. Es necesario recapitular que estos apéndices no son un cuerpo separado el uno del otro, el

cine documental en Latinoamérica tiene una remarcada evolución, este orden ha sido solo para uso de la tesis. Además, se plantea un paralelismo entre los trabajos documentales anteriores, técnicas y metodologías que dialogan con Alberdi o a los que ella les ha dado un vuelco que ha convertido su cine en un archivo significativo de la historia.

El capítulo tres será un recorrido por todo el trabajo de la realizadora Maite Alberdi. Aquí se tratarán aspectos imperativos como su mirada sobre la realidad; el lenguaje y estética que presenta dentro de sus obras, problematizando la intervención de su papel como realizadora y su relación con los personajes; se explica de igual manera el proceso y investigación que efectúa y cómo en ellos puede realizarse un paralelismo con otros realizadores, a partir de este punto se analiza también el manejo del tiempo y la construcción de sus guiones a partir de la investigación; el último aspecto por analizar es el montaje como proceso que reescribe la realidad.

El cuarto y último capítulo donde ya se tendrá claro lo que es el cine documental su recorrido histórico y en especial al saber quién es Alberdi como cineasta y entender su obra, se puede pasar a los temas ya con una mirada aterrizada y directa hacia la autora. Se dividirá en tres apéndices. El primero revisa cómo se piensa la realidad y la representación, planteado desde Bazin, Kracauer, Nichols hasta Alberdi. El segundo apéndice habla enteramente de la modalidad de representación de Bill Nichols y cómo aquello se presenta en la representación de la realidad que usa Maite para sus films. Y como último análisis, se plantea la siguiente pregunta ¿Re-construcción de la realidad o ficción de la reconstrucción?, que parte de uno de los textos escritos por Alberdi.

Esta investigación tiene como objetivo entender desde lo teórico al cine documental, con sus matices y ambigüedades en relación a la ficción y al mismo tiempo centrar la mirada en la directora Maite Alberdi con sus metodologías y procesos de abordaje del documental a través de su obra. Ambos elementos generarán una reflexión sobre lo real y lo que se construye como documental.

CAPÍTULO I

1.1 Albores del cine

Encontrar o dictaminar una sola definición para lo que es el cine documental implicaría reducir el matiz de posibilidades que nos otorga. Maite Alberdi en reiteradas entrevistas menciona de manera muy asertiva que el documental es filmar el presente como archivo de cómo era la vida y así guardar aquella memoria para la posteridad. «Hago documentales porque creo que el mundo está lleno de historias que merecen ser contadas y son mucho mejores que las historias que yo podría escribir o que podría imaginar, el gran desafío es encontrarlas».¹³ Con este postulado es posible rastrear el hecho de que el cine documental es un archivo de la historia de la humanidad misma. En los siguientes párrafos se realizará un recorrido de los albores del cine y cómo se le dio forma a lo que conocemos como cine documental relacionándolo con el cine documental de Alberdi, el cual no solo es una construcción de sus antecesores; sino que ha sabido crear una narrativa comprometida con su mirada como realizadora que siente el ímpetu de contar historias.

¹³ DW Historias Latinas. 2019. "Maite Alberdi: cine documental que conmueve," Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_HANwKpqOAK&ab_channel=DWHistoriasLatinas.

Para iniciar este recorrido es necesario acudir al importante teórico André Bazin, para quien el cine no solo es la captura de una imagen, sino que es el tiempo que esta atraviesa. «Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio»,¹⁴ la cual, con los avances tecnológicos será posteriormente reproducida a través de «medios mecánicos, como es la fotografía, impresa en el celuloide».¹⁵

Es conocido que el cine nació a la mano y como consecuencia de los avances científicos a raíz de la necesidad de capturar imágenes tangibles de un entorno en constante movimiento, «ciencia y tecnología continúan su andadura para conseguir una imagen acompañada de sonido lo más fiel posible a la realidad retínica».¹⁶ La imagen en movimiento ofreció la oportunidad de desarrollar el pensamiento científico, analizando, descodificando y escudriñando. Aquel proceso mecánico y fotoquímico se convirtió en una representación de aquello que ve el ojo humano a través del lente de una cámara.

El fotógrafo Eadweard Muybridge realizó una serie de estudios de la imagen, entre ellos, la renombrada secuencia conocida como *Caballo en movimiento* (1878), el cual fue conseguido luego de colocar una serie de cámaras cuyo obturador estaba conectado a distintos hilos que los animales disparaban con su andar a galope. Jules Marey da un paso más y crea el *fusil photographique* en la que empleó por primera vez fajas de celuloide. La invención de Marey fue una inspiración para Thomas Alva Edison, quién realizó el

¹⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2001), 29.

¹⁵ Enrique Pulecio Mariño, «El cine: análisis y estética.» (*Ministerio de Cultura-República de Colombia*. 2009), 63.

¹⁶ Ana Julia Gómez, Paloma López y Francisco Griñán, 2017. “Los orígenes del cine y su relación con la ciencia. De la máquina a la pantalla, la incorporación del sonido y su evolución hasta la consolidación de géneros.” *Revista, Cine, Imagen, Ciencia*, no. 1, 103-120. https://www.researchgate.net/publication/332950287_Los_origenes_del_cine_y_su_relacion_con_la_ciencia_De_la_maquina_a_la_pantalla_la_incorporacion_del_sonido_y_su_evolucion_hasta_la_consolidacion_de_generos.

kinetoscope de mirilla. Con este aparato reprodujo «las primeras series de fotografías animadas que Edison exhibió públicamente, a partir de 1894, en un aparato de visión individual patentado por él en 1891».¹⁷

El propio Edison habló a menudo del valor instructivo y documental de las imágenes y del registro de sonidos, un valor tanto educativo como comercial. Pero en la práctica, su trabajo filmico tomó pronto la dirección de un “negocio del espectáculo”. En definitiva, fue Louis Lumière quien convirtió en realidad la película *documental*, y lo hizo en dimensiones mundiales con sensacional rapidez.¹⁸

El cine como espectáculo de masas sigue guardando la visión única que proponía Edison con su apartado si descartamos, por un momento, el componente comercial. Es necesario pensar en la posibilidad reactiva de la imagen más allá de registrarla en un medio físico. Aunque se comparta la experiencia de forma colectiva en una pantalla grande como lo hicieron los Lumière, la mirada individual está presente. En este sentido, el documental como imagen reactiva ante la realidad delante de la cámara, se dirige a un solo individuo, al espectador. Pese a la universalidad del relato, cada historia es única como únicos son los documentales de Alberdi.

La incansable experimentación científica que Auguste Lumière y Louis Jean Lumière habían adquirido los llevó a inventar el cinematógrafo, palabra que etimológicamente proviene del griego *kinema*, que significa “movimiento” y *graphein*, que significa “imagen”;

¹⁷ Erik Barnouw, *El documental: historia y estilos*. Traducido por Alfredo Báex. (Barcelona: Gedisa, 1996), 26.

¹⁸ *Ibíd*, 13.

es decir, imagen en movimiento. Tal como cuenta Román Gubern en su libro *Historia del Cine*, los hermanos Lumière eligieron la fecha del 28 de diciembre de 1895 para la primera proyección de su artefacto. Parte de esas películas fueron *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (Sortie des usines Lumière à Lyon), *Riña de niños* (Querelle de bébés), *La llegada del tren* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat), *El mar* (La mer), etc. Más allá de ser testigos de aquellas fieles reproducciones gráficas reducidas a las dimensiones de la pantalla, estaban presenciando por primera vez la reproducción del movimiento que al mismo tiempo demostraba la posibilidad realista del cine; casi como un testigo de esa veracidad que era concebida por la deshumanización de la máquina.

Pese a la distancia que los separa y los conceptos y motivaciones detrás de las obras de los Lumière, se puede establecer cierto paralelismo con el cine documental de Alberdi y el uso de la cámara como elemento externo que observa una realidad. Un acontecimiento único e irrepetible, o una puesta en escena mimetizada con la cotidianidad. Mientras que en los Lumière estaba presente la idea de registrar imágenes de diferentes realidades de forma superficial, en Alberdi existe la idea de rasgar la superficie de lo real para llegar a lo profundo de esta. No solo es un registro como el que podemos ver las películas de los Lumière, sino una mirada indagadora cuyo catalizador es la cámara.

«En 1897 [...] a fines de aquel año, aproximadamente un centenar de operadores de Lumière que trabajaban por todo el mundo, habían hecho crecer la colección de películas de esa firma a más de 750».¹⁹ Siendo un cine viajero que se enriqueció de cientos de parajes como México, India, China, entre otros. A pesar de que en sus inicios causó toda una

¹⁹ Erik Barnouw, *El documental: historia y estilos*. Traducido por Alfredo Báex. (Barcelona: Gedisa, 1996), 19.

revolución, ellos desestimaron su capacidad, cediendo a otros pioneros la posibilidad de desarrollar el cine.

En 1898 Boleslaw Matuszewski, uno de los operadores del cinematógrafo, realizó unas primeras reflexiones sobre el cine documental y el archivo histórico. «Matuszewski considera los documentos como una forma de reconstrucción y estudio del pasado».²⁰ Marcando así un primer periodo del cine documental como un cine explorador. Si bien Alberdi centra su producción en Chile, realza la idea de que el cine documental, tanto como los directores tienen un compromiso de contar sus historias para el presente y como archivo del futuro a lo que ella llama «un material histórico de estudio antropológico»²¹ refiriéndose en una entrevista sobre el documental *Los niños* (2016), al compromiso que tiene como realizadora.

1.2 Cine como propaganda y documento

No hay que pasar desapercibido el periodo entreguerras, siendo este un rango de acontecimientos en el que el cine documental se desarrolló con mayor velocidad debido a su propia capacidad de comunicación y politización, que fungió como método de propaganda durante la guerra y quedaría como documento para la posteridad. Así mismo, en Latinoamérica durante el siglo XX existió un largo periodo de dictaduras del que existe un resquicio de archivo documental.

²⁰ Ana Aulestia Benitez, *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 13.

²¹ DW Historias Latinas. 2019. “Maite Alberdi: cine documental que conmueve,” Vídeo de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_HANwKpqOAK&ab_channel=DWHistoriasLatinas.

La vanguardia europea estaba experimentando con nuevos conceptos y al mismo tiempo reaccionando a las atrocidades de la Primera Guerra Mundial. En los años treinta, los documentales estaban vinculados a las agitaciones políticas y a la crisis mundial; los regímenes totalitarios emplearon el cine como propaganda y en países democráticos como un medio para fortalecer y mantener sus ideales. Luego de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, los documentales reflejaron muchos de los combates que ocurrían en diferentes partes del mundo; también, durante la Guerra Fría se utilizó el cine como un arma contra el Comunismo.²²

En países como Alemania, el documental se tornó en una herramienta de propaganda «propició que el nuevo medio se convirtiera en el destino final de la producción documental. Los informativos, los documentales, los programas de información y los de entretenimiento en general empezaron a formar parte de las programaciones del mundo».²³ Mientras tanto, en América Latina existía una promoción del discurso colonizador, de exaltación patriótica, pero también de conciencia hacia el movimiento indígena.

Un personaje que no se puede obviar cuando se habla de cine documental en Alemania es Leni Riefenstahl, quien inició en 1925 su carrera como actriz y pasó a destacar como directora a favor del régimen nazi. Sus films fueron éxitos propagandísticos, los cuales permitieron que muchos de sus espectadores se asocien a la propuesta de Hitler. La historia de Riefenstahl es, en suma, interesante y se puede rescatar mucho de su vida como alimento para la trayectoria de cineasta que construyó en épocas cruciales para la humanidad. Entre

²² Ana Aulestia Benitez, *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 29.

²³ Magdalena Sellés, *El documental*. (Barcelona: Editorial UOC, 2007), 82.

sus trabajos más reconocidos, algunos elaborados con Arnold Franck, están: *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935), *Olympia de 1938* y *Tierra baja* (Tiefland Lowlands, 1954).

Reflexionando respecto a su destreza desde lo cinematográfico, Leni Riefenstahl sin lugar a dudas logró crear una estética atrayente, imponente e impresionante, pero por sobre todo con una ética bastante cuestionable por el contenido y mensaje del régimen. Si bien, se puede considerar que Riefenstahl fue una adelantada de la época, tal vez en el momento equivocado o del lado equivocado de la historia, reproduciendo en su cine un mensaje de odio, barbarie y enaltecimiento del régimen nazi; se puede pensar en ella desde la idea del compromiso histórico que menciona Alberdi en varias de sus entrevistas, donde habla del documental como un registro para el futuro sobre cómo era la sociedad en ese momento.

Años más tarde, el inicio de la Guerra Civil Española en 1936, provocó que cientos de artistas se trasladaran hasta España deseando retratar el conflicto bélico y las repercusiones que se desencadenaron en la sociedad. «En esa lucha, el cine fue utilizado como arma política y de propaganda bélica, aprovechando los tres elementos que ofrece: la imagen, el texto verbal y la música».²⁴ Básicamente, el cine se convirtió en una herramienta ideológica para ambos bandos: los nacionalistas y los republicanos. Las productoras afincadas en las ciudades de Barcelona y Madrid, las cuales estaban en territorio republicano, fueron las más prolíficas de la época en relación a aquellas que estaban en territorio nacional.

²⁴ Magi Crusells, «El cine durante la Guerra Civil española», *Comunicación y Sociedad*, Volumen XI, no. 2 (1998): 123.

Entre 1936 y 1939 se produjeron un total de 390 películas republicanas mientras que el bando nacional sólo produjo un total de 93.²⁵ Cabe mencionar que ambos bandos buscaban a través de sus producciones fílmicas, legitimar sus acciones. Pese a las diferencias, todas las películas debían pasar, obligatoriamente, por el filtro de la censura imperante. En aquellos años se produjo el primer documental durante la Guerra Civil, en el verano de 1936 se rodó *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* de Mateo Santos. Sobre este film, Crusells nos dice:

Esta película es un documento excepcional; nos muestra a las fuerzas anarcosindicalistas luchando contra la sublevación militar en Barcelona, así como el nuevo orden social que implantaron las fuerzas anarcosindicalistas. El locutor comentaba que el éxito se debió al pueblo que “magnífico en su furor, hizo fracasar al cobarde propósito de unos militares sin honor en sorda alianza con la burguesía y los negros cuervos de la Iglesia que inspira el Vaticano”.²⁶

La producción cinematográfica barcelonesa fue profusa durante aquellos años. Se realizaron documentales tales como *Teruel han caído* (1937) de Miguel Mutiñó, *Así vive Cataluña* (1938) de Valentín R. González, o *Bombas sobre el Ebro* (1938) de Félix Marquet, entre muchos otros que reflejaban la realidad ideológica del bando anarcosindicalista. La producción madrileña también dejó algunos documentales tanto de orientación confederal como de orientación anarquista. Obras como *Estampas de guerra* (1936) de Armand Guerra, o *Evacuación* (1937) de Fernando Roldan en el primero caso; y en

²⁵ Magí Crusells, «El cine durante la Guerra Civil española», *Comunicación y Sociedad*, Volumen XI, no. 2 (1998): 124.

²⁶ Magí Crusells, «El cine durante...», 127.

el segundo, *Olivos y aceites* (1937) de Antonio Polo o *Teruel por la República* (1937) de A. Polo por mencionar solo unos ejemplos.

Por otra parte, la producción gubernamental bajo la firma de la productora Laya Films que, dicho sea de paso, no tenía una ideología precisa. Realizó varios documentales entre los cuales tenemos *Frentes de Aragón* (1937) de Andrés Pérez Cubero, *La toma de Belchite* (1937) o *Niños felices* (1938). Como se ya se ha mencionado, la Guerra Civil española fue un periodo donde la producción documental se disparó dejando imágenes de un periodo turbulento y caótico.

Este repositorio de archivo documental sobre violencia y dolor también ocurre más adelante en América Latina al atravesar catástrofes y dictaduras. Alberdi, en su artículo *Ficción en la reconstrucción* habla sobre el archivo, y expone que el narrar hechos violentos, traumáticos y dolorosos tiene una limitante; aquello se debe a que el trauma en su primer estado no ha sido posible de procesar debido a que en ese punto «el personaje es incapaz de verbalizar la tragedia»²⁷. Indica que esta problemática ocurre de igual manera en la plataforma periodística; sin embargo, jamás deslegitima su papel como archivo histórico, incluso cuando se trata de la ficción.

1.3 Precursores, personajes y movimientos

Robert J. Flaherty es considerado el padre fundador del cine documental, su gran interés por la geografía e historia lo trasladó en búsqueda de cientos de parajes escondidos

²⁷ micromundo, y Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*, 1, <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Alberdi-Maite-FICCION-EN-LA-RECONSTRUCCION-1.doc.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30). 3

alrededor del mundo. Esto lo llevó a realizar su primer documental *Nanuk, el esquimal* (Nanook, of the North, 1922), a través del cual pudo explorar espacios, personas y realidades en un entorno diferente al suyo. El film presenta la vida de una familia de esquimales y su ardua lucha por la supervivencia desde el punto de vista de su protagonista. Nanuk era el cazador más respetado de la tribu Itivimuit. «Los principales elementos estéticos del documental se centran en la calidad de la fotografía y en la fuerza narrativa»,²⁸ Se destaca con intenso dramatismo al individuo y su lucha diaria ante las condiciones extremas de vida. Bill Nichols ofrece una nota en la que refiere la importancia de este documental:

Nanuk el esquimal, de Robert Flaherty, sigue siendo un ejemplo excelente del modo en que se ofrece la impresión de que los hechos y los temas surgen del mundo real representado en el documental. El estilo de rodaje y montaje de Flaherty (mucho más que sus intertítulos) tiene la función de transmitir la sensación de que los sucesos se desarrollan de acuerdo con su propio ritmo, revelando su propio significado, que el realizador intenta simplemente «exponer». Habían estado ahí en todo momento, en modo alguno impuestos o superpuestos.²⁹

Flaherty planteó un abordaje particular en su film observando y viviendo en el sitio hasta aquel momento exacto en donde el relato surja por sí solo. Sin duda, el trabajo investigativo de Flaherty, sus constantes exploraciones y su gran capacidad de observar, lo hicieron desarrollar una percepción diferente del mundo. La investigación y observación han

²⁸ Magdalena Sellés, *El documental*. (Barcelona: Editorial UOC, 2007), 16.

²⁹ Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. (Barcelona: Paidós, 1997), 333.

sido unos los gérmenes más poderosos para el florecimiento del cine documental que se ha mantenido hasta la actualidad. Alberdi es una firme practicante de este proceso; de hecho, no empieza ningún rodaje sin antes haber realizado una investigación pertinente y la construcción del guion. Un claro ejemplo de su metodología se puede apreciar en su primer film *El Salvavidas* (2011) donde explica lo siguiente:

Pero en la investigación de la película aprendí algo clave para mi vida profesional y me di cuenta que era totalmente predecible y la podía esperar, porque todo lo que veía que parecía insólito en la playa se repetía bajo ciertos patrones. [...] Lo extraordinario revelado frente a cámara, eso es para mí programar el azar.³⁰

Si para Flaherty el cine documental consiste en la «*Puesta en escena de la realidad*»,³¹ se puede llegar a considerar que Alberdi toma la particularidad de esta idea y le da un vuelco para poder no solo mostrar la realidad, sino que trabajar sobre ella desde la primicia de que todo acontecimiento es cíclico y solo está a la espera de ser observado por el realizador de documentales para su documentación.

Es preciso destacar que Flaherty pese a ser considerado el padre fundador del documental hace muy presente en su cine la dicotomía entre el documental y la ficción. Esto lo podemos apreciar en *Nanuk*, donde se usaban elementos con la finalidad de que sean atractivos para el espectador, tales como la puesta en escena de los personajes desde donde se podía ordenar y construir espacios y tiempos. André Bazin realiza una observación sobre el film *Nanuk* en el séptimo capítulo de su libro *¿Qué es el cine?*:

³⁰ micromundo, y Maite Alberdi. «Capturando lo predecible de lo impredecible. Mis notas e intenciones de estilo.» s.f. <https://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Capturando-lo-predecible-de-lo-impredecible.docx.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30).

³¹ Magdalena Sellés, *El documental*. (Barcelona: Editorial UOC, 2007), 19.

La cámara no puede verlo todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada. Lo que cuenta para Flaherty delante de Nanuk cazando la foca es la relación entre Nanuk y el animal, es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero.³²

La década de los veinte fue considerada como la década que dio apertura al documental enfocado en lo etnográfico en Estados Unidos. «En Europa, en cambio, aparecía otra corriente que vendría de las experiencias vanguardistas, las cuales le darían al documental su característica de experimental; y desde el lado soviético, Dziga Vertov desarrollaría filmes con un tinte más político».³³ Vertov juega un papel importante como documentalista; además de dirigir el noticiario *Kino-Prava* (Cine-verdad), desarrolló la reconocida teoría del *Kino Glaz* (Cine-Ojo); el cual, evolucionó para ser reconocido hoy en día como noticiario filmado.

Vertov, destacaba la importancia del montaje como un componente técnico que posibilita la captación de la realidad. En su libro, *Memorias de un cineasta bolchevique*, el cual retoma fragmentos de sus diarios y artículos para construir una narrativa alrededor de este personaje y su papel en el cine de la época. Un aspecto interesante dentro del texto es que Vertov genera la siguiente fórmula: «Cine-ojo = cine grabación de los hechos; cine-ojo = cine veo (yo veo con la cámara)-mas- cine escribo (registro con la cámara sobre la

³² André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2001), 84.

³³ Ana Aulestia Benitez, *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 17.

*película)-mas-cine organizo (yo monto). El método del Cine-ojo es el método de estudio científico-experimental sobre el mundo visible».*³⁴

La labor del cineasta, afirma Vertov, es “desmenuzar” lo existente, tomando de la realidad detalles y pormenores, en especial aquellos que juzgue más significativos [...] El objetivo de la cámara es así “preciso e inefable” y su función es situar al espectador en el centro de los acontecimientos. El Cine-Ojo muestra lo que el ojo no ve, es como un “tele-ojo”, un “rayo-ojo”, como “la vida de repente”, como “cine-verdad”.³⁵

El análisis del proceso de Vertov toma relevancia debido a que su carga teórica ha sido objeto de estudio a lo largo de los años. Alberdi, en un texto colaborativo titulado *Teorías del cine documental chileno 1957 – 1973* donde se exponen ideas del manifiesto de los *kinos*, enfatiza la importancia que le da Vertov a la potenciación de la mirada desde el lente de la cámara, y rechaza todo artefacto como el guion, la puesta en escena y actores profesionales para así tener el registro imperativo de una realidad a través de una mirada única que le da relevancia al montaje. Este reflejo se puede contrastar con una de las obras de Maite, *RAI* (2021), cortometraje junto a Xiaomi Chile. Este es un corto documental por encargo donde la autora realizó el proceso de grabación solamente desde un teléfono celular; es decir, desde una única cámara para luego unir esos trozos de la realidad en el proceso de montaje.

³⁴ Vertov, Dziga. *memorias de un cineasta bolchevique*. (Salamanca: Capitán Swing Libros S.I., 2011), 233-234.

³⁵ Enrique Pulecio Mariño, «El cine: análisis y estética.» *Ministerio de Cultura-República de Colombia*. 2009. <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/EI%20Cine%2C%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>, 43-44.

Alberdi al contrario de Vertov, nunca inicia un documental sin tener el guion que ha preparado previamente con ardua investigación construida a partir de elementos de la realidad. A sus personajes no se les pide leer un guion ni mucho menos preparar un parlamento. Los guiones del cine documental que realiza Alberdi nacen a partir de la investigación; es decir, de lo que la autora conoce hasta lo que quiere develar, y que será posteriormente procesado en el montaje.

Las personas están acostumbradas a que el documental sea visto como un registro del pasado estructurado a través de entrevistas y documentos probatorios de que esa realidad alguna vez existió. Este ejemplo lo da con Angélica, uno de sus personajes de *La Once*, quien le llega a comentar a la realizadora: «la gente me felicita por lo bien que me aprendí los parlamentos. Y yo le digo si no hay parlamentos es todo verdad. Y nadie me entiende»;³⁶ por ello, Alberdi siempre deja claro que ella graba el presente. A pesar de la existencia de aquella disparidad, elemento que ha sido una respuesta al proceso del tiempo, así como a los avances tecnológicos para crear cine documental, prevalece la idea del registro de la realidad. Vertov, en su época procuraba transmitir un cine reflexivo donde se difundieran las problemáticas reales que se presentaban en el mundo, así como las consecuencias derivadas de ellas, la finalidad de este cine era que el público aprecie la realidad sin ningún tipo de maquillaje.

El trabajo de Vertov sirvió de inspiración e impulso para que otros se atrevieran a imbuirse el panorama del cine. Un personaje significativo es «Esfir Shub quien trabajó en

³⁶ micromundo, y Maite Alberdi. «Capturando lo predecible de lo impredecible. Mis notas e intenciones de estilo.» s.f. <https://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Capturando-lo-predecible-de-lo-impredecible.docx.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30). 1.

Moscú por un tiempo como montadora y poniendo subtítulos a films extranjeros».³⁷ *La caída de la dinastía Romanov* (1927) cuenta como su obra más reconocida. Este film se construye en base a imágenes de archivo de noticias e imágenes caseras, es lo que Nichols reconoce como un documental de compilación. Shub percibía al cine como una herramienta para documentar la historia y a través del montaje impulsó el estudio y desarrollo del archivo. Además de Shub, es necesario mencionar a nombres importantes como «Víctor Turin y su obra *Turksin* (1929), sobre la construcción del ferrocarril Turquestán-Siberia; Yakov Blyokh con *Documento de Shanghai* (Shanghaisky Dokument, 1928) que es un retrato sobre una ciudad dividida: los chinos sometidos y los miembros de las concesiones internacionales armados; Mijail Kalatozov con *Svanetia* (Sol Svanetti, 1930)».³⁸ En 1927 se estrenó en Hollywood *El cantante de jazz*, la primera película comercial sonora. Esto aconteció gracias al desarrollo de tecnologías de sonorización hecho que transformó una nueva estética en el lenguaje cinematográfico para esa década.

Walter Ruttmann se puede considerar como uno de tantos discípulos inspirados en el cine de Vertov. Autor del reconocido documental *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, 1927), fue también uno de los que «inauguraron la escuela experimental alemana, que nacía bajo el signo de la abstracción y el geometrismo, a la busca del ritmo de las formas puras y de la “música visual”»,³⁹ siendo este un documental en el que se destacaba la cotidianidad de Berlín a lo largo de un día. Cabe destacar que la llegada del

³⁷ Ana Aulestia Benitez, *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 18.

³⁸ Ana Aulestia Benitez, *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 18.

³⁹ Gubern Román, *Historia del cine*. (Barcelona: Anagrama, 2016), 145.

cine sonoro junto con la crisis de los años treinta impulsaron que el cine documental se reinventará con exponentes como John Grierson.

Grierson teorizó en torno al cine documental a base de reflexiones sobre la representación de la realidad a través de una cámara. «De hecho, el escocés utilizó por primera vez el término *documental* (*documentary*), como derivación del término francés *documentaire*, en febrero de 1926 en una crítica que escribió en el New York Sun sobre *Moana* (1926) de Flaherty».⁴⁰ La Primera Guerra Mundial y el periodo entreguerras fueron un detonante para el surgimiento de la Escuela Documentalista Británica, liderada por la mente creativa de Grierson. Su obra más importante fue *Drifters* (1930), «una película que muestra, con un lirismo cercano al D.W. Griffith de *Broken Blossoms* (1919), el quehacer diario de unos pescadores de arenque en el mar del norte de Gran Bretaña».⁴¹ La propuesta de este nuevo movimiento planteaba un cambio de concepto desde lo teórico y práctico con respecto al cine documental. Parte de la misma era capturar imágenes de la vida real, mostrando las problemáticas sociales. Si bien, su producción como director fue escasa, tuvo una fuerte influencia en el medio documental.

Entre 1927 y 1933, consiguió reunir a cineastas como Basil Wright, John Taylor, Arthur Elthon, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg y Harry Watt, junto con ellos empezó una propuesta de documental social que capturaba imágenes de la vida real y que intentaba mostrar la vida y los problemas de la

⁴⁰ Anna Petrus, «Escuela documental Británica», *Miradas de Cine* (septiembre 2009), <https://miradasdecine.es/2009/09/la-escuela-documental-britanica.html>

⁴¹ Petrus, «Escuela documental...»

sociedad, al contrario de otros cineastas que se interesaron por civilizaciones apartadas.⁴²

El film estandarte de la Escuela Documentalista Británica es *Drifters* (1930). La popularidad del mismo hizo que Grierson entrara a la Empire Marketing Board, más adelante se uniría con Flaherty para realizar dos obras bajo la firma de este proyecto: *Industrial Britain* (1933) y *Art of english craftsman* (1933). Esta escuela dio paso a que posteriormente se desarrollaran los movimientos como el Neorrealismo Italiano, mencionado en varias ocasiones en el trabajo de André Bazin, tomando la considerable conclusión de que se desarrolló paralelamente durante sus años de producción, desde 1945. Bazin reconoce que este movimiento «tiende a devolver al film el sentido de la ambigüedad de lo real».⁴³ Cuenta con películas como *El limpiabotas* (1946) y *Roma, ciudad abierta* (1945).

Luego de la Guerra Civil Española (1936 – 1939) se desarrollaron nuevos movimientos respectivos al cine, que labraron el camino para el cine documental. En el año 1947 apareció un movimiento francés llamado Cinema Verité, este se valió de la facultad de movilidad que le brindaban los nuevos aparatos tecnológicos, es ahí donde se puede percibir un atisbo del documentalista que levanta la cámara al hombro y graba su entorno. Jean Rouch fue el precursor de este movimiento con la obra *Chronique d'un été* (1961), cuya producción resume el sentido de Cinema Verité. Rouch se valió de «las imágenes de testimonio o el intercambio verbal con los autores y las imágenes que se utilizan validan o contradicen lo

⁴² Ana Aulestia Benitez, *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015), 21.

⁴³ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2001), 96.

que explican los testimonios». ⁴⁴ El proceso de montaje aborda una objetividad única, ya que la premisa del movimiento es mostrar al ser humano en su formal real y más íntima.

El Free Cinema es un movimiento británico que vio la luz en 1956 «en una hoy ya célebre sesión organizada por el National Film Theatre (Cinemateca británica), con un programa compuesto por *O'Dreamland*, de Lindsay Anderson, *Together*, de Lorenza Mazzetti y *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz y Tony Richardson». ⁴⁵ A partir de 1960 aparece la Nouvelle Vague que cuenta con trabajos como *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais y *Les Quatre Cents Coups* (1959), de François Truffaut. Es importante recalcar que en la Nouvelle Vague no se realizaron documentales, pero se la menciona por su papel y función cronológica. Enrique Pulecio habla del papel de estos dos movimientos:

Quizás la más significativa de las consecuencias del neorrealismo italiano haya sido la consolidación del cine moderno en otro movimiento que le dio identidad, vigor, trascendencia histórica, conceptual y estética a este cine de autor. Nos referimos al movimiento de la Nouvelle Vague o Nueva Ola francesa, que en realidad constituye una audaz síntesis entre el neorrealismo y las formas narrativas propias del cine clásico de Hollywood, como lo entendieron los propios realizadores franceses. ⁴⁶

Entre 1958 y 1962 se desarrolló lo que conocemos como Direct Cinema, un movimiento canadiense parecido en varios aspectos al Cinema Verité que Jean Rouch llevó

⁴⁴ Magdalena Sellés, *El documental*. (Barcelona: Editorial UOC, 2007), 62-63.

⁴⁵ Gubern Román, *Historia del cine*. (Barcelona: Anagrama, 2016), 356.

⁴⁶ Enrique Pulecio Mariño, «El cine: análisis y estética.» (*Ministerio de Cultura-República de Colombia*. 2009), 152.

a cabo en Francia. Dos de sus obras representativas son *Pour la suite du monde* (1962) de Michel Brault y Pierre Perrault y *Regards sur la folie* (1962), de Mario Ruspoli. Esta última fue grabada dentro de un manicomio, los juegos con la cámara que realiza Ruspoli, dan paso a una mirada muy íntima, como si el espectador estuviera dentro. «Con este tipo de documental se persuade al espectador que la cámara ha estado allí sin preparación previa, que es un testigo espontáneo de ese mundo social».⁴⁷ Con la llegada de los años sesenta apareció la vertiente del Nuevo Cine Latinoamericano, de la que se va a tratar en el próximo capítulo.

Las páginas anteriores han sido un atisbo con el que es posible comprender que el cine documental ha atravesado múltiples transformaciones y cómo estas han sido un germen para la producción actual, no solo de forma sino de fondo. Actualmente, el cine documental va más allá de lo educativo e informativo; busca construir nuevas narrativas desde las múltiples perspectivas como la del realizador que tiene su bagaje histórico textual y al mismo tiempo el espectador que lo presencia desde sus propias expectativas. Por ello, no se debe pensar en el documental como un fenómeno estático, sino como un acontecer constante que reproduce miradas de la realidad.

CAPÍTULO II

Cine documental en América Latina

El cine documental en América Latina ha evolucionado y resulta hasta ambiguo intentar clasificar algo que se transporta y traspasa el tiempo como si se tratara de un ente vivo que responde a los procesos cambiantes de cada época humana. Para la organización de

⁴⁷ Magdalena Sellés, *El documental*. (Barcelona: Editorial UOC, 2007), 84.

este proyecto de investigación se ha propuesto un rubro de cinco apéndices que pretenden no estructurar, más bien, dar a ver las obras documentales creadas en este territorio, así como sus líneas de producción desde sus inicios hasta la actualidad. Empezando por el documental etnográfico, el documental de social, el documental político y acabando con el documental de memoria.

Es importante realizar este recorrido de manera específica en América Latina, tal como se hizo en el capítulo anterior, para evidenciar cómo los procesos que ha atravesado el cine documental han alimentado de forma directa o indirecta el trabajo de Maite Alberdi, no solo como realizadora, sino también como pensadora y teórica en torno a su producción de cine documental como archivo del presente.

2.1 Documental etnográfico

Si en capítulos anteriores se buscó desglosar o al menos rastrear el concepto de documental, en este no solo se pretende esbozar una definición de lo etnográfico, sino que propone considerar sus implicaciones dentro del cine documental en América Latina. Cuando Bill Nichols se refiere a las cuestiones de representación en la etnografía, esclarece en varios párrafos que la etnografía llama no solo a la curiosidad, sino que marca una diferencia hacia lo que es ajeno, aquel a quien considera el otro. Desde esta mirada parten otras investigaciones sobre lo que implica el documental etnográfico.

Es en el que un realizador se acerca a un “otro” étnica y culturalmente diferente.

El realizador es quien maneja la técnica, el lenguaje y las tecnologías de

producción audiovisuales mientras que el sujeto que forma parte de la comunidad representada tiene el conocimiento de la realidad objeto del trabajo del primero.⁴⁸

Nichols enfatiza la construcción de la narrativa en el cine documental etnográfico y cómo esta depende de la escena de llegada del realizador, siendo en este caso un antropólogo o investigador que va a reconocer o hacer ver la existencia de este espacio, lugar o comunidad diferente. «Es más importante la impresión de que el etnógrafo estuvo allí y que, por tanto, su representación es de confianza»;⁴⁹ es decir, recae en una suerte de subordinación de la información que se comparte o se transmite. Aspecto que perduró durante varias décadas en el documental etnográfico en América Latina.

Es necesario contextualizar que el cine etnográfico documental en América Latina inicia su producción en los años veinte con temáticas de sesgo que enfatizan la idea del territorio exótico, colonización y posteriormente indigenismo. De esta etapa se pueden reconocer documentales como *Costumbres Mayas* (1915) de Carlos Martínez Arreondo, *Las ruinas de Uxmal* (1919) de Carlos Martínez Arreondo, *No Paiz das Amazonas* (1921) de Silvino Santos y Agesilau de Araújo, *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932) de Thomaz Reis.

Es importante mencionar que en esta etapa el cine documental promovía el discurso colonizador, además, «llevan a cabo producciones que transitan entre la exaltación patriótica y la generación de una conciencia andina muy vinculada al movimiento indígena».⁵⁰ Aspecto

⁴⁸ Corina Ilardo. «Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico.» (*Question 1*, nº 21. 2009).

⁴⁹ Bill Nichols. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. (Barcelona: Paidós, 1997). 280.

⁵⁰ Pablo Clavo de Castro, «La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano.» (*Cine Documental*, nº 17. 2018). 23

que se puede encontrar en las producciones de Pedro Sambarino, en Bolivia, con obras como *Maniobras militares* (1923), *En el corazón de Sud América* (1923), *Los trabajos del ferrocarril Potosí-Sucre* (1923), *En el país de los incas* (1923), y *El corazón de una nación* (1928) de Edmundo Urrutia. En Ecuador si era posible encontrar una alta producción cinematográfica, de la cual se puede rastrear como el primer documental etnográfico del país a *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927) del sacerdote Carlos Crespi.

Los años cincuenta presentan una vertiente del documental con una mirada hacia lo social «el cine documental se alejará de la exaltación patriótica para introducir la vertiente social también en el cine de corte etnográfico, influido además por avances formales y estéticos que contribuirán a su consolidación como género tras la Segunda Guerra Mundial». ⁵¹ En esta etapa encontramos exponentes como Carlos Velo, Sergio Bravo, Fernando Birri, Margot Benacerraf, y Joaquim Pedro de Andrade.

Un hito que no debe pasar por alto es que el 1958 se llevó a cabo la III Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del S.O.D.R.E en Montevideo, Uruguay. Siendo considerado como un punto de inflexión en la historia del cine documental en América Latina, ya que no solo implicó la aparición del documentalista John Grierson, sino que coincidió con el Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas.

El argentino Jorge Prelorán es un realizador de documentales que, si bien se esboza desde una primera mirada como un creador de cine documental etnográfico, trasciende al valerse de características primigenias de la etnografía. Se sabe que, en su búsqueda de

⁵¹Pablo Calvo de Castro. «La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano.» (*Cine Documental*, nº 17 (2018)). 60.

conocer diferentes culturas a través del lente de la cámara, utiliza la investigación para enfocarse «en centrar sus relatos en individuos antes que en sus colectividades».⁵² Este indicativo caracterizó sus films como etnobiografías, donde procura que su mirada no sea la de un ente externo, sino que consigue ir más allá de una comprensión y entendimiento sobre lo humano como un igual.

En la producción del argentino Jorge Prelorán se puede apreciar un interés «en centrar sus relatos en individuos antes que en sus colectividades».⁵³ Durante la realización, ejecuta un proceso de investigación, atención y espera para cada documental que ejecuta. «En los tres casos el realizador alternó largo tiempo con los protagonistas de sus abordajes documentales, y, por lo tanto, el resultado, fruto de un largo proceso, deja sentir la larga maduración que se ha obtenido y que se advierte en una cadencia sin fisuras ni sobresaltos».⁵⁴ Este elemento de la cercanía entre el personaje y el realizador es una constante en el cine de Maite Alberdi, quien menciona que en el transcurso de la investigación y filmación, su vida se entreteje con la del personaje.

Entre las obras de Prelorán se encuentran *Ocurrido e Hualifin* (1967), *Hermógenes Cayo (Imaginer)* (1969), y *Cochengo Miranda* (1975), teniendo la colaboración de Raymundo Gleyzer. En su documental de 1969 se puede apreciar la técnica del relato en *off* a medida que los personajes documentados aparecen en pantalla, creando un diálogo superpuesto que conjuga voz e imagen a la vez

⁵² Paulo Antonio Paranaguá. (*Cine documental en América latina*. Madrid: Cátedra, 2003). 164.

⁵³ Paulo Antonio Paranaguá. (*Cine documental en América latina*. Madrid: Cátedra, 2003). 164.

⁵⁴ Isaac León Frias. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. (Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016). 343

Jean Rouch es una figura significativa cuando se trata de cine etnográfico, para él era imperativo «poner en evidencia los mecanismos utilizados para la filmación así como el carácter interpretativo de todo film etnográfico».⁵⁵ Cabe resaltar que para la época de Rouch se empezaba a utilizar la cámara en mano, es aquí donde surge la idea del realizador del documental como alguien que no solo es externo a lo que acontece, sino que camina junto al sujeto de estudio. En esta etapa el cine documental de corte etnográfico adquiere tintes de enfoque social y con el paso del tiempo las líneas entre estos dos discursos comienzan a superponerse.

El cine documental de Alberdi no se debe encasillar dentro de una sola mirada, en este caso la del cine etnográfico, pero es necesario recalcar que la herencia que ha tenido esta práctica se puede evidenciar en los procesos de investigación, aunque por supuesto, la autora jamás se acerca desde la mirada de conocimiento del otro, sino que su aproximación parte desde ver el cine como una «fábrica de experiencias»,⁵⁶ y el impacto que puede tener a través del tiempo su trabajo.

La noción de afecto y efecto que llega a tener el realizador al entrar en una comunidad es referenciada en la tesis de maestría titulada *Comuneros, Pescadores, Defensores del Territorio: El Caso de la Comuna de Engabao Provincia del Guayas, Ecuador*, texto que acompaña el documental *Comuna Engabao* (2014), ambos de la realizadora Libertad Gills. La autora menciona que al hacer un documental de corte etnográfico llega a considerarse

⁵⁵ Pablo Calvo de Castro. «La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano.» *Cine Documental*, n° 17 (2018). 63.

⁵⁶ micromundo, y Maite Alberdi. «Sobre la relación con los personajes» s.f. <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Sobre-la-relaci%C3%B3n-con-los-personajes.-Carta-despedida-a-Andr%C3%A9s..docx.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30). 1.

como una invasora al ser ajena a la comunidad y a su historia, y que es un aspecto que se debe cuidar. Además, comenta lo importante que es respetar los límites de confianza que le dieron los comuneros, es que fue «esencial en este proceso documentar lo que el protagonista dice sobre sí mismo, sobre su cultura, y no lo que el antropólogo interpreta desde afuera».⁵⁷

El cine documental etnográfico en América Latina ha legado una marcada herencia en el proceso de investigación cuando se trata de mirar hacia afuera. Es posible encontrar en su desarrollo histórico un vuelco de la idea de la mirada, ya no como algo que se restringe únicamente a indagar aquello que es extraño, sino a encontrar aquellas similitudes, a valerse del conocimiento del otro porque en algún punto los discursos dan la vuelta y el otro también es aquel que lleva la cámara en la mano.

2.2 Documental social

El cine documental de Maite Alberdi es un retrato que captura el azar de la realidad. Se puede considerar un tinte social en su desenvolvimiento como creadora, aunque en una entrevista para DW Historias Latinas en el 2019 se le pregunta si ella hace documentales de corte social, a lo que responde que como realizadora tiene un compromiso de narrar el presente como archivo que evidencie la sociedad para la posteridad. Sin embargo, es importante resaltar que sus obras sí han tenido un impacto remarcable en cuánto al tratamiento que tiene con personajes cuyas vidas normalmente no se verían en la pantalla.

Para hablar del documental social es necesario ir un poco más atrás en el tiempo y comenzar en el *Manifiesto de Santa Fe* (1962) donde el realizador Fernando Birri se cuestiona cuál es la función del documental social en América Latina, siendo este un territorio

⁵⁷ Isaac León Frias. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. (Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016). 343

habitado por el colonialismo donde el cine plantea evidenciar una realidad, la respuesta que da es que la función de cine documental es «la denuncia, la enjuicia, la crítica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son.)».⁵⁸ Birri considera que el documental es la respuesta, es el rostro que da cuenta de una realidad.

El documental había pasado de ser solo el que miraba con extrañeza al que consideraba como otro, a convertirse en un retrato social. Parte de esto nace de la influencia que dejó el festival cinematográfico de Montevideo del que surgen trabajos de realizadores como Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés, quienes se convirtieron en los exponentes centrales de la época *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)* (1953) de Jorge Ruiz y Augusto Roca «se introducen personajes que actúan de manera activa y están presentes en la voz en *off*, que combina un narrador omnisciente con la personificación de la voz de los sujetos documentados y el doblaje de las breves conversaciones entre ellos».⁵⁹ Ruiz desdobra la narrativa del cine etnográfico y se puede apreciar los indicios de lo que sería el cine documental con tintes sociales, legado que continúa Sanjinés junto a un grupo de cineastas denominados Ukamau. Si bien, varias de sus producciones manejaban un discurso social, su producción provenía de una herencia etnográfica.

Entre estas producciones tenemos trabajos como *Reverón* (1952) y *Araya* (1959) de Margot Benacerraf, donde muestra el día a día de familias trabajadoras a la orilla de la península de Araya. El documental *O prisioneiro da grade de ferro* (2004) de Paulo

⁵⁸ Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América latina*. (Madrid: Cátedra, 2003). 456.

⁵⁹ Pablo Calvo de Castro. «La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano.» (*Cine Documental*, n° 17 2018). 62.

Sacramentos es esencial dentro del cine porque es realizado bajo la mirada de los protagonistas quienes eran los que registraban su vida dentro de la cárcel. De la misma manera que *Los nadies* (2005) de Sheila Pérez y Ramiro García, son films que se pueden denominar dentro del cine documental social de América Latina al ser los protagonistas aquellos que muestran sus propios conflictos bajo la experiencia de ceder la cámara al otro.

Existen varios representantes del documental social en los que se encuentran Fernando Birri, —mencionado en párrafos arriba —y a Fernando Solana en *La hora de los hornos* (1967), que es a la vez un documental político. Está también el trabajo de Joaquim Pedro de Andrade con films titulados *O mestre y O poeta* (1959), *Garrincha* (1962) «Ya en el periodo de transición a la democracia, tres documentales son representativos del esfuerzo por superar la herencia de los conflictos sociales anteriores»,⁶⁰ Es aquí donde parten los films de Eduardo Coutinho *Hombre marcado para morir* (1984), *Babilonia* (2000), *Edificio Master* (2002) y *Peones* (2004). Uno de los documentales emblemáticos de corte social es *En el hoyo* (2006) de Juan Carlos Rulfo, que trata de «obreros que trabajan en la construcción del conocido como Segundo Piso del periférico de la Ciudad de México».⁶¹ Siendo premiado como mejor película en el BAFICI⁶² y el mejor documental en Sundance⁶³ y Guadalajara.

Lo que tienen en común estos documentales es el hecho de que buscan evidenciar un fragmento de la realidad que se vivía en aquella época y en la actualidad son considerados

⁶⁰ Ernesto Guevara Flores. «Pacarina del Sur.» s.f. <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica> (último acceso: 10 de junio de 2022).

⁶¹ María Luisa Ortega. «Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación.» (*El documental en el siglo XXI*, 2010). 82.

⁶² Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

⁶³ Festival de Cine de Sundance

un resquicio que ayuda a reconstruir la historia de Latinoamérica. En Chile existe un amplio panorama del documental social que muestran el lado crudo del país, como la marginalidad, la falta de vivienda, el desempleo, pero también están aquellos que muestran la organización colectiva como en el cortometraje documental *Si todos los vecinos* (1972) que surgió del aula de René Kocher producido por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.

La relevancia de mencionar estos trabajos aterriza en el hecho de que estas son historias cuyo impacto recae en su condición de documental. En el caso de *Si todos los vecinos* (1972) que narra la historia de un grupo de mujeres que se organiza para cuidar de sus hijos y así poder laborar de forma segura y cuidar a sus infantes, demostrando el poder de la organización social para un bien común. Sin embargo, archivos como estos son poco conocidos o referenciados y en el peor de los casos relegados al olvido.

A pesar de que Alberdi menciona que no hace documentales de corte social, la relevancia que tiene su producción en este campo es inapelable. Porque no solo trae personajes que se salen de las narrativas establecidas como populares, sino que apela a la sensibilidad desde imágenes narrativas con las que el espectador se puede ver reflejado y simpatiza con aquello que no conoce porque lo está viendo en el estado más puro que tiene el documental como retrato del presente. Tal es el caso de *Los niños* (2016), film que muestra la vida de tiene la comunidad adulta con Síndrome de Down en Chile, y como la sociedad percibe a las personas que se salen del espectro construido sobre lo que se considera normal. Este documental tiene una importancia tanto social como política porque fue el estandarte que reformuló la ley laboral chilena para personas con Síndrome de Down y gracias a esto se les empezó a pagar el salario básico.

2.3 Documental político

El documental en América Latina ha sido y es un proceso lleno de discursos sociopolíticos y de carga histórica. Varios documentales denominados como sociales, por no decir todos, poseen un tinte marcado del discurso político de la época. Se puede evidenciar un mayor registro de documental político durante esta época, en el texto *Teorías del cine documental chileno 1957 – 1973* «explica cómo la segunda mitad del siglo XX se vincula a la diversificación de los proyectos y coaliciones políticas que aspiran a regir el destino nacional». ⁶⁴

Los documentales más representativos del Nuevo cine latinoamericano que resuenan hasta estos días como documentales políticos, son *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, y *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán. Estos realizadores formaban parte del movimiento denominado Cine de Liberación, lo consideran un film manifiesto usado para las luchas sociales. Es el documental político más significativo de América Latina. Está dividido en tres partes: Neocolonialismo y violencia; Acto para la liberación; el cual se distribuye en dos momentos que son Crónica del peronismo (1945-1955) y “Crónica de resistencia (1955-1966); “Violencia y liberación. Los integrantes del Cine de Liberación pensaban en el proyector como un arma cargada que remueve al espectador de su situación de comodidad, *La hora de los hornos* «es por definición una obra inconclusa, abierta al presente y al futuro». ⁶⁵

⁶⁴ Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi, y Camila van Diest. *Teorías del cine documental chileno 1957 - 1973*. (Pontificia Universidad de Chile, 2007). 11-12.

⁶⁵ Paulo Antonio Paranaguá. *Cine documental en América latina*. (Madrid: Cátedra, 2003). 324.

La batalla de Chile se compone por tres películas lanzadas entre 1975 y 1979, siendo un testimonio documental de lo que aconteció en Chile durante el gobierno de Salvador Allende. Patricio Guzmán se reconocía a sí mismo como partidario de Allende y con el triunfo de la Unidad Popular en 1970 se afianzó más a este. En su producción documental anterior se podía atisbar inicios de este lineamiento político con films como *La tortura y otras formas de diálogo* (1968) y *El paraíso ortopédico* (1969), *El primer año* (1971) y *La respuesta de octubre* (1972).

Su obra cumbre es *La batalla de Chile*, hecha entre 1975 y 1979 con filmaciones sueltas hechas en 1973. Sus tres partes, La insurrección, El golpe de Estado y El poder popular, narran en 100 minutos las agresiones de la derecha desde el primer día del programa de reformas de Allende. En 1977 editó *La Batalla de Chile II*, en cuyos 90 minutos narra los sucesos políticos entre marzo y septiembre de 1973 que desembocaron en los trágicos hechos del golpe militar de 1973. Hoy esta obra conjunta está considerada un clásico del documental político mundial.⁶⁶

Entre otros films de corte político se encuentran *A historia do Brasil* (1973-1975) de Glauber Rocha; de Raymundo Gleyzer *Nota especial sobre Cuba* (1969) y *México, la revolución congelada* (1970); de Carlos Álvarez, con *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971); de Santiago Álvarez *Patria o muerte* (1960); de Enrique Juárez *Camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971) de Gerardo Vallejo, o *Ya es tiempo de violencia* (1972); de Diego de la Texera. *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980); de Luis Carmadella y

⁶⁶ Ernesto Guevara Flores. «Pacarina del Sur.» s.f. <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica> (último acceso: 10 de junio de 2022).

Dario Doria, *Grisinópolis* (2004); de Marcel Czombos y Yoni Czombos *¿Se escucha?* (2005); y de Fernando Solanas, *Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005), *Argentina latente* (2007), *Próxima estación* (2008), *Tierra sublevada* (2009).

Alberdi comenta en su artículo *Ficción en la reconstrucción* que «los acontecimientos políticos que rompieron el orden en la década del setenta provocaron en los documentalistas una efervescencia por el registro».⁶⁷ Además, le da valor al montaje no como un proceso de descarte del acontecimiento, sino que propicia la recuperación y conservación de todo el archivo. Un ejemplo de un film que retoma el archivo anterior para la realización de un documental⁶⁸ se encuentra en *Reportaje a Lota* (1970) de José Román y Diego Bonacina donde toman contenido visual de *La marcha de los mineros del Carbón* (1960) de Sergio Bravo.

2.4 Documental de memoria

El documental de memoria está atravesado por un espectro meramente humano. Va desde la necesidad de mantener latente un acontecimiento hasta la recuperación identitaria que se genera del mismo. «Los documentales de la última década se han preocupado de rescatar lo perdido, hay una tendencia a la reapropiación del pasado a través de la autobiografía de la dictadura».⁶⁹ Entre estos existen films que narran los horrores que han

⁶⁷ micromundo, y Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*, 1, <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Alberdi-Maite-FICCION-EN-LA-RECONSTRUCCION-1.doc.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30). 2.

⁶⁸ En el caso de la producción de Maite Alberdi, ella utiliza el material filmado de *El Agente Topo* (2020) para realizar el corto de *Las Fugitivas* (2021), pero no fue mencionado en el apartado superior porque no cabría como un documental netamente político; sin embargo, utiliza el recurso de recuperar el acervo del archivo propio de la realizadora.

⁶⁹ micromundo, y Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*, 1, <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Alberdi-Maite-FICCION-EN-LA-RECONSTRUCCION-1.doc.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30). 4.

dejado las dictaduras y proclaman la prevalencia de aquellos ídolos caídos, así como los relatos más íntimos sin olvidar que estas miradas tan personales son un eco de su tiempo y espacio.

Al hablar del documental de memoria es imperativo mencionar al realizador Juan Carlos Rulfo, específicamente su film *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) y en *Del olvido no me acuerdo* (1999) dan a notar la herencia del mundo literario que aborda en su archivo historiográfico y de memoria. Rulfo busca al padre a través del abuelo «se lanza a la senda del cine, pertrechado por su sensibilidad y un espléndido uso de la cámara, y por la historia interna de la familia. El ejercicio de la memoria —frágil y todopoderosa a la vez— se continuaría en su segundo documental, [...] *Del olvido al no me acuerdo* (México, 1999)». ⁷⁰

Mientras Rulfo se encuentra en la realización de sus films, el chileno Patricio Guzmán elabora la reconocida *Chile, la memoria obstinada* (1997) documental con el «que buscaba recuperar la memoria de una persona que vivió en primera persona el golpe de estado, el propio Guzmán, se transformó en una interesantísima vuelta al Chile de la escisión». ⁷¹ Si bien, dialoga con el documental político de años anteriores, se puede considerar a *La batalla de Chile* como un antecedente para esta. El film de 1997 propone un llamado al recuerdo a través del archivo propio de las imágenes traumáticas recopiladas por Guzmán antes de su exilio. Otro de los trabajos de Guzmán es *Nostalgia de la luz* (2010), un documental con

⁷⁰ Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América latina*. (Madrid: Cátedra, 2003). 256.

⁷¹ *Ibid.* 221.

potente contenido visual, que relata a través de entrevistas el trabajo de los astrónomos en el desierto de Atacama, donde yacen cuerpos sin identificar de la dictadura de Pinochet.

El documental de memoria avanza estableciéndose como un llamado de resistencia al recuerdo del pasado. *La flaca Alejandra* (1993) de Carmen Castillo es un relato de la militancia política, donde se encuentra el personaje de Marcia Merino, quien fue torturada durante la dictadura de Pinochet. El uruguayo Mario Handler retorna del exilio para realizar *Decile a Mario que no vuelva* (2007), siendo este film una suerte de homenaje a la memoria de sus compañeros de lucha quienes no pudieron recorrer el camino del exilio y se quedaron bajo el yugo de la dictadura.

Los rubios (2003) de Albertina Carri quien es hija de padres desaparecidos por el Proceso de Reorganización Nacional. En este film se puede evidenciar un proceso de autorreferencialidad que parte del no saber nada, ya que tenía solamente tres años cuando desaparecieron a sus progenitores. «La originalidad de la película reside en un montaje que combina el propio rodaje de la película, la interpretación de la actriz que representa a la directora, el visionado de las entrevistas en un monitor, breves encuentros con dos vecinas del barrio y elementos de representación simbólica».⁷²

Otros títulos de realizadores argentinos enfocados en la memoria son *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *M* (2007) de Nicolás Prividera. El film de Roqué es una búsqueda de la memoria familiar que a la vez coexiste con la situación política y social de una Argentina de la época de la dictadura de Rafael Videla. Recuperando el elemento de la

⁷² Pablo Calvo de Castro y María Marcos Ramos. «La ausencia y la memoria en el cine documental argentino. La configuración del discurso narrativo a través de cuatro películas de principios del siglo XXI.» (*Cine Documental*, 2020). 40.

voz en *off*. También está el documental *M* (2007) de Nicolás Prividera, protagonizado por él, quien se encuentra enfrascado en la búsqueda de su madre. Este film dialoga estructuralmente con los anteriores; por ejemplo, en el uso de fotografía, autorreferencias y archivos. «En *M* prevalece el deseo de conocimiento y de lucha contra el olvido dentro de su generación, [...] de construir una contramemoria o posmemoria plural que desvele tras los discursos oficiales de la resistencia montonera, los intersticios y zonas de sombra que la historia de Marta Sierra permitía iluminar».⁷³

Si bien los films de Maite tienen como premisa el ser una memoria del presente develado para el futuro. Existen dos documentales con personajes que exploran a nivel muy personal el tema de la memoria, pero no como un estandarte de prevalencia; es la lucha de prevalencia del ser ante la pérdida. *Yo no soy de aquí* (2016) nos presenta a Josebe, una mujer migrante en una casa de ancianos que vive alzhéimer a quien le cuesta recordar que se encuentra en un hogar de ancianos en otro país, y rememora vívidamente su pasado. En *El agente Topo* (2020) la idea del olvido oscila dentro del documental desde el personaje de Chamy, quien teme perder la cordura, hasta sus compañeras de la casa de ancianos que suelen olvidar porqué están ahí.

El tratamiento que tiene Alberdi de la memoria desde la situación del olvido es bastante acertado al ingresar en espacios como casas de acogida de ancianos. A diferencia de varias producciones documentales mencionadas aquí, lo que hace esta realizadora es evidenciar la dualidad de lucha que existe por la prevalencia de la memoria; están los personajes que poco a poco pierden la noción de su identidad, además, el espacio como

⁷³ María Luisa Ortega. «Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación.» (*El documental en el siglo XXI*, 2010). 94.

potencial físico del olvido, como aquel sitio en el que se deposita aquello que quiere ser borrado.

CAPÍTULO III

3.1 Mirada y Realidad

A lo largo de los dos primeros capítulos se ha esbozado un fugaz recorrido histórico intentando establecer las bases conceptuales para entender el cine documental como una vertiente más próxima a la realidad de lo que podríamos esperar. Estas diferencias entre la ficción y la no ficción son de especial relevancia para la directora Maite Alberdi. Su mirada es crucial a la hora de entender y retratar el mundo cotidiano como una amalgama de historias individuales cargadas de profundas realidades. Por tal razón, la mirada se convierte en la primera piedra angular de la cinematografía de la cineasta chilena.

Si bien se ha recurrido a Bill Nichols para explicar brevemente los modos de representación en el cine documental haciendo hincapié especialmente en el modo de observación, la observación de Alberdi difiere en ciertos aspectos a las características planteadas por este autor. Pensemos en sus documentales como un compendio de relatos intimistas ocultos por el velo de la realidad. Descubrir ese velo significa observar aquellas verdades ya sea desde la distancia que separa la cámara del acontecimiento o desde la cercanía de la mirada de la realizadora. En otras palabras, aunque no exista una intervención directa como tal, la subjetividad de la mirada determinará la forma en la que esta compone la realidad.

Pero no solamente ha sido importante establecer estos primeros conceptos y paralelismos entre Nichols y Alberdi. El conocer cómo ha evolucionado el cine documental

en sus diferentes etapas nos proporciona una perspectiva mucho más amplia a la hora de entender los matices en las obras de esta cineasta. Tener una idea de los avances teóricos y técnicos que atravesó el cine documental, así como lo de los sucesos históricos que se dieron a nivel global y en Latinoamérica en particular, nos permitirá descifrar con mayor facilidad las inquietudes de la directora. Inquietudes que están enmarcadas por las problemáticas sociales en el contexto chileno.

En este capítulo se pretende analizar la prolífica filmografía documental de Maite Alberdi a lo largo de más de tres lustros de producciones de variada índole. Desde la primera obra que marca su punto de partida como realizadora con *Los trapeceistas* (2005), pasando por su ópera prima *El salvavidas* (2011), hasta su último cortometraje estrenado hasta la fecha, *Las fugitivas* (2021). A través de los diversos subcapítulos que componen la unidad principal, se pretende abordar una serie de temas que desglosan las películas de la directora chilena. Como punto de partida resulta fundamental empezar hablando del lenguaje y la estética en su filmografía, así como las historias y temáticas que encierran cada una de sus producciones. Aspectos como la soledad, el olvido y las diferencias juegan un papel preponderante en cada una de sus películas.

Por supuesto, el estudio de los procesos creativos también es vital para comprender con mayor profundidad los hilos que entretajan la narrativa de su obra: investigación, guion y montaje. Una trinidad para programar el azar. Por último, y no menos importante, será de utilidad reconocer la figura de la directora como un personaje más dentro de la obra y descubrir, hasta qué punto, las líneas fronterizas de la no ficción y la ficción se desdibujan.

3.2 Lenguaje y estética en el trabajo de Maite Alberdi

Cuando hablamos de lenguaje cinematográfico, hablamos de los códigos propios del cine que componen su conjunto, es decir, una serie de elementos comunicativos superpuestos encargados de darle un sentido lógico. Y esta es la palabra clave: sentido. No podemos olvidar que el cine fue primero imagen, luego verbo y, finalmente, sonido. Estas tres características deben tener un sentido para el espectador de tal manera que, aquello que se representa en pantalla, sea comprendido fácilmente.

Dicho esto, conviene saber que esta serie de elementos están divididos según la matriz que lo compone; por ejemplo, si hablamos de imagen deberíamos tener en cuenta el espacio, el encuadre, el movimiento, la angulación, el punto de vista, el tono, el color, etc. Si hablamos de sonido, deberíamos tener en cuenta de donde proviene, es decir, si es diegético⁷⁴ o extradiegético⁷⁵; que función cumple, el ritmo, el tono, etc. Y si hablamos de la palabra, deberíamos tener en cuenta como está estructurado su guion; si sigue la clásica estructura Aristotélica de los tres actos o, por el contrario, se desmarca del relato hegemónico en busca de estructuras menos encorsetadas.

La cuestión es que son muchos los aspectos a tener en cuenta a la hora de realizar una película. Dado que el objeto de este subcapítulo es saber cómo funciona este lenguaje en el cine de Alberdi, era necesario mencionar, aunque sea brevemente, los elementos que lo componen. Lo cual no significa que se vaya a detallar en qué consiste cada uno, puesto que

⁷⁴ Cuando nos referimos al sonido diegético, hablamos de todos los sonidos que ocurren dentro de la escena y, por tanto, los personajes al igual que el espectador, pueden oírlos.

⁷⁵ Por el contrario, si hablamos de sonido extradiegético, nos referimos a aquellos sonidos que ocurren fuera de campo, es decir, no se producen dentro de la escena. Los personajes no puedan oírlos, pero el espectador sí. Un ejemplo de ello son las bandas sonoras.

no es el fin. Lo importante es conocer los términos para entender el código al momento de hablar de las películas de Alberdi.

Por otra parte, cuando hablamos de estética del cine podríamos decir que «es toda reflexión filosófica sobre la naturaleza del cine y sobre la experiencia del espectador de cine». ⁷⁶ Pensemos en la posibilidad reactiva de la imagen como elemento para la reflexión y el análisis desde dos perspectivas. Por un lado, la reflexión que realiza el cineasta, ya sea de forma explícita o implícita, y la reflexión a la que llega el espectador. Reflexiones que no tienen por qué coincidir la una con la otra. En ambos, existe un análisis interpretativo marcado por la línea de investigación del realizador y por la experiencia vivida del espectador.

La reflexión filosófica que realiza Alberdi a través de sus películas se podría decir que es de carácter instrumental, es decir, «producida de manera implícita al realizar una película». ⁷⁷ Cuando Alberdi captura el presente con la cámara, está llevando a cabo un acto reflexivo en torno a ella. Existe un cuestionamiento filosófico detrás de la decisión de filmar esa imagen en ese momento. Esas interrogantes surgen durante las investigaciones de la realizadora y son su motivación principal.

Por otra parte, la directora también reflexiona acerca del cine como elemento de reivindicación social, pero sin dejar su cuestionamiento principal, es decir, explorar los límites de la realidad misma. Alberdi tiene un fuerte interés por llevar el documental hacia una armonía visual que disipe las fronteras entre la ficción o la no ficción. Se puede notar

⁷⁶ Lauro Zavala, «De qué hablamos al decir “estética del cine”», *Desde el Sur*, Vol. 8, n.º 1, (2016): 87.

⁷⁷ Zavala, «De que hablamos...», 88.

cómo la realidad cotidiana y la puesta en escena se mimetizan, creando una suerte de artificio para el espectador, convirtiéndose en una suerte de cotidianeidad invisible. Como ocurre en *Los niños*, cuando Rita guarda chocolate en su bolsillo (img. 1) y Alberdi, al ya conocer a su personaje sabía que aquello iba a ocurrir. Es aquí donde se puede apreciar cómo la realidad extraordinaria capturada en la pantalla, cómo a través del método de observación que realiza la autora es capaz de predecir el azar de la realidad. Las obras de Alberdi cuentan con un cuidado y atención al detalle, es donde cada elemento que las componen evoca la sensación de intervención por parte de un equipo de arte.



Imagen 1. *Los niños*, Rita guarda un trozo de chocolate.

En el documental *La once*, esto se puede apreciar en la paleta de colores y la escenografía (img. 2), como si se tratara de un previo trabajo de dirección de producción. Aquello pone en cuestionamiento qué tanto la realizadora interviene en la realidad, o al menos en su construcción escenográfica. En el documental, Maite dirige esos detalles que usan la imagen del cotidiano y fabulan con ella; tal como se ve con los postres y la ropa. Además, se puede apreciar que para crear una cronología entre las conversaciones cierra el encuadre, es así que se llega a presenciar conversaciones de años distintos entrelazados ante la mesa (img.3) y el disfrute de los personajes. En *Yo no soy de aquí* la protagonista usaba

los mismos tonos de ropa (img. 4). Aquello evoca la idea que es solo un día en el que acontecen muchas acciones repetitivas. El cambio de ropa pasa desapercibido porque su tonalidad se mantiene en un mismo rango. En *el agente topo*, lo podemos encontrar a detalles, como en la escena donde está la ropa colgada y toda es de un solo color, en la composición de las ancianas sentadas una junta a la otra, o en los pequeños altares dentro de algunas habitaciones. En *Los niños*, de igual manera se puede apreciar una armonía de color y una composición muy cuidada de las escenas. Maite construye detalles de la cotidianidad y los transforma en una estética detallada y prolija, como los contrastes blancos de la cocina, con el colorido del mundo exterior, aspecto que también se aprecia en la vestimenta de sus personajes.



Imagen 2. *La once*, escenografía del comedor.



Imagen 3. *La once*, encuadre cerrado de la reunión.

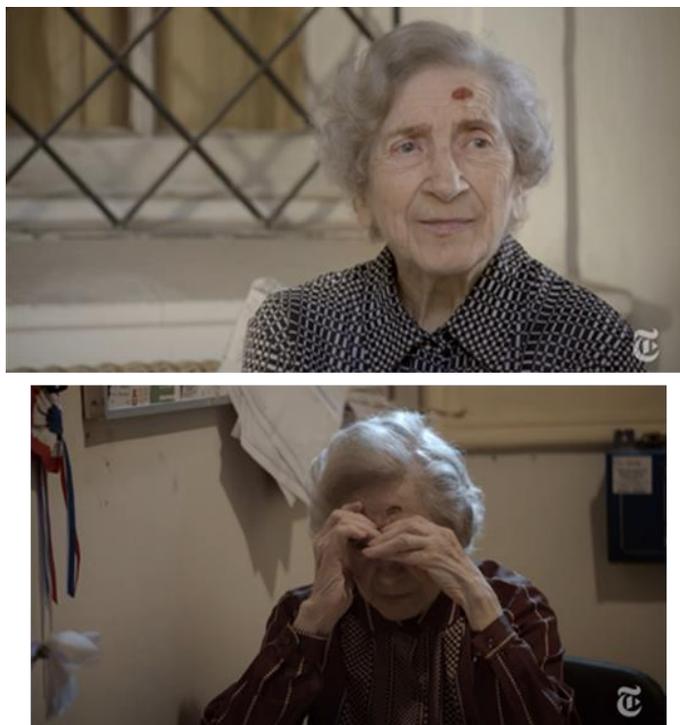


Imagen 4. *Yo no soy de aquí*, vestuario de Josebe.

Volvamos a la idea de que sus películas son como imágenes construidas por imágenes. En este sentido, la elección del plano que encuadra el acontecimiento es una decisión estética para comunicar el relato. A lo largo de su filmografía documental podemos observar cómo cada plano está muy cuidado. Encuadre, angulación y tiempo marcan la pauta para el ritmo general de la historia. Sin embargo, existen diferencias estilísticas entre sus películas. Si en *Los trapevistas* abundaban los planos cortos en alternancia con escasos planos de mayor duración, en *Yo no soy de aquí* (2016) ocurre lo contrario. Los planos se dilatan en el tiempo para sentir el peso del momento. En *Los niños*, Maite toma una decisión estética y es que solo los personajes con Síndrome de Down serán los que salgan en cámara como una invitación a entrar en su mundo, y el resto, saldrán fuera de foco (img. 5). Aquello demuestra cómo la realizada si ejerce intervenciones en la realidad a través del uso del artefacto de la cámara. En *El salvavidas* se lo puede vislumbrar en el hecho de que, a pesar de ser un

documental rodado en una playa, el mar sale fuera de foco y solo aparece hasta el final (img. 6). Con este dispositivo devela más aún cómo es el personaje, su naturaleza, sus miedos y las dificultades a enfrentarse, colocando un cambio de narrativa por parte de la realizadora.



Imagen 5. *Los niños*, Rita (enfocada) y su mamá (desenfocada)



Imagen 6. *El salvavidas*, Mauricio y la playa.

Alberdi se vale de distintos recursos cinematográficos para hilvanar un lenguaje visual fácil y sencillo de seguir para el espectador. Si nos fijamos en la composición de los espacios, la directora chilena precisa de los detalles para la reconstrucción de los ambientes. Tomemos el plano detalle como ejemplo de constitución del entorno en el que se desenvuelven los personajes. En *Las peluqueras* (2007) podemos ver como la directora empieza a usarlos en la generación de imágenes abstractas (img. 7-9) para, poco a poco, ir abriendo los espacios y, al mismo tiempo, establecer diferencias espaciales entre la

peluquería y el interior de la misma casa donde opera el negocio. En esos detalles se puede apreciar que el cine de Alberdi genera empatía, como un juego secreto entre el espectador y el personaje que se ve reflejado en aquella visualidad.



Imagen 7. *Las peluqueras*, detalle de un objeto en la peluquería.



Imagen 8. *Las peluqueras*, detalle de un cepillo para el cabello.



Imagen 9. *Las peluqueras*, el espacio va del detalle a la apertura.

Otro de los recursos narrativos explotados por Alberdi son los sobreencuadres⁷⁸ como metáfora de la soledad y del encierro. Esta técnica está presente en todas sus obras documentales, en mayor o menor medida, más evidentes o menos evidentes, pero están allí, presentes, para reafirmarle al espectador la posición del personaje en su cotidianidad. Mientras que, en *Las fugitivas* y *El agente topo* están las mujeres al pie de la reja, quienes ansían poder abandonar aquel sitio o tener algún tipo de contacto con el exterior (img. 10-11). Algo similar podemos apreciar cuando Moises y su hermano Rolando son llevados por su madre a casa de un pariente (Img 12). No solo se puede apreciar la soledad del personaje, sino que se percibe a la estructura como un cuerpo solo. En *Yo no soy de aquí*, los sobreencuadres están para reforzar la sensación de soledad de los personajes en un espacio colectivo (img. 13), en *Las peluqueras* los sobreencuadres resaltan la soledad del personaje en la individualidad de su hogar (img. 14). La soledad humana que abrumba a los personajes que llegan a intimar a un nivel personal y emocional con el espectador. La soledad también forma parte de la cotidianidad de sus personajes. Como Chamy en *El agente topo*, quién ansiaba romper con su cotidianidad porque le recordaba el estado de soledad en el que se encontraba como solo están los residentes de la casa para mayores (img. 15).

⁷⁸ Al hablar de sobreencuadres, nos referimos a la división que hacemos del cuadro dentro del plano usando elementos del decorado como las puertas, ventanas, rejas, pilares o cualquier otro elemento que se preste para ello. Generalmente, se emplea para resaltar la figura del personaje y darle un sentido metafórico a la escena.



Imagen 10. *Las fugitivas*, Marta buscando una salida.



Imagen 11. *Las fugitivas*, Zoila queriendo escapar.

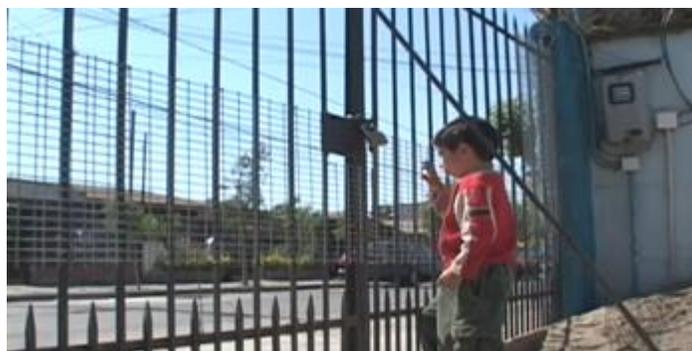


Imagen 12. *Los trapevistas*, Moisés en la casa de unos parientes.



Imagen 13. *Yo no soy de aquí*, Josebe en la sala de descanso.



Imagen 14. *Las peluqueras*, Anita en la soledad de su hogar.



Imagen 15. *El agente topo*, una adulta mayor sola en la residencia de mayores.

Resulta curioso que este recurso tan empleado por Alberdi, se haya dejado de lado durante la filmación de *RAI* (2021), única obra de la directora chilena que rompe con su habitual estilo fílmico. Dejando a un lado el hecho que se filmó todo el material usando como único dispositivo un celular de la marca Xiaomi, la realizadora cambia de registro para la

concepción de esta película. Si bien en los documentales anteriores de Maite se ve un acercamiento sensible de la imagen. La calidez de la imagen real cotidiana se ve interrumpida por la frialdad objetiva de la imagen computarizada de la anatomía del pequeño Rai. El dispositivo que emplea son imágenes tridimensionales que contrastan fuertemente con las imágenes naturales de la vida, por medio del dispositivo de la radiografía (img. 16) usado como dispositivo visual. Se suma, además, el uso tanto del *voice over*⁷⁹ como de la voz en *off*⁸⁰ para la construcción narrativa.

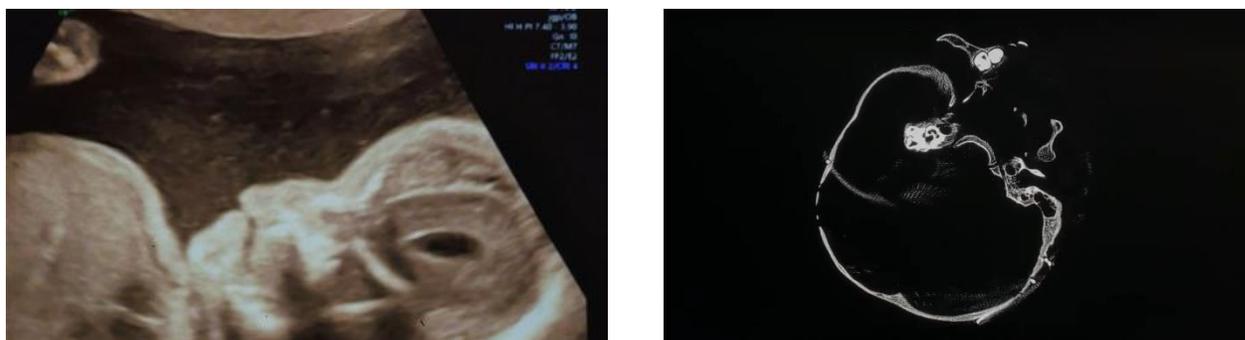


Imagen 16. RAI, dispositivo de la ecografía y tomografía.

Resulta evidente que Alberdi aboga por un estilo cercano y humano; la cámara en mano, los planos fijos eventuales, los movimientos y angulaciones de la cámara, así como la composición visual en general están pensadas para provocar una reacción sensible. Busca con cada imagen generar un momento de reflexión en el espectador. Su mirada es única, pero su lenguaje cinematográfico es universal.

⁷⁹ Se denomina *voice over* a aquella voz que no proviene de la escena ni del fuera de campo, sino a la voz que es superpuesta en la escena y que, por lo general, se graba en un estudio. El *voice over* es considerado sonido extradiegético, es decir, los personajes no pueden escucharla mientras que el espectador sí.

⁸⁰ La voz en *off* hace referencia a la voz de los personajes que, a pesar de estar fuera de campo, somos capaces de oírla. A diferencia del *voice over*, esta es diegética, es decir, que se produce dentro de la escena, aunque no veamos al personaje que habla, por ese motivo, tanto los personajes como espectador pueden escucharla.

3.3 Historias y temáticas: soledad, olvido y diferencia

Las historias de los personajes de Alberdi no se pueden construir mediante la palabra. No se trata de contar lo que acontece, sino de mostrar el presente. En este sentido, resulta imprescindible capturar cada imagen para componer el relato con ellas. Si continuamos con esta idea de que sus documentales son imágenes construidas por imágenes, podemos darnos cuenta de la importancia que supone la elección del momento: qué filmar, cuándo filmar y cómo filmar.

Pese a la constante de Alberdi al afirmar que su enfoque es siempre filmar el presente como se ha mencionado anteriormente, tampoco hay que olvidar el fuerte componente social patente en su obra y que, de alguna manera, marca la pauta para sus historias. De esta forma, aquellos temas que pasan desapercibidos ante la mirada de la sociedad, son rescatadas del olvido colectivo sistemático para ser retratados como un fragmento más de las múltiples realidades chilenas.

Los temas que trata Alberdi permiten, de algún modo, que el espectador se vea reflejado en ellos. Es el espectador quien crea una conexión entre las imágenes de una realidad conocida para él, cercana o distante, con su propia realidad. En este sentido, la directora chilena dota de una sensibilidad especial dichas imágenes creando una suerte de fuerza gravitatoria que atrapa al espectador.

Basta con echar un breve vistazo a su filmografía documental para darnos cuenta que las historias que trata están centradas en problemas sociales que afectan directamente a dos sectores vulnerables de la población. Es una invitación a entender y visualizar dos edades distintas, pero al mismo tiempo muy cercanas. Si bien, en la niñez estamos en una etapa de desarrollo, muchas veces no se tiene voz o se la está descubriendo y la contrapone con una

voz silenciada constantemente por el otro. En cuanto a la vejez, es aquella etapa cuyas voces son ignoradas o pasadas de largo. El paralelismo en estas edades es que se puede percibir un mutismo porque les quitan la posibilidad de decidir sobre sí mismos.

A través de diferentes temáticas se visualizan los problemas que enfrentan ambos grupos. Por ejemplo, podemos apreciar cómo el entorno es un factor esencial en el desarrollo educativo y emocional de los infantes. Este juega un papel crucial en su crecimiento tal como podemos ver en *Los trapevistas*. Por otra parte, las enfermedades congénitas en el desarrollo de los niños, así como el estigma social que estas generan. Las diferencias tanto físicas como cognitivas entre unos y otros provocan una brecha divisoria que generan el rechazo y la mirada condescendiente. Es la sociedad quien crea las minorías que son, muchas veces, ocultadas bajo el manto de la realidad. Es la mirada de Alberdi la que escudriña el presente y retrata estos problemas en sus películas. Aunque si es importante recalcar que la misma Alberdi no cataloga su obra como social, a pesar de que sus contenidos resuenan en temas humanos importantes para la sociedad.

En el otro extremo del grupo, se tratan la soledad y el olvido como un tema recurrente en obras como *La once* (2015), *Yo no soy de aquí*, *El agente topo* (2021) y el cortometraje derivado de esta, *Las fugitivas*, buscando un tratamiento de la vejez desde una mirada que evidencia la realidad de muchas personas de la tercera edad que han sido relegadas a esos pequeños espacios, como ha cada hogar. La mirada de la directora es la mirada de la cámara y, por tanto, la mirada que visualiza el espectador. En este sentido, podríamos traer a colación los planteamientos de Bill Nichols sobre la mirada:

La relación del espectador con respecto a la imagen, por tanto, está invadida por una conciencia de la política y la ética de la mirada. Existe un nexo indicativo entre la imagen y la ética que produce. La imagen no solo ofrece pruebas en beneficio de una argumentación, sino que ofrece testimonio de la política y la ética de su creador.⁸¹

Así como *Rai* rompe hasta cierto punto con el estilo habitual de la realizadora, por medio del dispositivo de la radiografía. *El salvavidas*, Mauricio hace lo propio dentro de las temáticas recurrentes en sus obras. Ya no tenemos a un adulto mayor como personaje principal, aunque lo acompaña, de tanto en tanto, un niño como personaje secundario. Entre los tantos aspectos relevantes de este documental, está el hecho de que se puede aprender mucho del proceso de trabajo de Alberdi a partir de este trabajo. «En esa playa del litoral central durante febrero se concentraba la mayor cantidad de ahogos; que la mayoría de ellos ocurría entre las 17 y 18 horas y que los bañistas veranean en quincenas».⁸² La investigación se llevó a cabo durante un poco más de dos años, en los que entrevistó a 180 personas, siendo Mauricio el primero, y la decisión final del personaje principal del documental.

Tampoco existe un problema social como tal, sino que se trata de un retrato de la sociedad chilena donde prevalece la picardía del chileno que va a la playa a disfrutar frente a las normas de seguridad y convivencia como orden establecido por el cuerpo de salvavidas. En una entrevista que da Alberdi para *Latam Cinema* indica cómo este documental busca retratar cómo son sus compatriotas en un espacio que se considera homogéneo en el que

⁸¹ Nichols, *La representación de la realidad...*, 118.

⁸² Valentina Collao. 2021. “El salvavidas”, la declaración de principios del cine de Maite Alberdi.” The Clinic. <https://www.theclinic.cl/2021/04/14/el-salvavidas-la-declaracion-de-principios-del-cine-de-maite-alberdi/>.

devienen los rituales cotidianos. Por ello, el elegir a Mauricio partió de «la idea era ver el contraste que se generaba entre las personas que no querían tener ningún tipo de reglas cuando están de vacaciones versus un salvavidas que trabaja tres meses al año y lo único que quiere es hacer su trabajo e imponer su ley».⁸³ Se pueden apreciar también momentos de la cotidianeidad con tintes de comicidad, que irrumpen en el status quo que el personaje requiere para estar en el espacio de la playa (img. 18), como los momentos en los que cocinan o beben dentro de la playa a pesar de las prohibiciones.



Imagen 17. *El salvavidas*, bañista haciendo una barbacoa pese a la prohibición.

Aunque existe un hilo que hace nexos dentro de las temáticas tratadas por Alberdi, estas se representan de manera particular en cada una de sus películas plasmando una narrativa única. El tratamiento de la historia, de los personajes, de los espacios y el tiempo son diferentes, pero al mismo tiempo, resultan familiares entre sí para los espectadores. Esta característica le ha permitido a la realizadora construir un universo reconocible que nos resulta cotidianamente cercano.

⁸³ Cynthia García. 2013. "LatAm cinema» Maite Alberdi, directora de "El salvavidas." LatAm cinema. <https://www.latamcinema.com/entrevistas/maite-alberdi-directora-de-el-salvavidas/>.

3.4 Investigación y paralelismos

El proceso investigativo de Alberdi a la hora de realizar sus películas documentales guarda ciertos paralelismos con las formas de investigación que empleaba Robert Flaherty. Al igual que el director de *Nanuk, el esquimal*, Alberdi dedica largos periodos de investigación antes de filmar. Observa, explora y analiza; en eso consiste la investigación. Si Flaherty esperó pacientemente en la Bahía de Hudson, en el norte de Canadá donde filmó su obra, Alberdi hizo lo mismo a orillas de la playa de El Tabo, en Chile, esperando pacientemente que emerja el relato de las profundidades del azar.

Sabemos que Alberdi nunca comienza una película sin tener un guion previamente estructurado, pero sabemos, al mismo tiempo, que estos guiones son el resultado de una compleja labor de investigación. En este aspecto, podemos encontrar algunos puntos en común con lo que propone Michael Rabiger sobre la planificación. Para él, «sin planificación, no hay película»,⁸⁴ por tanto, debe existir un proceso previo que sienta las bases en las que se va a erigir dicha película. Rabiger, va un paso más allá afirmando que, «lo que se ha descubierto durante la fase de investigación solo funciona si se desarrolla mediante la planificación específica de las tomas, las secuencias y las preguntas que se han de formular».⁸⁵

Al mismo tiempo, la investigación de Alberdi tiene puntos en común con la investigación etnográfica en los trabajos de Jean Rouch. «Según el método de la etnografía, el trabajo de campo es fundamental para obtener la información relativa al grupo étnico

⁸⁴ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, (Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001), 214.

⁸⁵ Rabiger, *Dirección...*, 214.

estudiado».⁸⁶ Dicho de otro modo, la observación y la entrevista como herramientas de trabajo son vitales para recabar cualquier dato, por nimio que parezca, para la investigación. Específicamente en el caso de Alberdi, quien, a través de la observación llega a conocer al personaje en su situación más próxima.

Siguiendo con esta correspondencia entre documentalistas, podemos encontrar una nueva conexión entre las investigaciones realizadas por el director estadounidense Frederick Wiseman y Maite Alberdi. Si bien el primero «basa su método en una breve investigación, a la que sigue una etapa de registro simultáneo de imagen y sonido», las investigaciones de Alberdi son más profundas y dilatadas en el tiempo. Mientras que para Wiseman la investigación consistía en el reconocimiento del lugar un par de días antes de filmar como sucede en *High School* (1968) o *Hospital* (1970), teniendo en cuenta que su dispositivo es el espacio. Para Alberdi, esta tarea puede durar semanas, meses o incluso años como podemos ver en *El Salvavidas* o *La once*. además, del hecho de que ella suele tener aproximaciones íntimas y personales para con sus documentales. En *La Once*, uno de los personajes es su abuela y se puede notar el acompañamiento al momento del luto, es aquí donde ella atraviesa el umbral de realizadora y se aproxima a ser casi un personaje.

La propuesta también forma parte de la investigación en tanto que planteamiento de la problemática. Por lo que podemos encontrar, una vez más, semejanzas entre los enunciados expuestos por la Escuela Documentalista Británica y su máximo exponente John Grierson y los de Alberdi. Ambos parten de la idea de registrar las imágenes de la vida cotidiana con el fin de visualizar problemáticas sociales que de otra manera seguirán ocultas en la realidad.

⁸⁶ Carlos Mendoza, *El guion para el documental*, (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010), 33.

Si Grierson nos mostraba la vida de los pescadores de arenques en alta mar en su magnífica *Drifters* (1930), Alberdi hace lo propio cuando nos presenta, de forma más intimista, las vidas de Ana Luisa y Tato en *Las peluqueras*, dos mujeres mayores cuyo único refugio en un barrio joven y cambiante es su pequeño negocio.

Incluso podríamos encontrar ciertas similitudes en las formulaciones investigativas entre Alberdi y Jorge Prelorán, director argentino que ya hemos mencionado previamente. Prelorán destinaba largos tiempos de investigación para la realización de sus obras como lo hizo en *Hermógenes Cayo* (1969), película en la que compartió tiempo con el protagonista de nombre homónimo para generar un vínculo de confianza. Alberdi realiza el mismo acercamiento con los personajes de *Los niños* involucrándose de forma personal y directa con ellos creando así un vínculo emocional. Aunque aquello no se puede percibir dentro del documental, ya que, en este trabajo específico solo deben salir los personajes principales.

Como se puede apreciar, la investigación como método de trabajo creativo es otra de las piedras angulares en las obras de Maite. Sin duda, es un proceso lento, pero minucioso, cuyos resultados le proporcionan la sustancia necesaria para la elaboración de sus guiones. Pese a las diferencias y similitudes que podemos encontrar con otros cineastas, Alberdi reformula y adapta su método según el tipo de película que va a realizar. Cada una de ellas con sus dispositivos y reglas de juego propio. Si en *El salvavidas* le dedicó una media de tres años de investigación continua, con *La once* y *Los niños* realizó una investigación en paralelo para compaginar ambas producciones. Lo que evidencia la facilidad que posee la realizadora chilena para adaptarse y reformular sus modelos de investigación según la necesidad. Sí bien, son procesos sensibles emocionales e investigativos diferentes ella logra tener la capacidad de formularlos por separado.

3.4.1 El tiempo

El tiempo es espera, es paciencia; es la observación del transcurrir de la vida. Por eso, Alberdi toma el tiempo como un elemento para la reconstrucción de la realidad. Usa el tiempo para conocer a los personajes y sus historias. Básicamente, emplea el tiempo para entender al tiempo mismo. En otras palabras, espera pacientemente el acontecimiento. El suceso está ahí antes de que suceda, está oculto en la dimensión del azar. Solo hay que esperar al accionar del gatillo de la realidad para que el hecho se dispare y detone el acontecimiento que será inmortalizado por la cámara. Una cámara paciente y expectante como el ojo de un francotirador furtivo esperando el momento justo para actuar y pasar después a la precisión quirúrgica de un cirujano para montar cada pieza de la realidad fragmentada.

Alberdi recalca continuamente que el documental consiste en el filmar el presente, hecho que podríamos malinterpretar si tomamos sus palabras de forma literal. Filmar el presente no solo es colocar la cámara frente al evento esperando que los personajes reaccionan ante el devenir de la vida; es descubrir el velo de la cotidianidad para captar la verdad oculta que encierra la realidad de ese momento, en ese lugar, con aquellos personajes. La necesidad de la realizadora por encontrar esas historias es el motor que mueve sus películas.

Así, esas imágenes inmortalizadas por la cámara se convierten en un archivo inmutable de la historia, una suerte de momificación del tiempo como sostenía Andre Bazin. Un fragmento de la realidad convertida en memoria latente para las generaciones venideras que, con una nueva mirada, reconstruirán y resignificarán el pasado como argumentaba Boleslaw Matuszewski en sus primeras reflexiones sobre el cine documental y que hemos tratado en el primer capítulo. Por ese motivo, Alberdi convierte sus documentales en un

escaparate del tiempo donde «cada película constituye un universo particular regido por un demiurgo, que crea lo que ha existido y lo que no, en base a un relato real o irreal que cobra vida en aquellos que más vida viven».⁸⁷

Hasta ahora hemos hablado del tiempo desde dos perspectivas; por un lado, como herramienta de investigación y; por otra, como manifestación temporal de los acontecimientos: el presente. Sin embargo, aún no hemos tratado el tiempo como elemento creativo en las películas de Alberdi. Puesto que el cine es imagen en movimiento, lo primero que debemos pensar es en descomponer ese movimiento, es decir, reducir la parte del todo. Algo que solo podemos hacer dentro de la realidad de la película porque fuera de ella, «la realidad evidente es fluida, ininterrumpida, pero nuestra forma de describir la misma consiste en no poder cazarla al vuelo».⁸⁸ Ahí es donde se diferencia el tiempo real del tiempo fílmico.

Alberdi representa el tiempo de muchas formas, cada una de sus películas es una exploración en la dimensión del tiempo. Atendamos, pues, a estas dimensiones para comprender cómo representa esta particularidad la directora chilena. Nicolás Pérez engloba en cinco categorías las posibilidades de explorar el tiempo en una película donde el recurrir del mismo depende exclusivamente de las necesidades creativas del realizar. Así, tenemos el tiempo diegético, el tiempo psicológico, el tiempo de la tragedia, el tiempo de la edición y el espacio-tiempo.⁸⁹

No es necesario desarrollar todas y cada una de estas categorías, su comprensión resultará sencilla si analizamos cómo se han representado en las películas de Alberdi. En

⁸⁷ Leonardo Díaz Santana, «El tiempo en el cine». *Cuadernos del Ateneo*, n.º 7 (1999): 94.

⁸⁸ Nicolás Pérez, «El tiempo y el cine». *Revista Diferencias*, n.º 4 (2017): 111.

⁸⁹ Pérez, «El tiempo...», 111.

primer lugar, tenemos el tiempo diegético, es decir, el tiempo mismo de la narración. En otras palabras, es el tiempo de los acontecimientos dentro de una película; donde comienza el evento y donde termina. Es necesario aclarar que, aunque el tiempo narrativo esté desordenado deliberadamente, siempre existe un tiempo diegético.

Todos los documentales de Alberdi poseen un tiempo diegético, por ejemplo, el primer plano que nos muestra en *Los trapeceistas*, es el que abre los créditos: los cables del tendido eléctrico. Ahora bien, este plano marca el inicio del tiempo diegético de esta narración, nuestro punto A si lo preferimos así. Este mismo plano sirve de cierre para el primer arco narrativo, cuando la madre con sus dos hijos, Moisés y Rolando abandonan el descampado donde está el circo. Este punto B nos marca el cierre de esta narración.

Por otra parte, el tiempo psicológico no sigue el paradigma habitual del tiempo de la conciencia en las películas documentales de Alberdi. Es más, podríamos asegurar que el tiempo de la conciencia en el sentido que la da Pérez no existe.⁹⁰ Sin embargo, podríamos enfocar el tiempo psicológico de otra forma. Pensemos en la memoria y el olvido. Los problemas mentales como el Alzheimer son uno de los temas que aborda Alberdi en *Yo no soy de aquí* y en *Las fugitivas*.

En el primer caso tenemos a Josebe, una mujer de la tercera edad oriunda de Rentería, un pueblo del País Vasco. Josebe vive en un Hogar de Ancianos de forma permanente; sin embargo, para ella no es así. Solo está de visita, por ese motivo siempre pregunta a los otros residentes del lugar de dónde son. Es una espiral sin fin que se repite cada día. Aunque el

⁹⁰ Nicolás Pérez diferencia dos tipos de tiempo psicológico, ambos orientados a la conciencia. Por un lado, el tiempo del sueño, es decir, cuando vemos los sueños del personaje; y por otro, el tiempo alucinado, refiriéndose a los estados alterados de consciencia y, por consiguiente, a un discurrir del tiempo distinto.

tiempo diegético es el tiempo narrativo “real” para nosotros, el tiempo psicológico de Josebe es otro. Hecho que Alberdi evidencia con la secuencia donde podemos ver a Josebe hablando por teléfono con su hija Alazne. Descubrimos en ese momento que la mujer lleva casi un año viviendo en aquel Hogar de Ancianos, aunque para ella solo han sido unos días. Esta idea se distancia del planteamiento de Pérez al no manifestarse el tiempo de la conciencia de forma explícita, pero Alberdi ha encontrado otra manera, más orgánica, de representar el tiempo psicológico.

Analicemos ahora el tiempo de la tragedia «como una forma de narración que incorpora un tiempo no lineal, sino circular».⁹¹ Podemos entender esto como un tiempo que se repite en el tiempo, un bucle que se reinicia con un evento particular. Alberdi explora este tipo de temporalidad en *El salvavidas*. Nuestro personaje es Mauricio un salvavidas de El Tabo, orgulloso por haberse tenido que meter al agua para rescatar a nadie ya que, si no se ha visto obligado a ello, es porque hace bien su trabajo. La directora nos muestra esta premisa en un retrato de la realidad chilena que acontece en esa playa.

Sin embargo, existe algo más de fondo, el tiempo de la tragedia. Recordemos que la investigación de Alberdi en torno a una de las playas más peligrosas de Chile era “programar el azar”. En otras palabras, capturar con la cámara un hecho trágico previsible que se repite y alimenta las estadísticas cada año en ese balneario: el ahogamiento de una persona. No se trata del morbo por filmar ese momento, sino esperar el momento en el que puede suceder y todo se reinicie otra vez. La tragedia sucede y Mauricio no se mete al agua. El cumplió su trabajo de advertir a los bañistas que zonas son seguras y que cuáles no, pero si no siguen las

⁹¹ Pérez, «El tiempo...», 118.

normas, no hay nada más que hacer. Este evento previsible en la cotidianidad de aquel lugar es el interruptor que enciende y apaga la rueda del tiempo. Incluso podríamos hablar del tiempo como el tiempo de la espera en esta película.

Dejemos a un lado el espacio-tiempo ya que no tiene cabida en las películas documentales de Alberdi. No existen cambios de temporalidad que alteren la espacialidad del acontecimiento. Y, aunque, podríamos hablar del tiempo de la edición ya que es el tiempo que proporciona el ritmo de la película, es preferible tratarlo más adelante cuando nos refiramos exclusivamente al montaje. Sin entrar en detalles técnicos solo nos limitaremos a decir que el tiempo de la edición puede tener un discurrir rápido o lento según lo exija nuestra narrativa.

3.4.2 Guion o la escritura de investigación

Durante el capítulo uno se comentó brevemente la importancia que tiene el guion para Alberdi. Siendo fundamental para ella tener uno antes de empezar con la producción de sus películas. Sin embargo, existe una diferencia sustancial entre lo que entendemos como guion argumental y lo que es guion documental. Básicamente, el primero es lo que se conoce como guion literario. Aquel guion que todos tenemos en la cabeza, una guía de escenas y diálogos siguiendo un formato específico para que el equipo humano y técnico puedan llevarlo a cabo durante el rodaje. Algo que a priori, es fácil de entender, pero que «oculta un mundo complejo y difícil de abordar con tropiezos, dificultades e interrogantes que se ahondan a medida que se avanza en el trabajo».⁹²

⁹² Simon Feldman, *Guion argumental. Guion documental*, (Barcelona: Gedisa, 1990), 14.

Si algo tienen en común el guion argumental con el guion documental es que ambos están hermanados por una característica única: el conflicto.⁹³ Resulta imprescindible que el conflicto esté claro para el correcto desarrollo de la historia. «La relación entre la voluntad de hacer y la resistencia –exterior o interior– que esa voluntad debe enfrentar, son elementos corrientes de la vida cotidiana».⁹⁴ Alberdi es capaz de encontrar esos conflictos en la realidad mediante un gran ejercicio de observación y trasladarlos a la pantalla de forma orgánica y natural como natural y orgánica es la realidad misma.

Pese a esta característica que los une, al mismo tiempo hay otros factores que los separan. Como ya se ha dicho, el guion argumental es una guía para el director, para los actores y el *crew* que tienen que dar vida a esa historia, pero ¿qué pasa cuando la historia que se quiere contar ya está viva? Es el principal dilema al que se enfrentan los documentalistas a la hora de preparar sus guiones. Sabemos que Alberdi es una gran investigadora y que sus guiones surgen de un conjunto de datos recabados a lo largo de mucho tiempo. Esta metodología proporciona un punto de partida, pero es mucho más difícil que brinde un punto de llegada porque el azar es imprevisible. Es por eso que el guion documental se completa al llegar a la sala de montaje.

Establecidas las diferencias entre uno y otro, podemos analizar estructuralmente⁹⁵ cómo funciona la narrativa en las películas de Alberdi. Si tenemos en cuenta que la directora toma fragmentos del relato de la cotidianidad y los convierte en narraciones contadas,

⁹³ Feldman hace una aclaración en relación al término “conflicto”, pues su significado es más amplio que el sentido habitual que se le otorga. Cuando se habla de conflicto en guion, se refiere a una confrontación de fuerzas opuestas que se vinculan y oponen a la acción narrativa.

⁹⁴ Feldman, *Guion argumental*, 32.

⁹⁵ Cuando hablamos de estructura narrativa, nos referimos a una secuenciación ordenada de los acontecimientos que tengan un sentido lógico para el espectador.

podemos visualizar claramente la estructura que emplea. Como guionista que parte de una investigación previa, Alberdi busca y elige los acontecimientos que necesita capturar con la cámara. Al mismo tiempo, necesita que esas imágenes recreen la realidad lo más fielmente posible desde su mirada.

La realizadora escribe sus guiones con imágenes y cada imagen debe tener un significado. A lo largo de la investigación, tiene que elegir qué filmar para que ese acontecimiento tenga un valor narrativo. En este punto, y como ya hemos visto, la escritura de los documentales difiere de la ficción. La trama, es decir, la elección de los acontecimientos y el delineamiento temporal culmina en la etapa de edición. Si tenemos en cuenta el “triángulo narrativo” que propone Robert McKee. Podemos darnos cuenta que las obras documentales de Alberdi, bien pueden encajar en lo que McKee denomina “minitrama”, lo que «significa que el escritor comienza con los elementos clásicos para después reducirlos, [...] persigue la simplicidad y la economía a la vez que mantiene suficientes aspectos clásicos»⁹⁶

Si seguimos el esquema propuesto por McKee, podemos observar que todos los documentales de Alberdi encajan perfectamente dentro de este tipo de estructura narrativa. Veamos, uno de los elementos comunes a las minitramas que recoge y engloba este autor son los finales abiertos. Todos los documentales de la directora chilena tienen uno, desde *Los trapezistas*, pasando por *La once* y *El agente topo* hasta *Las fugitivas*. En estas, no se resuelven todos los conflictos. El final deja preguntas abiertas en las que el público debe

⁹⁶ Robert McKee, *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, (Madrid: Alba Editorial, 2011), 39-40.

reflexionar. Esto se debe a que el documental es una fracción de la realidad y una vez que se deja de rodar la vida sigue, por ello, no tiene cierre.

Otros de los elementos comunes en las minitramas son los protagonistas múltiples tal y cómo podemos apreciar en *Los trapeceistas*, *Las peluqueras* y *Los niños*, todas ellas cumplen con esta característica. El conflicto interno también está presente como se evidencia en *Yo no soy de aquí*, *El agente topo* o *Las fugitivas*. Y, aunque no todos sus personajes son protagonistas pasivos como sucede con los personajes de Mauricio en *El salvavidas*, o Ana Luisa en *Las peluqueras*, sus otros personajes tienden a ser reactivos ante las situaciones que se les presentan. Tanto Mauricio como Ana Luisa son personajes que no buscan activamente resolver los conflictos que se les presentan, por el contrario, son personajes pasivos. Los obstáculos no representan un desafío a vencer por ellos.

Ambos personajes necesitan de estímulos externos lo suficientemente atrayentes para ellos como para reaccionar y actuar. En el caso de Mauricio, necesita que alguien rompa una de las normas de la playa para decidir actuar y, en el caso de Ana Luisa, tuvo que recibir los volantes de publicidad para su peluquería de una amiga para decidir repartirlos en el parque, pese mostrarse reacia a hacerlo. Algo similar sucede con Josebe, de *Yo no soy de aquí*. Pese tener un objetivo claro, volver a Rentería, no es un personaje activo, pues su cotidianidad es más bien pasiva. Es un personaje que, pese a tener un objetivo claro, volver a su pueblo natal, Rentería en País Vasco, sus acciones no buscan superar el obstáculo que se le presenta.

Por otra parte, podemos encontrar a personajes activos como Marta y Zoila en *Las fugitivas*. Ellas tienen un conflicto muy claro que deben superar y buscan activamente las formas de sortear los obstáculos que se le presentan, a saber, escapar de la residencia para

mayores. Sin embargo, los esfuerzos de ambas mujeres nunca ven sus frutos, pues el conflicto nunca se resuelve. Es un círculo viciado de repetición. Podríamos decir que el único protagonista activo en tanto que lucha por un objetivo y resuelve tanto el conflicto externo como el interno, lo podemos encontrar en la figura de Sergio Chamy en *El agente topo*. La cual, además, sigue una estructura más cercana a la arquitrama⁹⁷ que a la minitrama.

También podemos encontrar la casualidad como factor explícito de la realidad en sus películas. Esta causalidad provoca que surjan espontáneamente una «serie de acciones sin motivaciones aparentes que precipitan acontecimientos que no producen ningún efecto ulterior [...] fragmentan la historia en episodios divergentes y en un final abierto que expresa lo inconexo de la existencia».⁹⁸ La casualidad es el detonante de los acontecimientos en las historias de Alberdi, quien decide darles forma y sentido desde una mirada personal. La investigación que le lleva a la predicción del Azar es un detonante de los acontecimientos que pasan en las historias de Alberdi.

Con lo visto hasta ahora, resulta evidente que los guiones de Alberdi se inclinan hacia las historias minimalistas donde muchos de los conflictos no encuentran un punto de cierre, lo que genera interrogantes en los espectadores, tal y como podemos ver en *Los trapezistas*, cuando vemos que tanto Moisés como Rolando ya no están en casa de su pariente. Se fueron junto con su madre, pero no sabemos si volvieron al descampado donde está el circo o si se fueron a otro lugar. Ocurre lo mismo en *Las peluqueras*, sabemos que Anita necesita más clientes y que, pese a repartir los volantes, apenas recibe una clienta. Lo cual no es suficiente

⁹⁷ McKee denomina arquitrama al diseño clásico narrativo en la que podemos encontrar un final cerrado, un protagonista activo, un conflicto externo, un tiempo lineal y una realidad coherente.

⁹⁸ McKee, *El guion...*, 45.

para determinar que el conflicto se ha resuelto. Otros ejemplos los tenemos tanto en *El salvavidas* como en *Las fugitivas*. En el primero, vemos como el personaje acaba en el mismo punto donde empieza. Tanto el conflicto interno como externo de Mauricio no se resuelve. En el segundo, tanto Marta como Zoila, pese a su lucha constante nunca superan su gran obstáculo: escapar de la casa de ancianos.

Además, vemos como se repite el patrón de personajes pasivos que solo reaccionan ante acontecimientos que desestabilizan su cotidianidad. Algunos intentan mantener su realidad pese al cambio como Mauricio o Anita. Los activos buscan cambiar su realidad como el ya mencionado Sergio Chamy en *El agente topo*. Sin embargo, pese a las diferencias, las acciones de los personajes fluctúan según el azar de la vida. Sabemos que sus documentales son el resultado de largas investigaciones, pero tampoco se puede negar que la casualidad y el azar juegan un papel muy importante en el devenir de sus historias universales.

3.1 Montaje o la reescritura de la realidad

En el cine documental el montaje reconstruye la realidad y la convierte en metáfora del presente. Alberdi entiende la vida como un ciclo continuo, pero no inmutable, sino lo contrario, un círculo donde las acciones cambian constantemente cuyo resultado es un devenir único en el tiempo y el espacio. Por ese motivo, es consciente que «la realidad visual que percibimos es una corriente continua de imágenes conectadas».⁹⁹ Sin embargo, no puede capturar la totalidad de la realidad con la cámara. Debe decidir dónde está su mirada y, por consiguiente, fragmentar la realidad desde su subjetividad. Además, del hecho de que la

⁹⁹ Murch, *En el momento...*, 18.

constante presencia de la realizadora genera un ejercicio de cotidianidad ante los artefactos ocupados durante el proceso de rodaje.

Es posible pensar en la primera reproducción cinematográfica de los hermanos Lumière donde aparecen los trabajadores saliendo de la fábrica y realizar un paralelismo en cuanto al montaje e intervención del realizador. Si bien, se considera el primer documental; tal como se puede percibir, tenemos a los obreros como personajes, quienes no se encuentran absortos o curiosos por la cámara; la cual, en ese contexto era un artefacto relativamente nuevo. Aquella nula interacción genera el cuestionamiento de qué tanto infirieron los realizadores o qué tan cotidiana era la relación de los obreros con el artefacto.

Ocurre lo mismo con el cine de ficción, se toma un fragmento de la realidad representada y se conectan los acontecimientos durante el montaje. Los documentales de Alberdi son, en esencia, películas narrativas, por tanto, su objetivo es el mismo que el de una película de ficción: desfragmentar la realidad y darles un sentido lógico a las imágenes. Sin embargo, la mayor diferencia que existe entre ambas estrategias radica en el volumen de material filmado. Generalmente, en una ficción el volumen de material bruto es muy inferior al volumen de metraje obtenido en una producción documental.

De hecho, la cantidad de material filmado en los documentales puede ser ridículamente absurda, lo cual provoca que el montaje se vuelva complejo, incluso caótico en ocasiones e innecesariamente extenso en el tiempo. Walter Murch afirma que «cuanto más material haya para trabajar, más caminos diferentes pueden tomarse en consideración, las posibilidades se combinan unas con otras y en consecuencia se precisa más tiempo para su

evaluación».¹⁰⁰ El exceso de material no tiene que ser necesariamente malo si el realizador tiene claro dónde está su mirada, cuál es su temática y a dónde quiere llegar. Por el contrario, si su punto de vista se ha perdido y se cubre las espaldas filmando en exceso con la esperanza de hallar su tema en la sala de montaje, esta labor puede llegar a ser un quebradero de cabeza tanto para el realizador como para el montajista.

Como ya hemos visto, Alberdi es partidaria del guion en los documentales. Además, sabemos que nunca inicia una película sin tener uno. Ahora conocemos uno de los motivos detrás de esta estrategia, mantener en todo momento muy clara su mirada, su tema y sus personajes. De esta forma, su proceso de montaje «no consiste tanto en *juntar* como en descubrir un camino».¹⁰¹ Caminos que podemos ver a lo largo de sus obras. Y aterrizar cómo a través del montaje y guión se estructura un tiempo dentro del film.

En *Los trapezistas*, el montaje descubre un camino de dos etapas con ritmos similares, pero distintos al mismo tiempo. El ritmo de los cortes¹⁰² cuando los niños aún están viviendo en la casa remolque en el descampado bajo la sombra del circo, es distinto al ritmo de los cortes una vez se mudan del lugar. En *Las peluqueras* también podemos apreciar cómo hay menos cortes cuando Ana Luisa está en el parque; es decir, hay un manejo del tiempo según el proceso de montaje. En *El salvavidas* la historia se cuenta como si fueran tres días narrativos a partir de montaje y en *Yo no soy de aquí* se muestra un ambiente de un solo día.

¹⁰⁰ Murch, *En el momento...*, 16.

¹⁰¹ Walter Murch, *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, Traducido por Arantxa Aguirre, (Madrid: Ocho y Medio, 2003), 16.

¹⁰² Walter Murch define el corte como el momento de transición entre un plano y el siguiente. También, se debería entender el corte no como una separación de dos planos, sino una conexión entre ellos.

Alberdi gusta de los cortes invisibles, es decir, aquellos que pasan desapercibidos y no desvían la atención del espectador. «A veces el montaje se enmascara para dar una ilusión de continuidad que no es real, sino pretendida».¹⁰³ Sin embargo, hay un caso particular donde el salto que se produce en el corte es evidente, deliberado. En la escena donde el personaje de Josebe de *Yo no soy de aquí* se resbala y cae al suelo, el plano se mantiene durante unos segundos mientras uno de los ancianos va a buscar ayuda y Josebe sigue tumbada en el suelo. En cambio, el plano se corta abruptamente en el tiempo, pero no en el espacio. Se mantiene el valor del plano lo que nos descoloca como espectadores. Algo cambió en ese momento y nos dimos cuenta de la mano de la directora detrás de esta decisión. La realidad se ha visto alterada.

Dentro de las herramientas del montaje, las transiciones como el fundido a negro son comunes en muchas producciones. Alberdi no suele usarlas porque la realidad es algo continuo, no existen ni fundidos ni cortinillas, las imágenes son constantes. Sin embargo, cuando vemos la secuencia del tatuaje en *Rai*, los cortes van seguidos de un fundido a negro, pero la elipsis entre la misma acción es corta. Un símbolo del poco tiempo entre las operaciones del pequeño Rai; simulando como si fuera un parpadeo dando entender que todo ocurre muy rápido, aunque sean los espacios entre cada cirugía.

Alberdi también piensa en el montaje y cada decisión que toma se adapta al dispositivo de cada película. Como lo hizo con *La once* y *Los niños*. En el primer caso la gran dificultad que se presentaba para esta producción fueron los tiempos de producción. Fue una película que se filmó a lo largo de cinco años; por tanto, era necesario establecer qué

¹⁰³ Pérez, «El tiempo...», 116.

parámetros se deberían controlar para que el montaje se sintiera invisible. La utilización de los primeros planos de los personajes fue el dispositivo crucial para este documental. Aquello creó fluidez en el montaje por medio de la imagen tanto como del sonido. Este trabajo le demostró a la realizadora que las conversaciones a través del tiempo eran las mismas; por ello, parecía que el tiempo no había pasado, aunque la intención era esa. En cambio, con la segunda, fueron los mismos personajes los que le permitieron a Alberdi pensar en la conexión de los planos desde el momento de la filmación. Lo que importaba en este proceso era centrar la mirada solo en los personajes Y esa era la clave para entender su mundo y entenderlos a ellos.

Alberdi consigue un juego de cotidianidad que presenta en sus documentales y proviene de un largo y extenso proceso de trabajo que se puede apreciar en sus obras. En el caso de *La once*, habita un dispositivo usado por la realizadora y es el manejo de los primeros planos para evidenciar lo cíclico de la realidad, la narrativa de sus personajes y su relación con ellos. Aquello se percibe desde el hecho de que las protagonistas, en cada reunión, solían repetir las mismas anécdotas. Alberdi utilizó esto para construir una sola historia superpuesta en diferentes espacios de tiempo desde el montaje. Pero este detalle también pone sobre la palestra la situación de intimismo que mantiene la realizadora con sus personajes, así como su historia, al punto de reconocer a través del tiempo cada acontecimiento, demostrando nuevamente el compromiso que tiene con la narración.

Las películas de Alberdi son un compendio de imágenes montadas de tal forma para sugerir en lugar de mostrar. Muestra una realidad invisibilizada y surgieron la construcción de una nueva mirada como espectador. Sus obras son sutiles, pero cargadas con el peso de la realidad a sus espaldas. La mesa de montaje es «el lugar donde todo queda al descubierto, el

lugar donde no hay engaños, solo transparencias». ¹⁰⁴ Esta es la realidad para Alberdi, imágenes y transparencias, fragmentación de la vida observada a través del lente de una cámara y reconstruida de manera sensible en la mesa de montaje.

CAPÍTULO IV

4.1 Realidad y representación: Bazin, Kracauer, Nichols y Alberdi

En este apartado se propone responder las preguntas iniciales con las que partió el proyecto de tesis, estas son: ¿Si la imagen registrada sin mediadores de por medio o la imagen manipulada y fragmentada son la misma? Y, ¿el cine es una realidad intervenida? Es necesario recabar en qué consiste el tratamiento de la realidad dentro del cine documental y cuáles son los planteamientos de Bazin, Krakauer y Nichols; y cómo estos se alinean en la producción de Alberdi, quien no solo es una realizadora, sino que también es una pensadora sobre el cine documental.

Repasar en el documental implica netamente aterrizar en la idea de una representación de la realidad. Alberdi menciona en repetidas ocasiones que ella graba el presente como un archivo para el futuro, pero qué es el presente sino una representación de su tiempo en ese preciso acontecer. Nichols menciona que «el documental nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo». ¹⁰⁵

André Bazin, en el capítulo Estetismo, realismo, realidad vislumbra una postura bastante acertada sobre la representación de la realidad dentro del cine; es importante aludir

¹⁰⁴ Donoso, *El otro montaje...*, 42.

¹⁰⁵ Bill Nichols, *La representación de la realidad...* 154

que Bazin no hablaba directamente del documental, pero sí del compromiso que tiene el cine con mostrar la realidad. Menciona, además, que «un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes».¹⁰⁶ Aquello lo podemos evidenciar con las producciones que se realizaron durante las dictaduras; tales como, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera o *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué. Estos documentales son diferentes en su tratamiento sobre la realidad, pero, a fin de cuentas, poseen un relato que acude a un mismo suceso y un mismo tiempo que se ha visto atravesado por diferentes representaciones. En el caso de Alberdi, su tratamiento de la realidad transita por el terreno de lo humano, relatando específicamente aquello que se aleja del canon del ojo de la sociedad. Enfocarse constantemente en historias como las de Joseba o las amigas eternas de La Once es una decisión de representar la realidad desde su mirada como realizadora.

Si hablamos de Siegfried Kracauer, en su obra *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, es posible encontrar postulados que contextualizan la idea de lo real a través de sus planteamientos que inician en la fotografía, más que todo, toma sus consideraciones desde el esbozo de la máquina que interviene y captura la realidad; es decir, la cámara. Al igual que Alberdi, Kracauer también piensa en esta documentación como un archivo de «lecturas sensibles y técnicamente impecables».¹⁰⁷ Además, de resaltar al cine como aquello con la capacidad de «registrar y revelar la realidad física».¹⁰⁸ Aquellos planteamientos que propone Kracauer, hacen volver a una cita utilizada antes en este texto: «el cine documental se concentra en la existencia física de lo real y al mismo tiempo muestra al mundo de manera

¹⁰⁶ André Bazin, *¿Qué es el cine?...* 299

¹⁰⁷ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine...* 44.

¹⁰⁸ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine...* 44.

fragmentada, omitiendo momentos, personas y pasiones que están en esa realidad o que conforman parte del mundo». ¹⁰⁹

Al hablar de la representación de la realidad desde la mirada de Maite Alberdi, se pueden destacar dos aspectos imperativos que se entrelazan en su construcción documental; el primero, es el compromiso; y, en segundo lugar, que la representación de la realidad es también una ficción. Aquellos aspectos serán respondidos desde las preguntas propuestas en primera instancia: ¿Si la imagen registrada sin mediadores de por medio o la imagen manipulada y fragmentada son la misma? Y, ¿el cine documental es una realidad intervenida?

No es descabellado afirmar que el cine documental es una intervención de la realidad como la conocemos o quizás, como nunca pensamos que la veríamos y se presenta a nosotros a través de la pantalla. La imagen manipulada con intermediarios y la que no es intervenida por mediadores, en el caso del documental, juegan dentro de un paralelismo. Es decir, cuando se hace documental de observación, el realizador no interviene en el proceso de grabación, pero sí programa el azar; tal como lo hace Alberdi quien realiza un guion, investigación previa y en el montaje es la encargada de manipular la información. Pero todo esto lo lleva a cabo en base del compromiso que tiene como realizadora con la historia.

4.2 Cine de observación: entre la realidad y la ficción.

La modalidad de observación realza la idea de que el realizador no debe efectuar ninguna intervención en el proceso de grabación. Sí bien, Nichols plantea en su libro el término de cine directo o *cinéma vérité*, aspectos que también se pueden encontrar en el libro

¹⁰⁹ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine...* 246- 247.

anteriormente citado de Erik Barnow. Lo que resalta en esta modalidad es que los aspectos tanto técnicos como humanos ocurren in situ. Uno de los realizadores a los que refiere es a Jean Rouch. El cine de observación se centra en formar una narrativa basada en lo cotidiano y cómo ésta puede ser descrita, relatada y enunciada desde la cámara.

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción» (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas).¹¹⁰

En el caso de Maite Alberdi podemos analizar la modalidad de observación en todas sus obras, especialmente en *El salvavidas*. Es importante resaltar que ella no interfiere en el proceso de grabación, ella solo observa pacientemente que la realidad tome su curso; sin embargo, durante el proceso de investigación interfiere y comunica sus intenciones y compromiso con los personajes a los que va a grabar. El caso de este documental es especialmente interesante; Alberdi entrevistó en total a 180 salvavidas, y Mauricio fue el primero, pero debió ocurrir este proceso para acentuar su seguridad por el personaje.

La intención de los largos y exhaustivos rodajes de Alberdi infieren en la idea de que la cámara se convierta en parte de la cotidianidad del escenario vivido por los personajes y así poder atestiguar el presente sin alteraciones. A pesar de esto, en el texto de su autoría *Sobre la relación con los personajes* menciona que en muchas ocasiones no sabía si sus

¹¹⁰ Bill Nichols, *La representación de la realidad...*74.

personajes le contaban o la verdad; lo que a ella le importaba era continuar y no escudriñar tanto en descifrar si lo que ocurría frente a sus ojos era ficcionado o real.

4.3 ¿Re-contrucción de la realidad o ficción de la reconstrucción?

Este apartado alude al artículo de Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*. Dentro de dicho texto se puede realizar una lectura literal, donde en primer lugar se podría decir que la autora habla de los documentales que acontecen luego de un momento de catástrofe o desastre natural; sin embargo, este texto también se puede considerar un tratado teórico sobre el documental y su tratamiento para con la realidad. Es necesario pensar el documental como una ficción de la realidad, Nichols se refiere a ello de la siguiente manera:

Sopeseamos el modo en que entramos en un mundo de ficción, basado en las dimensiones espacio-temporales del contexto de los personajes. Se trata de un ámbito único e imaginario. Se parece a los mundos ficticios de otros textos, alineándose a menudo en agrupaciones como géneros o movimientos. También tiene cierto parecido con nuestro propio mundo, en especial si se hace en un estilo realista. Estará poblado por gente, objetos y lugares reconocibles y con estados de ánimo y tonalidades emocionales reconocibles, pero este parecido es fundamentalmente metafórico.¹¹¹

La construcción de imaginarios ha sido una constante en la historia humana. El cine documental como arte de la representación, o también juego mimético, lleva el estandarte de relatar historias desde la realidad. Alberdi constantemente resalta su preocupación en

¹¹¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad...* 151.

aquellos relatos que son necesarios para la continuidad de la historia. Es decir, se construyen narrativas desde grandes acontecimientos, las cuales se convertirán en material archivable, pero qué pasa con el otro lado de la historia, aquél que es cotidiano e igual de real que el acontecimiento catastrófico y que de igual manera relata el presente.

En el caso de *Los niños Alberdi* se enfrenta a una contractura temporal. Si bien, ella documenta la vida adulta de estos personajes, tiene que manejar también su pasado; un pasado que les decía que no iban a vivir lo suficiente como para construir una vida y serían eternamente niños. Entonces, la producción de este documental como archivo del futuro es una ficción que reconstruye la realidad del presente de Anita, Andrés, Ricardo y Rita. De esta manera, la visualización de *Los niños* en el futuro, será un eco tangible de la vida de la comunidad con Síndrome de Down en el 2016. Además, de tener el poder de cambiar no solo la perspectiva de aquellos que visualizan el trabajo de Alberdi, sino más bien de efectuar un cambio en las legislaciones de un país, al poner en evidencia un hecho de inequidad laboral.

Volviendo a la cita de Nichols, el documental tiene el efecto de reflejar la vida humana en su estado más puro. Donde no encuentras a personajes que se han aprendido un guion línea tras línea; los protagonistas de estas historias son reconocibles en su vivir y sentir. Desde esta mirada salta una nueva interrogante y aquella implica el hecho de que existe muy poca visualización de cine documental en comparación del cine de ficción. Aquella especulación se puede responder desde un sinnúmero de planteamientos; sin embargo, para este proyecto de tesis es imperativo resumirlo de la siguiente manera:

El cine documental, a pesar de ser una ficción que reconstruye la realidad, es un eco de lo que es la sociedad. El ser humano siempre ha buscado relatar la verdad a través de un

artificio, pero qué ocurre cuando aquella realidad está encarnada en lo más próximo de su historia personal. La ficción relata la verdad sin encarnarla; por ello, es en medida más sencilla de digerir, mientras que el documental, en su postura de ficción que reconstruye la realidad, es más visceral e íntimo.

A pesar de todas estas especulaciones teóricas, resulta pertinente concluir este capítulo con una frase de la misma Alberdi: «En realidad, no importaba nada si era ficción o realidad. Así como a mí tampoco me importa encasillar las películas, son ficción o documental, no importa, son películas».¹¹²

¹¹² micromundo, y Maite Alberdi. «Sobre la relación con los personajes» s.f. <https://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Sobre-la-relaci%C3%B3n-con-los-personajes.-Carta-despedida-a-Andr%C3%A9s..docx-1.pdf> (último acceso: 2022 de julio de 18).

CONCLUSIONES

Dedicar una tesis de investigación a una autora contemporánea como lo es Maite Alberdi, trajo consigo diferentes cuestionamientos que fueron desarrollados a lo largo del texto; la relación que tiene el cine documental con la realidad y la ficción, y cómo cada análisis realizado ha sido pensado desde lo que dice y hace la realizadora. Llegando así, desde una perspectiva puramente subjetiva, a la conclusión de que el cine documental de Alberdi podría considerarse una realidad ficcionada. Otro aspecto observado y desarrollado en esta investigación es la relación y compromiso que tiene el realizador de documentales para con la historia que ha decidido narrar y cómo intenta mantenerse fiel a sus ideas a pesar de que en el proceso de rodaje puedan presentarse nuevas vertientes temáticas o narrativas. En este aspecto, Alberdi maneja bien su compromiso con las historias que quiere contar y, si ha presentido que se puede decir algo más, empieza a reformular un nuevo documental sin corromper el anterior. Por ello, ha sido crucial estudiar sus procesos investigativos y cómo a través de la observación ha conseguido construir una narrativa propia que, pese a tener su sello particular, toma de aquí y de allá los métodos que han sido empleados por otros documentalistas.

Conocer esos métodos e investigar sus aplicaciones tanto en el cine europeo como americano, en especial sobre el cine documental desarrollado en Latinoamérica, trajo consigo sus propias consideraciones. Desde estudiar los movimientos políticos y sociales que golpearon el mundo entero después de la aparición del cine, hasta los manifiestos cinematográficos en respuesta a cada uno de esos acontecimientos. Todo ello con la finalidad de esclarecer los objetivos y entender las motivaciones detrás de cada documental y cineasta que tuvieron su razón de ser en un momento concreto de la historia. Aunque podría parecer

excesivo el recorrido propuesto a lo largo de este documento, era necesario abrir la mirada hacia lo que habían hecho otros grandes cineastas antes de centrar la mirada en las obras de Alberdi.

En cuanto a los procesos de Alberdi, se puede condensar que, además de ser una realizadora de documentales, es una investigadora en el campo del archivo y la memoria. Propiciando cuestionamientos muy propios de una artista que busca generar pensamiento crítico a través de su mirada hacia la realidad. Se podría sugerir que sus documentales son el medio o la solución que encuentra como artista para expandir y plasmar sus investigaciones a un producto real que podrá ser visualizado y conservado en el tiempo. Una obra para afectar y ser afectada como si se tratara de un cuerpo que ingresa a un nuevo espacio, dando paso a la generación de una nueva memoria.

Analizar sus películas supone hablar de la realidad, pero no de cualquier realidad, sino una que ha sido capturada y alterada deliberadamente a través de la cámara y el montaje para crear un relato que, irónicamente, busca asemejarse a aquello que la directora considera como real. Se podría decir que cada película es una realidad ilusoria compuesta por múltiples fragmentos de la realidad, más pequeños, más cercanos, más cotidianos. Cuyo fin es ser una representación de la realidad desde la mirada de Alberdi. Puede sonar confuso, incluso absurdo la conclusión obtenida, pero es el resultado de este proceso investigativo en el que se ha profundizado el estudio de sus métodos de trabajo y, desde luego, el análisis de sus obras.

Un aspecto en el que recaba consecutivamente Alberdi es en el hecho de que el cine documental es un archivo de la memoria para el futuro, para de esta manera, mantener un

registro de todo aquello que ha acontecido hasta ese momento. capturar instantes de la realidad y la cotidianidad han sido cruciales para el manejo de su narrativa y es en aquellos espacios del día a día donde ella consigue atisbar lo extraordinario de la vida y la condición humana. El tratamiento sensible que tiene hacia los seres más vulnerables de una sociedad son los que abren en el espectador una mirada nueva, que los acompaña, acoge y cuestiona.

Otro aspecto a considerar luego de realizar una investigación sobre el cine documental de Maite Alberdi, trajo consigo el planteamiento de que no existe mucha información sobre lo que se está haciendo actualmente en el cine documental en Latinoamérica. Los repositorios no son demasiado extensos, especialmente sobre esta realizadora en específico. Para conseguir y recopilar toda la información que se expone en este documento se debió acudir en su mayoría a archivos audiovisuales encontrados en las páginas oficiales de la autora, como en las entrevistas y conferencias donde habla de su trabajo.

También resulta interesante el acceso que se puede tener a los documentales de Alberdi a través de la red. Cumpliendo, de cierto modo, el planteamiento que ella propone al exponer la importancia del archivo como un resquicio para la memoria. A título personal creo necesario cuestionar cómo se visualiza en el cine documental, ya que, lastimosamente no suele ser un material que se vea por elección a diferencia de una película de ficción. Sin embargo, el saber que existe ese acceso a un material tan significativo como el de Alberdi llega a ser en medida reconfortante, debido a que, en algún momento, alguna persona se podría encontrar con uno de sus trabajos y dedicarle quizás veinte minutos de su tiempo para quedar atrapado en la maravilla estética, emocional e inspiradora como son las historias que construye dentro de sus documentales.

Bibliografía

- . *El documental*. (Barcelona: Editorial UOC, 2007).
- . *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. (Barcelona: Paidós, 1997).
- Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. (Madrid: Abada, 2005).
- Aulestia Benitez, Ana. *Aproximación al documental contemporáneo: teorías y géneros*. (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015).
- Barnouw, Erik. *El documental: historia y estilo*. (Barcelona: Gedisa, 2005).
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2001).
- Calvo de Castro, Pablo, y María Marcos Ramos. «La ausencia y la memoria en el cine documental argentino. La configuración del discurso narrativo a través de cuatro películas de principios del siglo XXI.» *Cine Documental*, 2020: 31-53.
- Calvo de Castro, Pablo. «La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano.» *Cine Documental*, nº 17 (2018).
- Collao, Valentina. 2021. ““El salvavidas”, la declaración de principios del cine de Maite Alberdi.” The Clinic. <https://www.theclinic.cl/2021/04/14/el-salvavidas-la-declaracion-de-principios-del-cine-de-maite-alberdi/>.
- Corro, Pablo, Carolina Larraín, Maite Alberdi, y Camila van Diest. *Teorías del cine documental chileno 1957 - 1973*. Pontificia Universidad de Chile, 2007.
- Cruselles, Magi. «El cine durante la Guerra Civil Española.» (*Comunicación y Sociedad*, 1998: 123 - 152).
- de los Ríos, Valeria, y Catalina Donoso. «Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo.» *Nuestra América*, 2016: 207 - 220.
- Donoso, Coti. *El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental*. (Chile: La pollera ediciones, 2017).
- DW Historias Latinas. 2019. “Maite Alberdi: cine documental que conmueve” Vídeo de YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=_HANwKpqOAK&ab_channel=DWHistoriasLatinas.
- Feldman, Simón. *Guión agumental, guión documental*. (Barcelona: Gedisa, 1990).

- Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.
- García, Cynthia. 2013. “LatAm cinema» Maite Alberdi, directora de “El salvavidas.”” LatAm cinema. <https://www.latamcinema.com/entrevistas/maite-alberdi-directora-de-el-salvavidas/>.
- Gills Arana, Libertad. *Libertad. Comuneros, pescadores, defensores del territorio: el caso de la comuna de Engabao Provincia del Guayas, Ecuador*. Guayaquil: FLACSO Sede Ecuador, 2013.
- Gómez, Ana Julia, Paloma López, y Francisco Griñán. «Los orígenes del cine y su relación con la ciencia. De la máquina a la pantalla, la incorporación del sonido y su evolución hasta la consolidación de géneros.» *Revista, Cine, Imagen, Ciencia*, n° 1 (2017): 103-120).
- Guevara Flores, Ernesto. «Pacarina del Sur.» s.f. <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica> (último acceso: 10 de junio de 2022).
- Iardo, Corina. «Algunas consideraciones sobre el documental etnográfico.» *Question* 1, n° 21 (2009).
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (Barcelona: Pardos, 2001).
- León Frias, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2016.
- Leonardo Díaz Santana, «El tiempo en el cine». *Cuadernos del Ateneo*. n.º 7 (1999): 94-97.
- Mamblona, Ricard. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. (Catalunya: Universitat Internacional de Catalunya, 2012).
- Mckee, Robert. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba Editorial, 2011.
- Mendoza, Carlos. *El guion para el documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.

micromundo, y Maite Alberdi, *Ficción en la reconstrucción*, 1, <http://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Alberdi-Maite-FICCION-EN-LA-RECONSTRUCCION-1.doc.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30).

micromundo, y Maite Alberdi. «Capturando lo predecible de lo impredecible. Mis notas e intenciones de estilo» s.f. <https://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Capturando-lo-predecible-de-lo-impredecible.docx.pdf> (último acceso: 2022 de junio de 30).

micromundo, y Maite Alberdi. «Sobre la relación con los personajes» s.f. <https://www.micromundo.cl/wp-content/uploads/2021/04/Sobre-la-relaci%C3%B3n-con-los-personajes.-Carta-despedida-a-Andr%C3%A9s..docx-1.pdf> (último acceso: 2022 de julio de 18).

Murch, Walter. *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Traducido por Arantxa Aguirre. Madrid: Ocho y Medio, 2003.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

Ortega, María Luisa. «Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación.» *El documental en el siglo XXI*, 2010: 77-100.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América latina*. (Madrid: Cátedra, 2003).

Parra Z., José. «Los niños», *laFuga*, 2018. <http://2016.lafuga.cl/los-ninos/882> (último acceso: 2022 de julio de 4).

Penjean, Pablo Corro. «Ignacio Agüero, documentalista: Un “film-actor” en el cine de Raúl Ruiz.» (*Imagofagia: revista de la Asociación Argentina*, 2016).

Petrus, Anna. «Escuela documental Británica», *Miradas de Cine* (septiembre 2009), <https://miradasdecine.es/2009/09/la-escuela-documental-britanica.html>

Pinto, Iván, y María Paz Periano Olate. «Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental.» *adComunica*, 2020: 103 - 122.

Pulecio Mariño, Enrique. «El cine: análisis y estética.» (*Ministerio de Cultura República de Colombia*. 2009). <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>.

- Rabiger, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2001.
- Román, Gubern. *Historia del cine*. (Barcelona: Anagrama, 2016).
- Sánchez Alarcón, María Inmaculada. «Leni Riefenstahl: la estética del triunfo.» (*Historia y comunicación social*, 1996: 301-3017).
- Sellés, Magdalena. *El documental*. (Barcelona: UOC, 2007).
- TEDxPUCdeChile. *Maite Alberdi: Capturando lo predecible de lo impredecible*. Chile, 2017.
- Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl: A Life, trans.* (Germany: Faber y Faber, 2008).
- Vertov, Dziga. *memorias de un cineasta bolchevique*. (Salamanca: Capitán Swing Libros S.I., 2011).
- Zavala, Lauro. «De qué hablamos al decir “estética del cine”». *Desde el Sur*. Vol. 8. n.º 1 (2016): 85-100.