

DESREFERENCIAR LO REAL: PAISAJES MEDIÁTICOS EN LOS DOCUMENTALES DE CARLOS MARCOVICH (*¿QUIÉN DIABLOS ES JULIETTE? Y CUATRO LABIOS*)¹

POR

GEOFFREY KANTARIS

University of Cambridge • St. Catharine's College

Se presenta aquí un marco teórico novedoso para conceptualizar la referencialidad en la forma documental en el cine. Esta teoría se elabora a través del análisis de la frontera inestable entre el cine de ficción y el cine documental que se evidencia en dos películas mexicanas (en un caso, cubano-mexicana). Ambas películas producen un metadiscurso visual complejo sobre la naturaleza de la referencia documental, así que el marco que aquí se presenta es sólo un intento de formular analíticamente un conjunto de procesos visuales que se han vuelto endémicos por lo menos en los modos reflexivos y performativos del cine documental tanto como en el género reciente de historiografía posmoderna.² No obstante, si se examinan los orígenes de la forma documental,³ se nota que un espectro ha recorrido siempre sus escenarios: el espectro de la referencia. Desde el *Kino-Pravda* de Vertov hasta el *Direct Cinema* estadounidense, pasando por *le cinéma vérité*, tanto los teóricos como los practicantes del cine han trabajado dentro de una epísteme básica que da por sentada la idea de que, *en algún nivel*, la película es capaz de re-ferir, literalmente traer de nuevo, algo que la precede, y que esto es lo que diferencia al cine documental del cine de ficción. Esta cosa *a priori* de la que el documental es una re-presentación, ha tenido varios nombres que han sido tema de debate acalorado, desde la verdad o la autenticidad hasta la historia, la sociedad y la realidad

¹ Una versión previa de este artículo apareció en inglés bajo el título: “Dereferencing the Real: Documentary Mediascapes in the Films of Carlos Marcovich (*¿Quién diablos es Juliette?* and *Cuatro labios*)” en Joanna Page y Miriam Haddu, editoras, *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America* (New York: Pallgrave Macmillan, 2009): 219-236.

² Ejemplos latinoamericanos de la primera tendencia serían, además de las películas de Carlos Marcovich, *Los rubios* de Albertina Carri (Argentina, 2003), *Un tigre de papel* de Luis Ospina (Colombia, 2008) y *Avenida Brasília Formosa* de Gabriel Mascará (Brasil, 2010); ejemplos del cine historiográfico posmoderno serían *Bolívar soy yo* de Jorge Alí Triana (Colombia, 2002), de nuevo *Un tigre de papel*, y (con ciertas reservas) *Tony Manero* (2008) y *No* (2012) del chileno Pablo Larraín.

³ Prefiero aquí el término “forma documental”, y no “género documental”, porque mi argumento se basa en la idea de que estas distinciones genéricas son de naturaleza formal (y no empírica).

cotidiana. Mientras que en los modos más reflexivos del documental y de sus teorías se ha entablado un debate complejo sobre sus procesos referenciales, sobre el grado de autenticidad de las diferentes técnicas que se pueden emplear, y hasta sobre lo que se considera como “realidad”, la idea de la referencia a alguna realidad, o actualidad, permanece como pilar fundamental de los procedimientos formales mediante los cuales el documental se define como “género”.

Sin embargo, siempre ha habido también un desfase entre la ficción y la referencia en el núcleo del debate sobre el documental (y también en la práctica); desfase, en palabras de una de las películas que voy a comentar, entre lo *actual*, el aquí y ahora, la famosa definición que da John Grierson del documental como “el tratamiento creativo de la actualidad” (35),⁴ y el verbo *actuar*, la puesta en escena de lo actual. Esto fue siempre una polémica, desde los primeros noticieros cinematográficos, con su reconstrucción de batallas hechas especialmente para la cámara, en adelante. El hecho de que la mayoría de las escenas de batalla de principios del siglo XX fueron falsificadas, incluso eventos clave en la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898 (escenificados con humo producido por un cigarro fuera de cámara) y la puesta en escena de batallas con ejércitos falsos con todo el equipo de guerra durante la Guerra de los Bóeres de 1899-1902, es un fenómeno casi inevitable *a posteriori* (Culbert y Suid). Como bien se sabe, en México ha sido muy comentado el hecho de que las exigencias de la cámara hubieran podido cambiar el transcurso de los hechos reales, sobre todo en el caso de Pancho Villa ya que, según el reportaje del *New York Times* del 8 de enero de 1914, éste firmó un contrato por el valor de US\$25.000 con la Mutual Film Corporation otorgando derechos exclusivos de filmación, prometiendo entablar batalla solamente durante las horas de luz y retrasar la batalla de Ojinaga hasta que llegaran los camarógrafos.⁵ Además, el reportaje constataba, “If no good motion pictures are made during the present battle [of Ojinaga] Villa has agree[d] to stage a battle for the benefit of the company” (“si no se pueden sacar buenas tomas durante la presente batalla [de Ojinaga], Villa se ha comprometido a representar una batalla para beneficio de la Compañía”) (2, mi traducción).⁶ En la forma documental que se desarrolló a partir de tales noticieros, la manipulación de los sujetos para producir un efecto de realidad se puede considerar ya un componente básico del género. El ejemplo más citado es el hecho de que en el primer largometraje documental, la película etnográfica de Robert Flaherty de 1922 sobre los Inuit llamado *Nanook del Norte*, “una

⁴ Se puede notar una tensión en la frase “creative treatment of actuality,” la cual usó Grierson precisamente para matizar la presentación de lo actual y para enfatizar la necesidad de la creatividad en su representación.

⁵ “Admits He’s a ‘Movie’ Star; Villa Delays Ojinaga Attack for Operators’ Arrival,” *The New York Times*, 8 de enero de 1914.

⁶ Este contrato es asunto de leyendas, irónicamente, ya que sólo se ha encontrado una copia no firmada de un presunto contrato preliminar que no contiene cláusulas acerca de la representación de las batallas y no menciona el supuesto pago de \$25.000 (Rocha 145). Ver también el texto de Aurelio de los Reyes listado en bibliografía.

historia de vida y de amor en el Ártico actual”, como rezaba el eslogan, gran parte de la acción filmada fue una representación arreglada para que pareciera más auténtica.⁷

Las teorías recientes sobre los modos del documental han puesto en evidencia un nuevo tipo llamado “el modo performativo”, término que fue introducido para extender la categoría anterior de Bill Nichols del “documental reflexivo”. Éste es un modo en el cual se exponen el trabajo de la cámara y la intervención del documentalista en vez de borrar los signos de la enunciación filmica, y ha sido un modo disponible para el documentalista por lo menos desde *El hombre con la cámara* de Dziga Vertov en 1929.⁸ El modo performativo, sugiere Nichols, establece una tensión entre “*performance* y documento, entre lo individual y lo típico, lo corporal y lo incorpóreo, entre, para resumir, historia y ciencia” (*Blurred Boundaries* 97, la traducción es mía). Y prosigue:

El documental performativo suspende la representación realista. El documental performativo pone entre paréntesis, en suspenso, el aspecto referencial del mensaje. El realismo se encuentra diferido, disperso, interrumpido y aplazado. El documental performativo no disfraza sus significados bajo la forma de algún referente convocado sin esfuerzo por una varita mágica. Estas películas hacen hincapié en cualidades de tono y de expresión al mismo tiempo que mantienen un reclamo referencial hacia lo histórico. Aceptan el reto de darles sentido a los eventos históricos a través de la evocaciones que les ofrecen. (*Blurred Boundaries* 97-98, mi traducción)

Las películas que voy a comentar aquí recaen claramente en esta categoría del modo performativo cuyas ramificaciones explicaré más adelante. Sin embargo, el concepto de la performatividad, aun si se entiende en el marco posmoderno de las identidades performativas, no es adecuado para la conceptualización del desmantelamiento radical de la referencialidad que emerge en estas películas, y es síntoma de esta carencia que en el texto citado Nichols sienta la necesidad de afirmar, de modo casi contradictorio, que el modo performativo mantiene “al mismo tiempo [...] *un reclamo referencial hacia lo histórico*”.⁹ Si el desfase entre *actual* y *actuar*, entre lo inmediato y lo mediado, parece

⁷ Por ejemplo la insistencia del director en que los Inuit usaran lanzas en las cazas filmadas en vez de los fusiles que normalmente empleaban y la construcción de una familia idealizada postiza. Para una discusión interesante del papel del cine documental en la legitimación del saber antropológico en tanto “régimen de la verdad”, ver Rony 99-128.

⁸ Los cuatro modos originales (expositorio, observacional, interactivo y reflexivo) se exhiben en Nichols *Representing Reality*, 32ff. El advenimiento del modo performativo, un subgénero especial del modo reflexivo, se explica en su *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Nichols también ha añadido un “modo poético” en *Introduction to Documentary*, el cual cubre los casos del documental modernista y de vanguardia.

⁹ Es decir, la interpretación, influenciada por Judith Butler, del modo performativo que nos da Stella Bruzzi en su “The Performative Documentary: Barker, Dineen, Broomfield” (2000), el cual está caracterizado por su enfoque en unos sujetos altamente performativos (por ejemplo el documental de Jennie Livingston

ser endémico en el género documental, como vengo sugiriendo, entonces esto es sólo uno de los efectos de un proceso semántico que explicaré más adelante en el marco del concepto general de lo “desreferencial”. Este término proviene del campo de la informática y el “modo desreferencial”, propongo, nos provee de una alternativa a la lógica de la referencialidad que recorre la historia de la forma documental. Pero primero es necesario introducir las películas a través de las cuales quiero entablar este concepto.

LA REFERENCIA VISUAL

Carlos Marcovich, de origen argentino pero con residencia en México desde 1976 cuando tenía 13 años, es reconocido en los medios cinematográficos mexicanos por haber hecho el “documental” mexicano más exitoso del siglo veinte en términos de taquilla y distribución con *¿Quién diablos es Juliette?* de 1997, película filmada en Cuba, México y Estados Unidos que transgrede estrambóticamente las fronteras nacionales y los géneros mediáticos de un modo que resiste las clasificaciones habituales.¹⁰ Su segundo largometraje, *Cuatro labios*, trata de la separación de un grupo mexicano de pop, llamado OV7, y se presenta como un documental detrás de las cámaras acerca de la gira de despedida del grupo en el 2003. La película se mostró en versión preliminar en el festival de Morelia en 2004, con corte final transferido de digital a 35 milímetros con el patrocinio de Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y estrenado en 2006, incorporando unas tomas adicionales del 2005 (Firobri). Estas películas comparten un enfoque reflexivo sobre los procesos mediáticos, procesos en que se deleitan ambas películas al tiempo que revelan su propia complicidad con la confusión de identidades, sean personales o nacionales, que impulsan estos mismos procesos.

Ambas películas cuestionan las fronteras genéricas entre el cine documental y el cine de ficción, al tiempo que ocupan unas coordenadas espaciales también inestables al ubicarse más bien en el lugar de los flujos mediáticos que en algún sitio cartográfico de referencia empírica. Se insertan muy específicamente en dicho espacio (el de lo mediático), lo que en el primer caso pone en entredicho los lazos entre cultura y territorio al tiempo que hace hincapié en las desiguales relaciones de poder involucradas en la mercantilización o comodificación de las culturas a través de los medios de comunicación. En el segundo caso, muestra los procesos activos en la construcción y la mediatización de este grupo de ídolos de pop adolescentes dentro de una lógica

Paris is Burning de 1990) o por la presencia intrusa del cineasta *à la* Michael Moore. Tal argumento parece basarse en una malinterpretación del concepto de la performatividad en la obra de Judith Butler, específicamente en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, puesto que para Butler la identidad es siempre de por sí performativa y constituida forzosamente dentro de los sistemas modernos de poder-saber.

¹⁰ Firobri, “OV7 ahora con un final inesperado”, *La crónica de hoy*, 4 de febrero del 2006, sección Culturas.

hiperreal de consumo. Ambas películas se enfocan en personajes de la “vida real”, familiarizándonos con sus historias de vida, y mientras ambas coquetean con el género documental, cada una pone en escena, de modo autoconsciente, el inestable modo de referencia en el corazón de la práctica documental a través de un enfoque en objetos ficticios y en la complicidad de la película con las ilusiones de montaje. La dimensión performativa de estas películas se apoya en su enfoque sobre unas vidas construidas dentro de los flujos mediáticos, incluido el propio medio del cine. Tal procedimiento en el documental es la imagen-reflejo de lo que ocurre en las películas (de ficción) que pertenecen al género de la historiografía posmoderna, tales como *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) y *No* (Pablo Larraín, 2012) mencionadas arriba. En estas películas, los referentes históricos son generados por las exigencias de los medios masivos, y la historiografía, cuyo procedimiento epistemológico más básico es el de referir hechos y sucesos, torna a reflexionar sobre la mediatización de la historia, no sólo en términos de la manipulación de la verdad y el poder del simulacro de producir efectos de realidad (*Bolívar soy yo*), sino también con referencia a la producción de la historia misma bajo la lógica del espectáculo massmediático (*No*).¹¹

Volviendo a las películas de Marcovich, *¿Quién diablos es Juliette?* sigue las vidas paralelas (aunque los paralelos son en gran medida contruidos autoconscientemente por la misma película) entre una adolescente cubana, Yuliet Ortega, que vive en un barrio marginal de La Habana, y una modelo mexicana que pasa tiempo en Nueva York, Fabiola Quiroz. El director y Fabiola habían conocido a Yuliet por primera vez en el rodaje de un video musical, hecho para la canción *Tonto corazón* interpretada por Benny Ibarra, en La Habana en 1993,¹² y la película entreteje la historia de la vida de ambas mujeres, contada a través de entrevistas con los amigos y la familia además de las mismas protagonistas, empleando un estilo visual muy juguetón y autorreflexivo que se enfoca en la mediatización a través de diversas formas de cultura visual de estos encuentros y paralelismos, y construye la historia en gran parte empleando un montaje extravagante. La película no se ofrece comercialmente como documental en sí, pero sí usa, y subvierte, muchos de los formatos reconocibles del documental, principalmente el de la entrevista en primera persona. Se pueden tomar como ejemplo de tales procesos dos secuencias introductorias que paso ahora a comentar.

¹¹ Para una ampliación de estas ideas con relación a *Bolívar soy yo*, ver Kantaris, “Soapsuds and Histrionics: Media, History and Nation in *Bolívar soy yo*” (2004).

¹² Carlos Marcovich, dir., *Tonto corazón*. El video está disponible en YouTube.

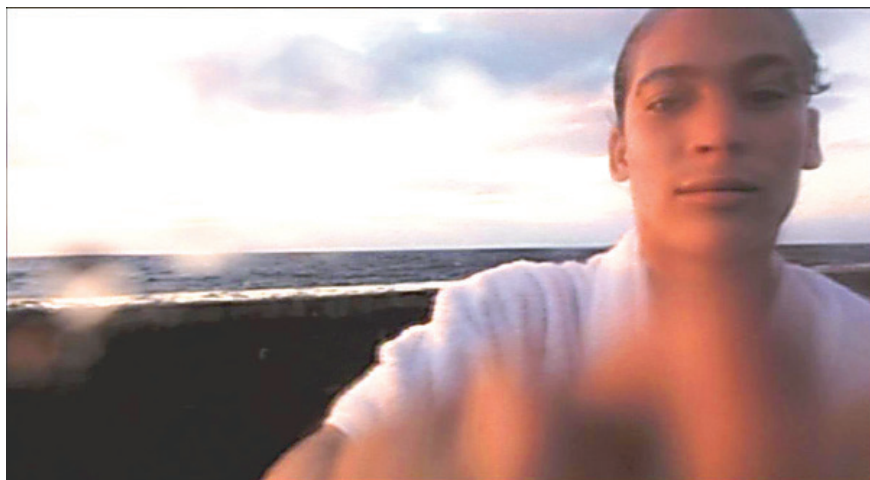


Figura 1: Yuliet limpia la pantalla: transparencia ilusoria en ¿Quién diablos es Juliette?

Empezando con una toma de orientación que muestra el perfil de La Habana visto desde el lado opuesto de la bahía, seguida de un título interpuesto que indica el lugar y la fecha “(La Habana, 1995, 1996, 1997)”, la película parecería a primera vista conformarse con un modo convencional de referencia espacio-temporal empírica. Después de un fundido a negro, aparece un primer plano de la muralla del malecón con un fuerte oleaje que lo remonta y salpica la pantalla protectora del lente de la cámara. Otro título interpuesto se funde para revelar a una chica parada delante del malecón. Se voltea hacia la cámara mientras la música de fondo se va apagando, limpia la pantalla/lente con un trapo y se presenta, recitando rápidamente y casi sin aliento: “Soy Yuliet. Tengo 16 años. Vivo en Ciudad Habana, en Cuba, en San Miguel del Padrón. Tengo un papá que vive en los Estados Unidos [...] y un director acá muy bueno.” El acto de limpiar la “pantalla” (ver Figura 1) parece parodiar el concepto de la referencialidad transparente en el mismo momento en que la película la instala como base de la forma documental que aquí se (re)cita, mientras que la mención en la misma frase de su papá “malo” (ausente) y el director “bueno” establece el tema de la confusión de normas éticas con la asunción por parte de la película del papel de padre adoptivo en relación con su protagonista medio huérfana. Mientras las olas siguen rompiéndose por encima del malecón, la pantalla se funde a negro y aparece el título: “¿Quién diablos es Juliette?” Hay un fundido encadenado a una toma de Yuliet quien exclama (dos veces): “Mi nombre se escribe con ye, con u, con ele, con i, con e y con te.” Se congela la pantalla y parece “rebobinarse” como una cinta de video (con sonido al revés) hacia el título. Las letras se reorganizan en la pantalla para mostrar “¿Quién diablos es Yuliet?” seguido

por “¿Yuliet?” en tipo de letra grande. Se corta a una toma de Yuliet intentando evitar el salpicón de las olas y proclamando entre risas “es una tremenda bobería en bandeja, ¿me oyeron? ... ¡Pero eso no es broma mía, es del director!”

De tal modo la película instala y frustra simultáneamente un discurso documental basado en la posibilidad de conocer a fondo al otro: el sistema de poder-saber heredado de la antropología y etnografía colonial que consiste en investigar la vida de algún “otro” remoto para edificación de un público civilizado. Desde el comienzo, el deslizamiento de los sistemas de significación dentro de los cuales está prendido el sujeto enmarca literalmente el modo de referencia de la película. Deborah Martin da una lectura cuidadosa de la intersección de las categorías de género, poder y performatividad en la película, describiendo el acto de corregir el título de la película por parte del sujeto-protagonista como “a strategy of resistance to hegemonic structures” (348), puesto que la ortografía europea del ícono cultural romántico por excelencia (Juliette) es desplazada por la ortografía cubana, popular e híbrida (Yuliet). Sugiere además que tal deslizamiento, junto con muchos otros ejemplos de juegos de palabras e imágenes en la película, “discourages any spectatorial equation between visibility and truth” (“impide la equiparación por parte del espectador entre visibilidad y verdad,” Martin 342, mi traducción). Tal es el caso también con el enfoque que hace la película en la construcción, a través del montaje, de paralelismos entre ambos sujetos femeninos, la cubana, Yuliet, y la modelo mexicana, Fabiola. La película recapitula la historia del encuentro de Yuliet con el equipo mexicano de filmación en forma de un cuento autoconsciente contado en tercera persona:

Yuliet: Ésta es la historia de una niña cubana, cuya mamá se murió y cuyo papá se fue pa’ fuera, que vive en San Miguel del Padrón, con su abuela, su hermano y su tía. Y que una vez fue a la Habana [...]

Mientras que Yuliet sigue contando esta historia en la banda sonora, la pantalla “reconstruye” su viaje en bus a la Habana y el lugar donde Yuliet conoció a los mexicanos como preludeo a un *clip* del video musical de Benny Ibarra. Del videoclip se corta a una toma de Yuliet sentada delante de una mata grande de maguey, retomando el modo de entrevista en primera persona, pero con una vuelta de tuerca: “Soy Fabiola. Nací en Morelia, Bichoacán [*sic*]... ¡Me confundí, me confundí! Está mal. ¡Corten!” Obedeciendo esta orden, se corta *ex abrupto* a un primerísimo plano de un ojo filmado en blanco y negro. Se hace un *zoom out* para mostrar a Fabiola sentada en una cuesta con vista sobre un paisaje rural mexicano (todo en blanco y negro) recitando su propia biografía mientras la cámara recorre el paisaje. La secuencia sigue así, haciendo transiciones abruptas entre el video de música y pequeños trozos supuestamente autobiográficos de la vida de ambas mujeres.

La segunda película, *Cuatro labios*, fue filmada durante la gran gira de despedida de uno de los grupos de pop más conocidos de México en su época, OV7. Este grupo había empezado en 1989 como un grupo infantil de rock-de-mentiras hecho para un programa de televisión. El grupo tenía como nombre *Onda Vaselina*, tomado de la película *Grease* [*Vaselina*], y sus jóvenes miembros tenían apenas once años de edad al principio. Fueron gestionados por la actriz y productora de televisión Julissa Herrera, quien se convirtió en una especie de madre sustituta para los niños del grupo, algunos de los cuales pasaban más tiempo con ella que con sus familias. Sin embargo, después de 10 años de trabajar juntos y la producción de varios álbumes de éxito hechos para el mercado de los *Teeny Boppers*, los siete jóvenes adultos, cuyos fans ya habían crecido con ellos, decidieron hacer su propio camino bajo el nuevo nombre de OV7. Rechazaron a Julissa, con una riña muy pública en los *fanzines*, y luego sacaron un álbum de gran éxito con los *hits* “Enloquécame”, “Shabadaba” y “Más que amor” (Robledo Rivera). En ese momento, el grupo tenía como miembros a: Kalimba, Ari, Lidia, Óscar, Érika, Mariana, y M’balia. Sin embargo, en el 2003, anunciaron la próxima disolución del grupo y tuvieron una despedida muy pública que incluía un gran concierto en el Zócalo.¹³ Atraído por la enorme publicidad que los rodeaba, Marcovich se convirtió en el camarógrafo del grupo a medio camino de la última gira con el objetivo aparente de retratar a la gente real detrás de las historias de los *fanzines*, aunque esto no es lo más interesante de la película.

Tampoco interesa mucho la música, que es básicamente pop adolescente, tanto en el sentido de efervescencia (*fizzy pop*) como en el sentido musical. Lo que resulta más interesante es la forma en que la película profundiza en los procesos mediáticos que prácticamente han construido las vidas de estos jóvenes y de sus admiradores mientras asume su propia complicidad en la creación de un objeto ficticio sin significado inherente, objeto que, por ahora, simplemente llamaremos “Shabadaba”. Siguiendo el estilo típico de Marcovich, el documental incluye manipulaciones altamente lúdicas de la narrativa a través del montaje (al igual que en *¿Quién diablos...?*, muchas anécdotas e historias se cuentan por medio del montaje rápido de múltiples diálogos y perspectivas a través de grandes brechas temporales y espaciales) y, en particular, el uso de analogías entre lo verbal y lo visual que a menudo se experimentan como un deslizamiento semántico o contaminación cruzada entre los campos visuales y verbales. Un buen ejemplo sería la secuencia de juegos de palabras e imágenes que examina el significado de “las papas de Lidia”. Esta secuencia vertiginosa de montajes empieza con Kalimba quien anuncia que aunque no sabe “de qué se trata la película”, sabe muy bien de lo que *no*

¹³ Adonis, “OV7 se despidió en el zócalo capitalino,” *Agencia de noticias sobre diversidad sexual*, 16 de junio del 2003, <http://www.anodis.com/nota/1428.asp>. La película reproduce algunas tomas del concierto y del público, informándonos que hubo 137.000 espectadores.

se trata: de Lidia. La película empieza inmediatamente a jugar con el nombre de Lidia, el sustantivo “lidia” de la corrida de toros y el uso vernáculo de “lidia” para significar una pelea o un lío. Kalimba repite que la película no se trata de ninguna Lidia/lidia, y se corta inmediatamente a un plano de Ari y Lidia comiendo papas. Lidia dice que hay lugares donde crían toros de lidia y que hay lugares donde se “crían” papas, las cuales se llamarían por analogía “papas de lidia”. Siguen entrevistas con varias personas, incluso el guardián de seguridad del grupo, acerca del significado de “las papas de lidia/Lidia”, normalmente con una papa medio comida en el cuadro: “¿por qué papas de lidia? es lo que no he podido entender,” “bueno, las papas de Lidia muy sabritas las tiene”, y “a los hombres nos gustan las papas de lidia porque nos recuerdan a las papas de Lidia”. Dos planos encuadrando los pechos (cubiertos) de Lidia enfatizan el juego de palabras semierótico.¹⁴ A un nivel superficial, se trata de un mero chiste filmico, pero al encuadrar (las papas de) Lidia/lidia como el “no-sujeto” de la película, se crea tanto un vacío como un exceso de no-sentido libidinal que se dobla en el título de por sí extrañamente doblado: cuatro labios. En efecto, “¿por qué cuatro?” es el tema de una secuencia extendida de entrevistas con los sujetos de la película, y algunas de las respuestas insinúan un sentido altamente sexual: “¿no vamos a (es)coger?... no... no voy a decir”.

Una secuencia altamente autorreferencial sirve para introducir el “modo desreferencial” que explicaré en términos teóricos más abajo. En esta secuencia vemos las reacciones de varios miembros del grupo a una pregunta sobre el estilo de video que quieren hacer, con las respuestas montadas en una secuencia de tomas cortas que se alternan rápidamente entre diferentes personas, tiempos y lugares:

Ari [*vestido de traje sin corbata*]: Yo creo que tiene que ser un video muy natural.

Mariana [*sentada en su cama*]: ¿A eso lo llamas natural? [...]

Kalimba [*en una cama de hospital*]: No queremos la metáfora de que me rompo el brazo en siete pedazos, porque sería... ¿qué?

N'daye [*la hermanita de M'balia's sentada en un columpio*]: Este video es aburridísimo. [...]

Mariana [*mostrando su peinado*]: ¿Así estoy natural?

Óscar [*en el gimnasio vestido de sudadera*]: Por eso yo digo que encueres a Lidia, porque ... esté al natural.

Ari [*nadando en una piscina*]: Hombre, ninguna de las cuatro estaría mal. Pero ninguna de las cuatro se te va a encuear.

Lidia [*en un sofá*]: ¿Encuerada? [...]

Érika [*en bikini en la playa, con un gesto irónico*]: Un video natural...

Mariana: ¿Qué es *natural*?

Óscar: ¿Con peluche? [...] Na, peluches nel [...] Bueno, peluches, sí [...] ¡pero no de peluche! [*Toma de Mariana cantando una canción sentimental a un animal de peluche* [...]

¹⁴ Etimológicamente, la palabra *papilla* en Latín significa pezón/pecho.

N'daye [*en un parque infantil*]: Este video está mejorando [...]
 Mariana [*señalando un gato caminando por el piso*]: Eso, es natural...
 Ari [*en un pasillo*]: ¿Por qué no dejamos que fluya este video?
 Óscar: ¿OV7 escrito con flores?
 Érika [*en la playa*]: No, por favor...
 Óscar: Lidia encuerada, sí. OV7 escrito con flores, nel.

¿Qué es lo que cuenta como natural en el impulso de hacer “un video muy natural”, de dejar que fluya sin solución de continuidad incluso cuando la película se permite una vertiginosa cascada de tomas editadas? ¿Un animal de peluche? ¿Un gato con manicura? Si lo natural es el nombre del grupo escrito con flores flotando en el agua (o en algún espacio virtual de efecto CGI, ver Figura 2) —una toma animada que se muestra inmediatamente después de esta secuencia— entonces el natur(al)ismo aquí es absorbido por una simulación mediática de la naturaleza, un referente desamarrado que se esfuma en lo artificial en el momento mismo de tomar forma mediática.



Figura 2 ¿Qué cuenta como “natural”? OV7 escrito con flores flotando en agua

DESREFERENCIAR LO REAL

Las secuencias analizadas arriba no sólo entablan de manera autorreferencial el modo de construcción de las películas en tanto dispositivos de narración, sino, y de forma más importante, están jugando con la inestable frontera entre la representación y la simulación. En cada caso, el sistema de representación de la película no genera significados a partir de la simple narración de una historia, sino a partir de la desviación

de lo referido por debajo de la cadena de significantes metonímicos, que es lo que solemos llamar edición o montaje.

En *¿Quién diablos...?* la catacresis por la que el nombre de Yuliet ha sido europeizado en el título de la película, sólo para ser corregido cuidadosamente por su sujeto, señala desde el principio, un deslizamiento del sistema significativo que no se puede separar del ejercicio de la representación como una forma del poder (poscolonial, de género, etc.). Además, a diferencia del modo estándar del documental que opera bajo una especie de Primera Directiva que ordena la separación de sujeto y del aparato de representación, *¿Quién diablos...?* presenta a sus sujetos como ya inscritos en unos regímenes de representación desiguales. La historia de Yuliet es la historia de su mediatización, construida como doble o gemela de la mexicana, Fabiola, inicialmente a través del video musical de Benny Ibarra, y ahora a través de una película que urdirá un reencuentro con su padre que había salido de Cuba cuando ella era pequeña, le obtendrá un visado para ir a México, y la establecerá con una agencia de modelos de México después de haberle dado la suficiente consciencia feminista –al llevarla a ver a Salma Hayek en la película *El callejón de los milagros*– para que pueda decidir si quiere o no insertarse en el régimen de representación de la industria de la moda.¹⁵ Cabe decir que este intervencionismo flagrante en la vida de la chica rompe todas las normas éticas, además de estéticas, que suelen respetarse en el rodaje de un documental; o, para decirlo de otro modo, la película no reniega del intervencionismo que es inherente al desequilibrio en las relaciones de poder que se establecen en la forma del documental derivado de la etnografía.

En *Cuatro labios*, no sólo la cámara está tan cerca de sus sujetos que les toca la nariz en varios momentos de la película, sino como ya vimos, la película, al tematizar la efervescencia de sus sujetos, termina tratándose en gran medida de la falta de sentido, es decir, del velo intencional y no intencional que sus personajes mediatizados y sus procesos narrativos arrojan sobre el sentido de la película. ¿Qué significa el hecho de que el tema de la película no sea tanto la vida de sus personajes como sus especulaciones sobre un título, “Cuatro labios”, cuyo significado es resbaladizo, vagamente sexual, un vacío o agujero negro, un desdoblamiento suplementario de los pliegues necesarios para la producción del habla, tanto una carencia como un doblez resbaladizo? Tal como en *¿Quién diablos...?*, varios personajes dejan entender que sus palabras, los juegos de palabras e imágenes repetidas, no son suyos sino del director (“Yo tampoco lo entendí, él me dijo que lo dijera”), mientras que a veces se sirven del poder de la metáfora como proceso equívoco por el cual se genera la significación como efecto de

¹⁵ *El callejón de los milagros* es una película mexicana de género urbano de 1995, con una joven Salma Hayek en el papel de Alma, dirigida por Jorge Fons y basada en la novela de Naguib Mahfouz. Marcovich fue cinematógrafo de la película, y se reproducen algunas secuencias en *¿Quién diablos...?*

un ocultamiento fundamental: “Como tiene que contar una historia que no se puede contar, entonces utilizo metáforas y chistes [...]”, dice Mariana hacia el final de la película. Así el referente final de la película, “una historia que no se puede contar”, cae bajo un doble velo, el de un secreto escondido, y el velo como artefacto de la cadena de significación de toda película.

Esta suspensión de un referente flotante, su tendencia a esfumarse en el mismo momento en que se amarra a la “vida real” o se fundamenta en “la naturaleza”, es el proceso que quiero resumir con mi uso del término “desreferenciar”. No se encuentra esta palabra en el Diccionario de la Real Academia todavía, aunque es un término usado todos los días por los programadores de computadores, tanto en inglés “to dereference” como en español “desreferenciar”. Propiamente sería más correcto decir “desreferir” que “desreferenciar” en español, aunque un vistazo a cualquier motor de búsqueda confirma que ésta es la forma aceptada. En los lenguajes de programación orientados a objetos, “desreferenciar” es la acción de buscar la semántica específica referida por un identificador, de acceder a la estructura de datos hacia la cual apunta una referencia. Si quisiera desreferenciar un “archivo”, necesitaría acceder a una lista de todos los elementos disponibles en ese archivo. Si quisiera desreferenciar, a su vez, uno de los elementos de esta lista, necesitaría obtener acceso a todos los datos contenidos en el objeto archivado. Es importante señalar que aunque las referencias básicas en los lenguajes de programación de bajo nivel funcionan mediante la *deixis*, son marcadores que apuntan no a una cosa, sino a una dirección *en la memoria*. En los lenguajes orientados a objetos, sin embargo, las referencias son meta-deícticas, refiriéndose a una colección de referencias que a su vez apuntan a un conjunto de direcciones en la memoria virtual de la máquina.

Obviamente, mi uso de este término es algo más metafórico que su uso programático, y me interesa la ambigua suspensión de la referencia, en el mismo acto de fijar los datos que representa, que sugiere este término. Es en este sentido en el que quiero hablar del documental como un intento quizás imposible de desreferenciar lo real, operación que siempre termina en una paradoja. Semejante al intento de Borges de descifrar el Aleph, cualquier intento de desreferenciar lo real sólo revelaría una “referencia colgante”, lo cual es una referencia que apunta a un objeto que ha sido arbitrariamente desasignado en la memoria, o bien, acabaría en el “bucle infinito” de una estructura de datos recursivos, estructura que se contiene a sí misma.¹⁶ Hay que tener en cuenta que en este esquema, la realidad no es un campo de objetos; lo real no es ni más ni menos que un complejo conjunto de referencias. También debe quedar claro que desreferenciar no es lo mismo que hacer referencia a algo, ni es un acto de decodificación en ninguna acepción básica de este término.

¹⁶ “[...] vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]”, Borges 625.

Puedo tal vez aclarar esta idea refiriéndome a un par de secuencias de *¿Quién diablos...?* en los que los estratos normalmente distintos del proceso de referencia documental se confunden. La película aquí desreferencia lo real como un *efecto* inevitable de la representación, lo cual es una manera de decir que revela los *sistemas* y *procesos* referenciales que permiten que ciertos significantes visuales en la película cuenten como reales o, por el contrario, como falsos. Con voz en *off*, Fabiola describe cómo el equipo de filmación tenía que hacer una toma en la que ella caminaba por un parque nevado en Nueva York; pero, dice, como no ha nevado desde hace varias semanas (y aquí la voz en *off* cambia a una toma de Fabiola hablando directamente a la cámara), están intentando usar nieve artificial para ambientar la escena. La cámara da vuelta para revelar una escena toda cubierta de nieve, mientras que Fabiola señala a una persona que está recogiendo nieve para hacer una bola de nieve y le grita “Eh, eh, ponle ahí junto al arbolito... El arbolito que ya no tiene [...]”. Se corta a una escena en Cuba, con un plano de Yuliet explicando que iban a hacer una escena donde ella caminaba tristemente por la playa (toma de Yuliet corriendo con una sonrisa pícaro al lado del mar), pero desafortunadamente el mar estaba muy lejos y tuvieron que usar agua artificial. La cámara muestra a dos hombres en la orilla del mar intentando pasar agua del mar a unos charcos entre las rocas usando la mano: “Estos mexicanos no saben hacer na’a. ¡Echen má’ agua ahí, que el sol se va!”

Esta parodia de la (imposible) construcción de lo natural (en el documental, y en el cine en general) –de la producción de simulacros superpuestos que es el oficio del cine– se complementa con una entrevista, en Nueva York, con el pintor italiano de transvanguardia Francesco Clemente en su estudio (directamente después de las secuencias descritas arriba):

Well, in a city like New York, you have all these people who are, like, an inch away from the real thing, with the imagination to... [suena el teléfono, Clemente sonríe tímidamente y se acerca al teléfono para apagarlo; toma breve del micrófono jirafa] enough imagination to dream, but not enough to... to make the dream happen.

Bueno, en una ciudad como Nueva York, hay muchísima gente que está, pues, a una pulgada de la realidad [“la cosa real”], con la imaginación para... [suena el teléfono, Clemente sonríe tímidamente y se acerca al teléfono para apagarlo; toma breve del micrófono jirafa] la suficiente imaginación para soñar, pero sin suficiente imaginación para... para realizar sus sueños.

Luego, en una toma que podría servir como ícono visual canónico de la función desreferencial, Clemente alza una pintura a escala grande de Fabiola al lado de la “modelo real”, la cual debidamente se pone en pose para la cámara (ver Figura 3). Se corta a una toma larga e incómoda en primer plano de Fabiola llorando, con una fuerte iluminación que acentúa sus rasgos de modo parecido a la pintura medio expresionista.



Figura 3 Fabiola “a una pulgada de la cosa real” en ¿Quién diablos es Juliette?

Aquella “pulgada”, que según Francesco Clemente separa a los neoyorquinos de “la cosa real”, de la realidad auténtica, es la brecha o fisura desreferencial que ambas películas están explorando. La “cosa real”, en el momento de desreferenciarse, siempre se desliza por debajo del medio, ya sea un teléfono, una pintura o una pantalla, y el acto de filmar la realidad, el intento de desreferenciarla, produce una serie de indicios meta-deicticos que sólo apuntan a una superficie mediática, ya sea en la memoria humana o en las múltiples formas de memoria prostética que nos provee la fusión de las tecnologías audiovisuales con la informática.

PAISAJES MEDIÁTICOS DEL DOCUMENTAL

El concepto de los “paisajes mediáticos” del documental tiene como objeto precisamente la ampliación de las paradojas de la representación que se dan en el proceso documental de la desreferencialidad, cuando el referente es de por sí una mediación, pues es evidente que ambas películas se gestan en un espacio compuesto de flujos mediáticos. El teórico colombiano de la comunicación, Jesús Martín-Barbero, resume así algunas de las complicidades que se encuentran en estos procesos:

los medios masivos, cooptados por la televisión, se han convertido en poderosos agentes de una cultura-mundo que se configura hoy de la manera más explícita en la percepción de los jóvenes, y en la emergencia de *culturas sin memoria territorial*, ligadas a la expansión del mercado de la televisión, del disco o del vídeo. [...] Esas nuevas sensibilidades conectan con los movimientos de la globalización tecnológica

que están disminuyendo la importancia de lo territorial y de los referentes tradicionales de identidad. (Martín-Barbero y Rey 31-32)

Aunque la película pretende tratar de los paralelismos entre las vidas de Yuliet y Fabiola, también es una película sobre la construcción/invencción de estos paralelismos culturales en el espacio artificial de la cultura televisual contemporánea. Es decir, que la película enfatiza, de modo autorreflexivo, la sutura de las identidades personales, locales y nacionales a las “culturas sin memoria territorial” mencionadas por Martín-Barbero. Lo hace mediante la vinculación de la construcción de estos paralelos culturales a los mismos procesos de edición y montaje que son fundamentales para crear la ilusión de continuidad narrativa en el cine: el argumento de la película se narra en su totalidad a través de cortes editoriales y suturas, por lo que a menudo los personajes parecen estar en “diálogo” (literalmente) a través de vastas distancias territoriales. Junto con una autorreflexividad insistente y los comentarios de los personajes sobre el proceso de filmación y la complicidad que tiene con el embalaje de sus vidas como objetos de consumo, la película documenta los procesos por medio de los cuales surgen nuevas hibrideces transculturales, en términos de Anthony Giddens, en tanto construcciones reflexivas dentro de la posmodernidad, o lo que él denomina la “modernidad radicalizada” (*The Consequences of Modernity* 150).

La autorreferencialidad en el cine, por supuesto, puede tener muchos significados diferentes, desde una estrecha fetichización de los procesos y los avatares de la producción filmica, incluyendo una obsesión con las celebridades y sus relaciones sociales, hasta la meditación sobre la ética de la representación filmica, la función social de la cultura visual, o, como en estas películas, el papel de integración o desintegración que desempeñan las industrias audiovisuales en la mediación de la relación del individuo con las comunidades imaginadas televisivas, transnacionales o globalizadas. Giddens sostiene que tal reflexividad es, de hecho, constitutiva de la vida moderna, de la forma en que los saberes cotidianos se construyen reflexivamente, en particular a través de los medios de comunicación, para el sujeto moderno: “la aparición de sistemas internamente referenciales de conocimiento y de poder” (*Modernity and Self-Identity* 144). Pero, ¿qué sucede cuando, como se refleja en *Cuatro labios*, la referencialidad interna del sistema se convierte en su característica predominante, un circuito cerrado en el que los medios de comunicación generan reflexivamente unas estructuras de identidad y pertenencia enteramente dedicadas a la expansión social del ámbito de referencia de los mismos medios? Una respuesta es la tele-realidad de *Gran Hermano*, en la que el referente fundamental es la reflexividad del medio, su capacidad para crear simulacros instantáneos de identidad y pertenencia y para disolverlos con igual rapidez.

En este contexto, lo que es desreferenciado en el objeto ficticio prototipo denominado “Shabadaba” es, ni más ni menos, la referencialidad del propio sistema mediático:

Óscar: Dos meses después de que se terminó el grupo, tenemos una junta para decidir qué significa “Shabadaba”. [... *Cierra unas puertas corredizas delante de la cámara*] ¿Qué significa “Shabadaba”? [*La canción empieza en la banda sonora. La cámara portátil sigue la “re-uniión” de varios miembros del grupo.*]

Ari: Vamos a averiguar qué dice “Shabadabadá”. [*Refrán: “Shabadabadá, Shabadabadá, en el centro del planeta...”*]

Lidia: “Shabadabadá” no significa nada.

Óscar: “Shabadaba” no significa nada. Nada... Nada.

De ambas películas se puede decir que son exploraciones del significado de “Shabadaba”, es decir, una exploración del deslizamiento del significante por debajo del medio reflexivamente construido, el desencajamiento de la referencia, el desprendimiento de las anclas que amarran las estructuras del sentido a las identidades y los lugares. Con su enfoque en los procesos referenciales y desreferenciales que se observan en el documental, ambas se sitúan juguetonamente en la fisura entre la ilusión de la inmediatez, lo *actual* o el aquí y ahora que acecha al documental, y *actuar*, la primacía de la representación y la performatividad, la construcción artificial de los efectos de realidad. Enigmáticamente, en varios momentos en *¿Quién diablos...?* se filma a la protagonista intentando decir “actuar”, pero casi siempre lo pronuncia (con su acento cubano) como “actual”. Uno de los personajes, don Pepe, cuyo papel parece ser el de crear incongruencias narrativas en el transcurso de la película, le comenta a Yuliet: “no, *actual* es ahora. Yo digo *actuar* de exposición”. Así pues, el deslizamiento del significante, el desfase entre *actual* y *actuar*, o la superfluidad del documental que sigue filmando compulsivamente los espacios “vacíos”, incluso después de que todo el mundo se ha ido a hacer telenovelas a Miami (como indica la última secuencia de *Cuatro labios*), sugieren que la realidad no es sino una referencia colgante que a su vez apunta a una traza vacía en la memoria. Podríamos preguntarnos si alguna vez el documental podrá de nuevo recurrir a un proceso de documentación, o si la lógica de sus procesos desreferenciales obliga ahora a que se vacile siempre sobre la referencialidad, y a que se la haga pasar inevitablemente por el procesamiento massmediático de una realidad que no se ubica sino en la suspensión entre un aquí vacío y un allá ausente.

OBRAS CONSULTADAS

- “Admits He’s a ‘Movie’ Star; Villa Delays Ojinaga Attack for Operators’ Arrival”. *The New York Times*, 8 enero 1914: 2, columna.
- Adonis. “OV7 se despidió en el zócalo capitalino”. *Agencia de noticias sobre diversidad sexual*. 16 junio 2003. <<http://www.anodis.com/nota/1428.asp>>.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Bruzzi, Stella. “The Performative Documentary: Barker, Dineen, Broomfield.” *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000. 153-180.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- Culbert, David y Lawrence Suid. “War and the Military in Film.” *The Oxford Companion to American Military History*. John Whiteclay Chambers, ed. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Firobri. “OV7 ahora con un final inesperado”. *La crónica de hoy*. 4 feb. 2006. <http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=224359>.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity, 1991.
- _____. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Grierson, John. *Grierson on Documentary*. Edición abreviada. London: Faber and Faber, 1979.
- Kantaris, Geoffrey. “Soapsuds and Histrionics: Media, History and Nation en *Bolívar soy yo*”. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. Deborah Shaw, ed. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2007.
- Larraín, Pablo, dir. *No. Fabula y Participant Media*, 2012.
- Marcovich, Carlos, dir. *Cuatro labios*. El Error de Diciembre e IMCINE, 2006.
- _____. dir. *¿Quién diablos es Juliette?* El Error de Diciembre, Alameda Films, Kino International, 1997.
- Marcovich, Carlos, dir. *Tonto corazón*. Warner Music, 1993.
- Martin, Deborah. “Spectatorship, Performance, Resistance: Carlos Marcovich’s *¿Quién diablos es Juliette?*” *Journal of Latin American Cultural Studies* 15/3 (2006): 341-53.
- Martín-Barbero, Jesús, y Germán Rey. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- _____. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2001.
- _____. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991.

- Ospina, Luis, dir. *Un tigre de papel*. Sindicato de Cineastas Colombianos (SinCinCo), 2008.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- Robledo Rivera, Katrina. "Historia OV7". *directo con OV7*. 2003. <<http://endirectoconov7.iespana.es/paginahistoriaov7.htm>>.
- Rocha, Gregorio. "And Starring Pancho Villa as Himself". *The Moving Image* 6/1 (2006): 142-145.
- Rony, Fatimah Tobing. "Taxidermy and Romantic Ethnography: Robert Flaherty's *Nanook of the North*." *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke UP, 1996.
- Triana, Jorge Alí, dir. *Bolívar soy yo*. Grupo Colombia y United Angels Productions, 2002.