

# El maravilloso arte del engaño

**Gabrio Zapelli**

*Profesor de la Cátedra de teatro, Escuela de Estudios Generales, UCR.*

***"El pasado es una tierra de la que todos hemos migrado".***

## RESUMEN

El documental es un género audiovisual argumental y didáctico que enfatiza en la recopilación de documentos (pruebas o testimonios). En dicho "ensayo audiovisual", podemos encontrar un subgénero específico, dirigido especialmente al tema de la identidad. Para demostrarlo, se aplicará el análisis de caso al documental "Tútiles".

**Palabras clave:** Producción audiovisual • Documental • Discurso • Identidad cultural.

## ABSTRACT

Documentary is an arguer and didactical audio-visual genre that collects documents (proves or testimonies). In this audio-visual essay we can find a specific subgenre specially address to identity subject. To prove it, we will applied a specific analysis to "Tútiles" documentary.

**Key Words:** Audio-visual production • Documentary • Discourse • Cultural identity

## Introducción

La inestabilidad estructural en la construcción del discurso narrativo documental, del guión literario hasta la edición, pasando por la realización, es un aspecto del proceso audiovisual que no ha sido ampliamente investigado. Todos los estudios históricos o de análisis del discurso que incluyen el audiovisual dentro de sus fuentes, prefieren ahondar en los programas televisivos y periodísticos, mientras que el documental y la ficción, en tanto géneros dramáticos, se consideran territorios del lenguaje cinematográfico.

Por el contrario, nos parece de mucho interés explicar el texto audiovisual documental desde una perspectiva no solamente estética, a partir de la interrelación que existe en el proceso documental entre:

1. Investigación.
2. Fuentes utilizadas o encontradas.
3. "Guionización" del texto literario-narrativo.
4. Material grabado o grabable en un contexto o circunstancia histórica del rodaje.
5. Construcción de un discurso en la etapa de edición y por medio del material disponible, etc.

Se aplicará el análisis de caso al documental *Tútiles*<sup>1</sup>, dado que este ejemplo ofrece muchos elementos observables en su proceso de realización.

## El maravilloso arte del engaño

### El documental, re-presentación de una verdad

#### Atisbos semánticos

*Documentar* es un verbo que define una práctica fundamentada en la recopilación o "reconstrucción" de pruebas, testimonios y documentos, con fines histórico-demostrativos.

Del término *documentar* deriva la palabra *documental*, como práctica audiovisual, que se define convencionalmente como género cinematográfico basado en la grabación de hechos "reales", y resultado de una investigación alrededor de un tema del cual se muestra una recopilación de datos bajo diferentes formatos: escritos, visuales, auditivos, etc. En el medio audiovisual, el *documental* es la respuesta visual y auditiva a la práctica de *documentar*.

La definición de "documental", que se encuentra en los diccionarios es muy limitada: "*Se dice de las películas cinematográficas o programas televisivos que representan, con propósito meramente informativo: hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad*"<sup>2</sup>.

*Documentar* (del latín *documentare*) significa probar o justificar la verdad de una cosa o de un hecho por medio de documentos y, también, significa: instruir o informar a alguien acerca de las noticias o de las pruebas que atañen a un asunto.

El testimonio en el documental es una "*atestación o aseveración de una cosa*"<sup>3</sup>. El documento es una "*instrucción que se da a alguien en cualquier materia y, particularmente, (es un) aviso y consejo...*"<sup>4</sup>. Es un "*diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente*

*de los históricos. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo*"<sup>5</sup>. El testigo presencial como la documentación son, por lo tanto, el efecto del "documentar". En este sentido, el documental es víctima de un desafío histórico actualmente imposible: la convicción de disponer de la verdad en las fuentes documentales. Es decir, la modalidad "positivista" documental=verdad, se substituye hoy por una más asequible teoría que admite el escogimiento de una metodología relativista acerca de los discursos posibles.

El documental, entonces, se vuelve un término apropiado para definir un género audiovisual argumental y "didáctico" que enfatiza en la recopilación de documentos (pruebas, títulos o testimonios) que confirmen la verdad de un enunciado. Se trata de una investigación, como construcción de un orden significativo que registra el medio sonoro y visual. En este sentido, el documental ocupó, en el pasado, el lugar opuesto a la "ficción", pero hoy se le puede considerar un género dramático.

La ficción, como categoría, se caracteriza por el cuento, la fábula, la invención de acontecimientos, la ilusión de hechos que imitan una realidad. Desde la *Poética* de Aristóteles, la "ficción" está sistemáticamente opuesta "*a la realidad y a la vida*"<sup>6</sup>. Esta manipulación de lo real hace que la ficción se caracterice como sinónimo de  *fingir*, de falsear, de suponer, de aparentar. Este fingir vincula a la ficción con la simulación o la mentira, oponiéndola a la "*verdadera*" **documentación** de la realidad.

Sin embargo, no hay en el audiovisual una separación tan neta entre *documentar* y "*ficcionar*", en cuanto al lenguaje cinematográfico se refiere, pues siempre se produce una alteración de la documentación "*supuestamente*" objetiva de la **realidad**.

De verdadero a veraz, el paso es muy breve. Un propósito de esta búsqueda es hallar los movimientos que hacen de la relación entre documental y ficción un mismo universo de sentido, compuesto de términos y de categorías en oposición, pertenecientes a un único sistema de *isotopías* (parentescos), cuyos

rasgos distintivos se conjugan en una sola categoría semántica: la del **discurso didáctico audiovisual**, cuyos aspectos “ficionales” y documentales están integrados bajo una inestabilidad estructural en continua morfogénesis.

### El guión documental, género didáctico

A pesar de la característica inestable del género, un estudio del *documental* tiene que empezar, necesariamente, por el proceso de significación que corresponde a su notación.

El guión documental es una forma abierta de escritura argumental y dramática que, en muchos casos, constituye una guía para la futura realización. La redacción del guión documental abarca tanto la fase de investigación como la de grabación, aunque su aspecto formal tenga diferentes etapas de redacción.

Por ejemplo:

- Como matriz paradigmática a partir de la investigación
- Como protocolo para las entrevistas y guión de las preguntas
- Como escaleta visual, guión preventivo, guión de filmación, desglose de acontecimientos, etc.

En la medida en que la producción del discurso documental corresponda a una hipótesis investigativa y argumentativa del autor, el guión será adaptado para fungir de proyecto de una simulación narrativa previa a la filmación. El *discurso*, en otras palabras, pretende sustituir un *texto* cuyo contenido prueba en la ulterior confrontación (en la “puesta en pantalla” o “puesta en escena”) de este discurso-texto con la *realidad*. Lo que la notación propone es un modelo argumental, en parte abierto a las variaciones necesarias de una táctica discursiva, capaz de modificar el sentido inicial del proyecto sin perder el sentido profundo de su proceso inferencial (*la redacción del guión es móvil porque conecta la investigación y la grabación*)<sup>7</sup>.

Siguiendo el esquema (Fig. 1), el guión documental se compone de una primera fase donde se elabora una hipótesis a partir de las fuentes disponibles sobre un tema o un área de conocimiento, por medio de la recopilación de un saber obtenido con:

- Entrevistas
- Material de archivo o testimonial y otros elementos probatorios que generan una serie de contenidos para la documentación. Sucesivamente, este conocimiento tiene que ser estructurado en un discurso narrativo dentro de un formato audiovisual, tanto del tema como de su estrategia de documentación. En esta etapa es necesario considerar contextos y sujetos, es decir, considerar ambientes y personajes, imágenes y sonidos que serán parte de la narración del futuro documental. Aquí es donde se elabora el **proyecto-dispositivo** de documentación audiovisual que se utilizará en la filmación. Se trata de una matriz funcional del discurso cuya característica condicionará la escritura del guión en cuanto al tipo de narración. Por ejemplo, si la técnica de filmación contará con un narrador que explique los eventos, o si se dará solo con una acción argumental que se cuente por ella misma.

Finalmente, una escaleta de acontecimientos precederá la redacción de un guión completo de acciones, entrevistas, imágenes y sonidos, etc. Este guión será solo la primera redacción de la notación audiovisual para el documental.

El proceso de escritura documental estará aun condicionado por los avances del proyecto, puesto que, a diferencia de una película de ficción, todas las variables de la puesta en escena documental no son completamente previsibles o controlables.

Será necesario modificar y adaptar el guión a nuevas ocurrencias o coyunturas y, por lo tanto, el dispositivo narrativo tiene que sustentarse sobre sólidas bases argumentales-dramáticas, para garantizar, así, la conmoción del futuro espectador del documental.

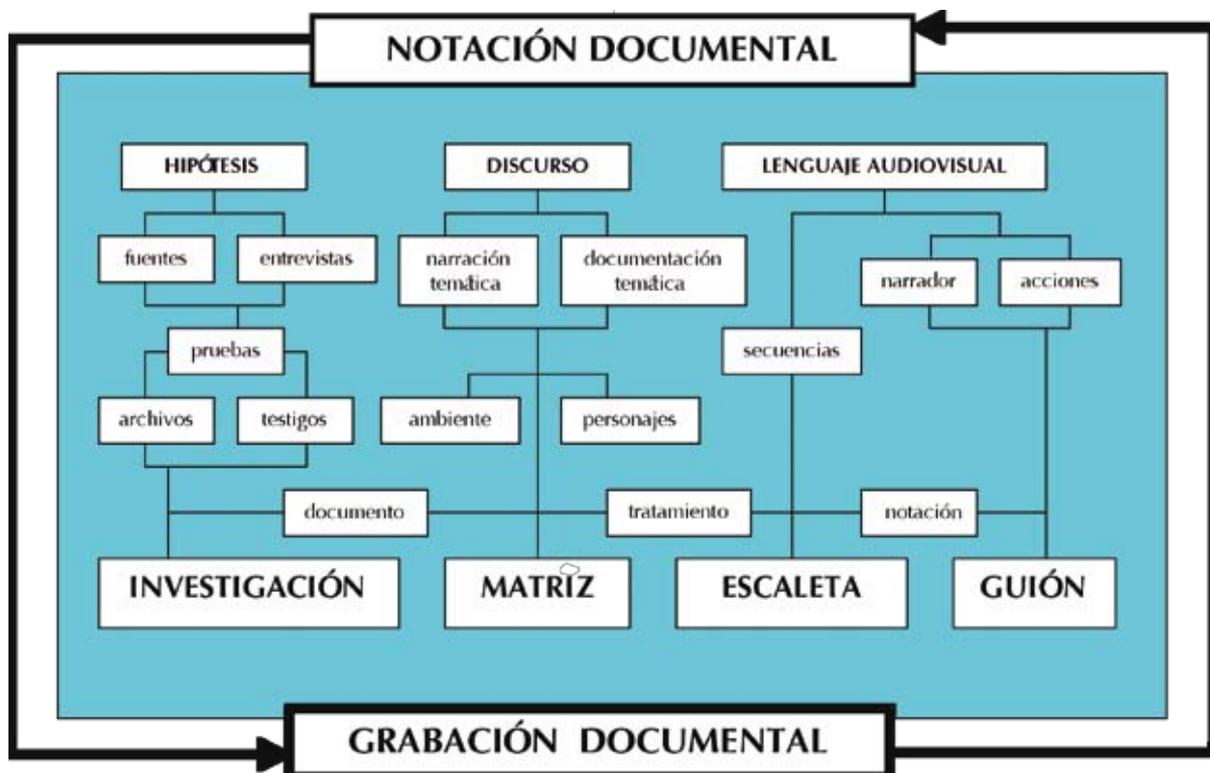


Figura 1.

El siguiente esquema (Fig. 2) presenta algunas de las principales modalidades de construcción del sentido en el guión *documental*, modalidades que se encargan de demostrar una tesis con el fin de educar al espectador acerca de un tema específico.

Esta actitud educativa del documental lo inscribe dentro del subgénero "didáctico", uno de los principales géneros dramáticos. El subgénero didáctico se destaca por su vocación instructiva, y se manifiesta por medio de una figura retórica específica: la **parábola**, es decir, el ejemplo **edificante**.

La retórica clásica nos enseña que la argumentación necesita de pruebas para ser verosímil. Pruebas que no solo el ejemplo puede ofrecer sino, también, otras herramientas, como el entimema. El entimema, según Aristóteles, es el más fuerte de los argumentos,

y ha de referirse a una cuestión general y debe versar sobre acciones<sup>8</sup>. El entimema deriva del silogismo. La lógica aristotélica tomó como modelo de razonamiento el silogismo categórico. Lo podemos definir como un argumento que consta de tres proposiciones categóricas: **dos premisas y una conclusión**<sup>9</sup>. (En cambio, el entimema es un silogismo abreviado pues solo consta de una premisa y la correspondiente conclusión).

Hay cuatros tipos de proposición categórica:

- Universal afirmativa
- Universal negativa
- Particular afirmativa
- Particular negativa

Según Barthes (1985) desde Aristóteles el entimema es:

...un silogismo basado en verosimilitudes o signos y no sobre lo verdadero e inmediato (como en el caso del silogismo científico); el entimema es un silogismo retórico, desarrollado únicamente en el nivel del público (en el sentido en que decimos: ponerse en el nivel de alguien); a partir de lo probable (es decir, a partir de lo que el público piensa); es una deducción con valor concreto, planteada con vista a una presentación (es una especie de espectáculo aceptable), por oposición a la deducción abstracta, hecha exclusivamente para el análisis<sup>10</sup>.

El entimema, como comparación amplificadora junto con el ejemplo edificante, la parábola, se propone convencer y conmover a lo largo del fluir

del documental. Este es el objetivo de un documental además de su grado cero semántico de ser mero recurso descriptivo de una información sobre hechos acontecidos.

Como parte de este proceso, el documental puede variar su sentido de acuerdo con la clase de discurso propuesto, o sea, puede variar el modo de utilización de las fuentes probadoras y de las ficciones implementadas en su estructura narrativa. Cada dato, en el documental, es presentado por medio de un procedimiento típico del lenguaje cinematográfico que ofrece diferentes posibilidades de estructuración significativa de su contenido.

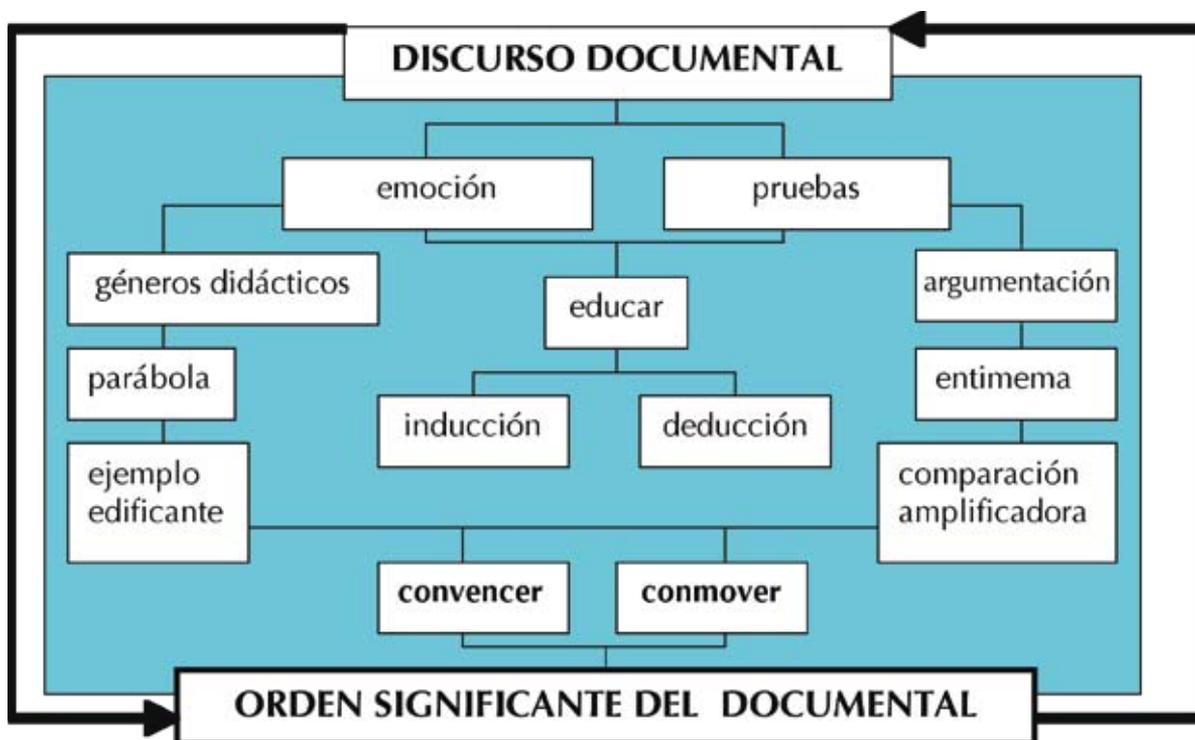


Figura 2.

## Un modelo teórico

Según el cuadro semiótico<sup>11</sup>, que asumimos como posible modelo teórico, se consideran, como originarios, los términos de “documental” y de “ficción”, con el fin de localizar sus variables existentes en cuanto al ejercicio de la “verdad” y de la “mentira” en la re-presentación de una realidad dada (Fig. 3).

Al aplicar el cuadro Semiótico al tema que se aborda, se puede observar que el documental (D), como medio artístico, además de considerar su lenguaje audiovisual como una herramienta táctica en la producción de sentido, se encarga de defender un valor ético que se caracteriza básicamente por su distanciamiento de la ficción: el documental garantiza una *verdad*. También en la *ficción* (F) hay una *verdad* por demostrar, pero esta *verdad* se apoya en la imitación de lo real, por medio de la *verosimilitud*, producto de la invención sobre una *realidad*. De acuerdo con Aristóteles (1998), la dramaturgia enseña “cómo tiene que ser construida la fábula, si se quiere que la obra del poeta resulte perfecta”<sup>12</sup>, o, en términos actuales, si se quiere que la *imitación* de la *realidad* corresponda a una cierta *veracidad*. En la *ficción* (F), la imitación de la *realidad* por medio de la *verosimilitud*, intenta alcanzar a la verdad en la re-presentación simulada de la realidad. La *ficción* está colocada justo en el lugar de fingir una *verdad* cuya supuesta autenticidad es una *realidad ficticia* disfrazada de *veracidad*. Esta *verdad fingida* por medio de la fábula, es un artefacto cuyo valor artístico no es menor por la falta de elementos probatorios de la *verdad*, pero sí por la falta de una posible *veracidad*.

En el eje de los opuestos del cuadro semiótico: (D) + (F), el aspecto del documental (D) referido al “documento de una verdad” está contrapuesto a la “ilusión de la verdad” de la ficción (F). La ficción resulta “ficticia” con respecto al primero, puesto que su característica es solo la de aparentar la realidad que en el documental constituye la verdad.

La relación de contrariedad u oposición entre esta primera pareja (D/=F) establece, en el lenguaje cinematográfico, una diferencia de matices representativos entre tendencias realistas opuestas. Entre estas dos áreas se podrían ubicar, por ejemplo, las producciones del cine “*verité*”, del realismo ruso o del neorrealismo italiano. El cine de realidad documentada y el cine realista de ficción se contraponen por la dicotomía general “*real vs. ilusorio*” que es el elemento constitutivo generador de cada significación en el lenguaje cinematográfico.

Vemos ahora en el modelo semiótico una primera relación de contradicción entre lo que sería el documental (D) y lo que no cabría dentro de esta categorización: el no-documental, el docudrama<sup>13</sup> (DD), o sea, entre el material filmado que caracteriza la documentación de la realidad (*por medio de pruebas verdaderas*) y el material opuesto o contradictorio, el material filmado que niega esta condición y opera una reconstrucción de la realidad (*por medio de pruebas falsas*). Si el primero es llamado “documental”, llamaremos al segundo, “docudrama” por su implicación con la ficción dramática. En el documental (D) hay un juicio de valor acerca de la autenticidad de la propuesta (*que puede determinar la adhesión pasional del espectador*), autenticidad respaldada por una investigación referente al tema, que revela aspectos críticos en la búsqueda de pruebas de las opiniones propuestas mediante fuentes pertinentes al contexto de realidad.

Su factor contradictorio es, por lo tanto, la manipulación de estas fuentes, aunque con fines –moralmente aceptados voluntaria o involuntariamente– por el espectador. En el docudrama (DD), la autenticidad de una realidad y su supuesta verdad están presentadas sin considerar el marco ilusorio que las contiene. En un docudrama está admitida una cierta alteración de la realidad, manteniendo –de hecho– siempre, un discurso documental explícito y utilizando la fábula como recurso para omitir la falta de pruebas acerca

de una realidad. El docudrama, género híbrido entre documental y ficción, realiza una reconstrucción de los hechos dramáticos que no se podrían documentar al presentarlos como parte de una realidad verdaderamente documentable. El docudrama mantiene partes de verdad, de documentación de una realidad, y partes de realidad reconstruida con el fin de respaldar las pocas pruebas reales disponibles o aumentar la línea dramática de un hecho ocurrido y falto de elementos probatorios.

En el otro extremo del eje de los contrarios, vemos ahora la relación contradictoria entre la "ficción" (F) y la "no-ficción": la "docu-ficción" (DF) o "ficción documentada". En la ficción ( *fingir la realidad*) y la "docuficción" ( *ficción revelada*) no hay manipulación intencional de las pruebas, porque se alude a una realidad sin pretender ilusionar acerca de la existencia de pruebas faltantes. En la "docuficción" (DF) existe una de construcción de la fábula, un "distanciamiento" del discurso, o sea, una revelación de la reconstrucción artificial de la realidad que, por esto, adquiere la autenticidad propia de una nueva realidad basada en la verosimilitud. Cuando se añade a la imagen un marco visual que quiebra la ilusión y revela las intenciones del autor, aquello se convierte en una reconstrucción convencionalmente acertada y alusiva de la realidad. Por ejemplo, en la entrevista, invención dialógica, la realidad puede ser representada tanto por un entrevistado como por un entrevistador conscientes de que la cámara está grabando el evento. Entrevistado y entrevistador se convierten, entonces, en actores que hablan directamente "a cámara" con algún supuesto espectador. Esta integración entre el estar en una realidad documental (conscientes de su representación), y la revelación de una posible mentira (en la documentación de los hechos), por

ejemplo, un cierto uso torpe de la cámara debido al mismo operador que queda involucrado en los hechos, son representaciones dentro y fuera de la verdad documental.

Dejando a un lado las relaciones de  *contradicción*, se analizará ahora las de implicación. Se iniciará por la dicha deixis positiva o asertiva (D)+(DF), entre el término "documentar la verdad" y el término "no ficción de la verdad". La realidad predominante, prescribe y garantiza la verdad documental, que implica autenticidad de documentación y autenticidad emocional, sin excluir posibles ilusiones representativas, siempre y cuando se trate de una mirada que revela su marco dialógico de referencia. Entre (D)+(DF), o sea, entre "el" documentar la verdad y "la" no ficción de la verdad,  *hay una relación de implicación* en cuanto a que cada documental utiliza un cierto grado de ficción declarada, aunque sea solo por medio de la técnica y del lenguaje cinematográfico.

*En la relación de implicación opuesta* (dicha deixis negativa) entre el re-documentar la verdad y fingir la verdad (DD)+(F), hay un predominio de la ficción que caracteriza cierto grado de artificialidad del documental. También, en la utilización de los recursos técnicos para finalidades ilusorias, se sigue la línea de la puesta en escena de una realidad, o de la actuación o de la reconstrucción simbólica de un hecho dramático que no pudo ser registrado en el momento de su aparición; o se utiliza el documental como género, –o "arquitecto"–, para ubicar una historia inscrita en un guión o en un proyecto de una ficción representativa. La ilusión caracteriza esta  *relación de implicación* entre "el" re-documentar la verdad y "el" fingir la verdad, tanto en el nivel sintáctico del lenguaje audiovisual, como en el nivel semántico del proceso significante y del uso retórico de los signos para fines representativos.

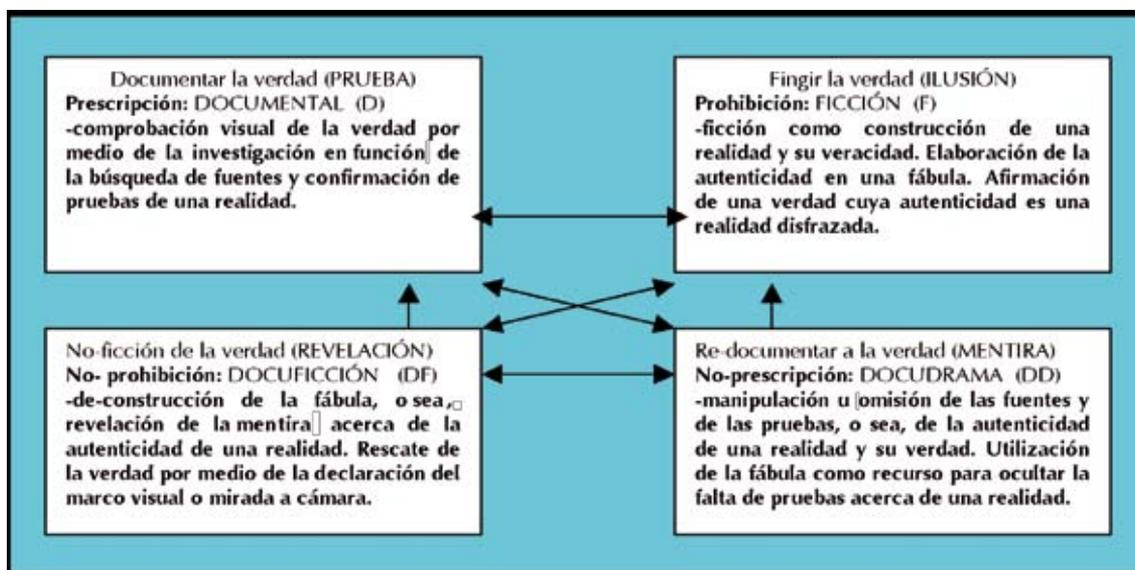


Figura 3.

### Identidad, cultura, autorreferencialidad

El 22, de marzo 1995 antes de llegar a Costa Rica saqué un nuevo pasaporte. La fecha de nacimiento estaba equivocada, se me rebajaban generosamente 20 años. Nadie se dio cuenta hasta que se necesitó renovarlo. Desde el 4 marzo del 2005 tengo un pasaporte nuevo donde me devolvieron, sin ninguna piedad, los 20 años que me habían obsequiado. La identidad biológica, el ADN, es más definible que la identidad cultural<sup>14</sup>. El abuso del concepto identidad cultural, su popularidad, lo convierte en un crucigrama de significados, substituyendo densidad semántica con ambigüedad.

Pese a la magnitud de los problemas levantados por la identidad, los estudios culturales "disciplinarios" sufren del menor alcance, mientras que en los estudios "transdisciplinarios" se producen nuevas posibilidades de aproximación más oportunas al concepto de identidad que ponen al descubierto las discrepancias existentes en los profundos problemas

políticos e intelectuales sobre este tema. En este sentido, en cuanto "ensayo audiovisual", podemos encontrar un específico "género" documental especialmente dirigido al tema de la identidad: el documental "autorreferencial".

En los estudios sobre identidad se produjo un cambio de paradigma al asociar identidad y cultura, sobre todo en un nuevo plan de desarrollo de la política cultural, tanto como identidad de la vida cotidiana que como manipulación de la identidad misma. Según estos primeros estudios, esta supuesta manipulación producida por la industria cultural de la comunicación de masas delató una especie de peligro para la *auto estabilidad* y la *auto coherencia*.<sup>15</sup>

Más allá de estos pensamientos críticos, el concepto de identidad es aprovechado respectivamente desde la izquierda (en su proyecto de emancipación intelectual y política para intensificar la democracia o para extender la tolerancia) y la derecha (con la idea de una identidad nacional como unidad cultural totalmente homogénea o de la hipersemejanza como

intercambiabilidad), hasta posiciones de abandono de las aspiraciones políticas de la identidad en tanto raza, clase, sexo, en favor del *autoconocimiento* y la *autoconciencia*: una apertura al ser y el actuar.

La identidad pasa desde el "quién" hasta el "qué", y expresa una cosificación (objetivación) y fetichización de uno mismo (que es el viejo concepto de "alienación" para explicar una relación entre sujeto y mundo externo). Hoy los complejos sistemas sociales sacan energía tanto de la cosificación de la cultura como de la fetichización de la diferencia cultural absoluta. En conclusión, la identidad se confirma como ineludiblemente política.

### **La búsqueda (imposible) de la propia persona estable e íntegra**

En un escenario en donde se desdibuja la relación entre público y sujeto particular, surge un inventario sobre el modo en que la identidad actúa para cambiar la política cultural y el pensamiento político. El concepto de sujeto y subjetividad establece la frontera entre lo psicológico y lo sociológico de la identidad. La identidad comparte pensamiento político y percepción psicológica, transitando desde una concepción de la naturaleza humana invariable contrapuesta con una visión de una naturaleza interminablemente mutable. Esta inmutabilidad o esta transformación dependen histórica y culturalmente del trabajo, el lenguaje, la interactividad. Además la búsqueda de la estabilidad e integridad del sujeto está, a menudo, determinada por la producción y reproducción de ulteriores diferencias como el género, la edad, la etnia.

### **De identidad a autorreferencialidad**

Podemos considerar el documental autorreferencial entre dos extremos que conectan formas intermedias: el "autorretrato" y la "autobiografía". La identidad se moldea entre estas modalidades. El concepto de igualdad establece entre lo psicológico y lo psicoanalítico un compromiso expansivo de las

dinámicas de identificación: llegar a verse uno mismo a través de los demás, llegar a ser uno mismo a través de la relación mediática con los demás, llegar a ver a los demás en uno mismo.

**Identidad y alteridad:** la diferencia existe tanto dentro de las identidades (uno mismo o sí mismo) como entre identidad y subjetividad.

En un nivel político esta diferencia "interna" y "externa" será constantemente orquestada para que la identidad pueda surgir desde la propia acción. La identidad como igualdad vs. la identidad como subjetividad es aquí identificación, mecanismo de creación dentro de la formación y reproducción de la comunidad imaginada: la lengua escrita y oral, la memoria, los rituales, las formas de gobierno.

### **La cuestión de la solidaridad**

Finalmente la relación identidad-solidaridad depende de la fuerza social sobre la organización de individuos y grupos. "¿Hasta qué punto podemos decir que nos hacemos nosotros mismos? ¿Cómo podemos equilibrar el deseo de afirmar la responsabilidad, que parte de la aceptación de la auto-creación como un proceso, y la obligación (siempre diferente) de reconocer los límites históricos, dentro de los cuales los sujetos individuales, colectivos se materializan y actúan?". La identidad como principio de solidaridad es mediatizada por las estructuras históricas y económicas. Desde allí es posible modelizar el proceso social y analizar sus prácticas significativas.

### **TÚTILES: aplicación de una teoría del discurso a un documental autorreferencial**

En la realización documental hay que pasar por una serie de etapas de pre-producción o de investigación pro-fílmica. Dichas etapas comprenden el

trabajo de preparación del proyecto y de la metodología apropiada para la futura producción. Luego, el proceso documental<sup>16</sup> pasará a la fase de grabación o recolección del material audiovisual necesario para construir el futuro filme. Finalmente, la fase de postproducción cerrará el proyecto al redactar la última (*quizás no definitiva*) versión discursiva del documental. En todas estas etapas, se desarrolla el discurso y su aproximación al orden signifiante "identitario", al cual el autor aspira. Se resumen, estas etapas en una lista muy general:

### Pre-producción

- La investigación "autorreferencial" para fines documentales.
- La recolección de material "autorreferencial" de archivo.
- La redacción del protocolo y del guión de preguntas para eventuales entrevistas (sobre la identidad italiana).
- La confección de la hipótesis para la matriz del documental.
- La organización de la escaleta previa (del material visual y acústico del que se podrá disponer).
- La **primera versión** del discurso audiovisual redactado en forma de guión.

### Producción

- Desglose de la primera versión del guión y plan de filmación.
- Grabación de las imágenes del discurso visual verbal o sonoro que se pretende analizar y sintetizar en el documental "autorreferencial".
- Grabación de entrevistas organizadas según el protocolo.
- Redacción paralela de una **segunda versión** del guión (relación entre material visual y verbal).

### Postproducción

- Desglose completo del material filmado o grabado (audio-vídeo).
- Selección del discurso para la edición de las entrevistas.
- **Tercera versión** del guión incluyendo las entrevistas y todo el material disponible.

### La matriz documental

Una matriz documental es una representación gráfica "paradigmática" de los elementos en juego en el planteamiento del proyecto documental. La matriz es una visualización de los acontecimientos hipotéticos y necesarios a la futura producción conceptual del documental. Los temas, referencias, fuentes, protocolos, técnicas implementadas, etc., indicadas en la matriz, serán luego utilizadas, parcial o completamente, en el tratamiento. La matriz se transforma naturalmente en el sintagma narrativo documental que organizará los elementos presentes en la matriz en el flujo narrativo del guión y la edición.

La matriz de TÚTILES reunía (Fig. 4) tanto el conjunto de entrevistados como la referencia a los archivos y a las principales grabaciones que se consideraban necesarias para la redacción de la historia.

### Entrevistas

#### Protocolo de entrevistas

En TÚTILES la entrevista está conducida en el idioma italiano (o español), según el origen del entrevistado o su capacidad de manejar un idioma u otro.

Se procura realizar las preguntas encuadrando al sujeto en primer primerísimo plano (PPP) y pidiendo al entrevistado mirar a la cámara. También

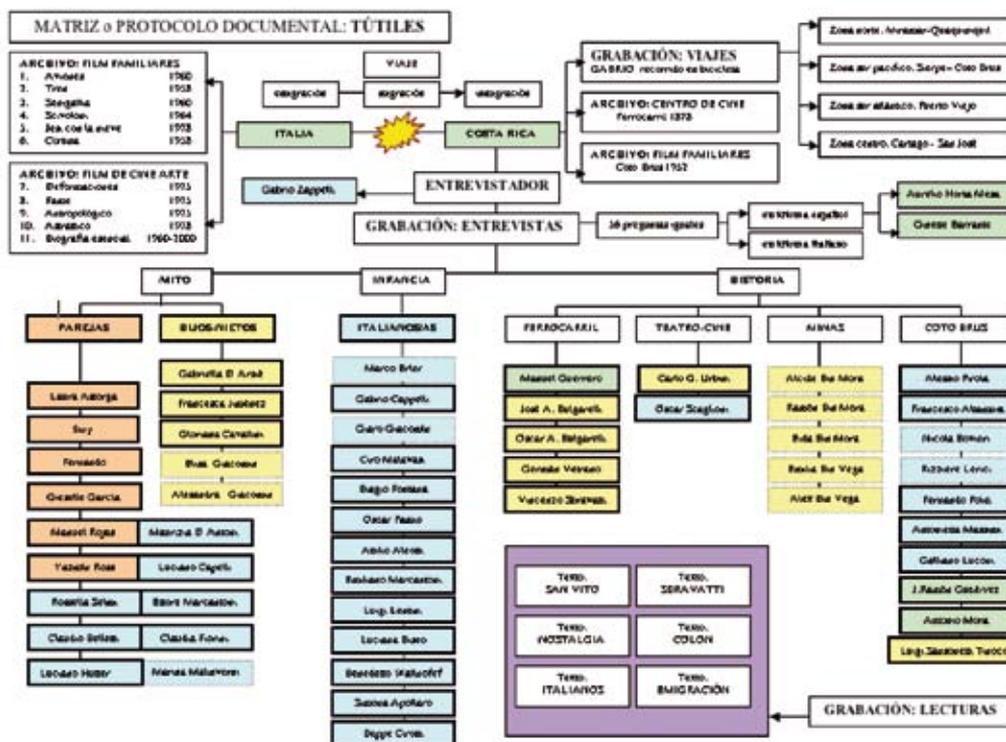


Figura 4.

ciertas preguntas se hacen solamente a hijos-hijas de inmigrantes. Ciertas preguntas se hacen solamente a nietos-nietas y ciertas preguntas se hacen únicamente a las parejas de los y las inmigrantes.

**Guión de entrevistas**

**La producción**

**Producción como discurso**

- Desglose de la primera versión del guión y plan de filmación.
- Grabación de las imágenes funcionales del discurso visual, verbal o sonoro que se pretende analizar y sintetizar en el documental.
- Grabación de eventuales entrevistas organizadas según el protocolo.
- Redacción paralela de una **segunda versión** de guión (relación entre material visual y verbal obtenido).

**Los protagonistas**

La principal característica que diferencia a los actores de ficción de quienes aparecen en el documental es, precisamente, el tipo de “representación del personaje” que se activa en las dos modalidades. Se dice que los agentes de un documental no desarrollan personajes porque su actividad, en el marco de la grabación documental, está ausente de actuación. En otras palabras, la espontaneidad de los intérpretes de un documental sería la gran diferencia con respecto a los actores de una película de ficción.

Sin embargo, como parte de nuestra visión discursiva, los intérpretes de un documental también cumplen con la caracterización de un personaje, en cuanto son llamados a presentarse dentro de un texto y un contexto narrativos. En TÚTILES, por ejemplo, el documentalista aprovecha estratégicamente las características físicas de los sujetos involucrados para su discurso documental. También, la paralingüística de la narración oral, el

contexto sociocultural o el escenario y, sobre todo, la inferencia que los protagonistas hacen acerca de lo que suponen es **su papel** (dentro del dispositivo discursivo), determinan una puesta en escena (*puesta en pantalla*) aparentemente espontánea que, sin embargo, es rica en ocurrencias o coyunturas simbólicas de representación. No se puede prescindir, en la construcción del discurso documental, de la práctica visual y verbal de los agentes que funcionan como protagonistas y antagonistas dramáticos del asunto y tema desarrollados<sup>17</sup>.

Por esta razón, en la etapa de filmación se vuelve fundamental el manejo proxémico de los personajes-agentes o entrevistados con respecto a la cámara (Fig. 5) que graba según diferentes planos emocionales, al igual que en cualquier proyecto de ficción, desde el primer primerísimo plano (PPP) que excluye el contexto social, al concentrar la percepción en el sujeto, hasta el plano total (PT) que contextualiza al sujeto en un entorno escenográfico o interrelacional que siempre lo representa y define<sup>18</sup>.

Desde el punto de vista de una semiótica social, la proxémica se subdivide en:

1. La **distancia íntima** que provoca gran afluencia de datos sensoriales: la visión (a menudo deformada), el olfato, el calor del cuerpo, el sonido, el olor, etc. En su *fase cercana* es la distancia del acto del amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento. La distancia íntima en su *fase lejana* (de 15 a 45 cm) implica una cierta deformación visual y un posible contacto de las extremidades (por ejemplo, las manos).
2. La **distancia personal** separa a los miembros de la especie (con el "no-contacto"). En su *fase cercana* (de 45 a 75 cm), elimina la deformación visual y señala la relación que hay entre cada uno respecto del otro. En su *fase lejana* (de 75 a 120 cm) fija el límite de la dominación física (distancia de dominación).

3. La **distancia social** no advierte los detalles íntimos del rostro. Es el nivel de la conversación. En su *fase cercana* (de 120 a 200 cm) se tratan asuntos impersonales; es la distancia de los colegas de trabajo y de los participantes en una reunión social improvisada o informal. En su *fase lejana* (de 200 a 350 cm), tal distancia se puede utilizar para separar o aislar a las personas, unas de otras.
4. La **distancia pública** está totalmente fuera del campo de la participación. Esta relación produce cambios sensoriales. En su *fase cercana* (de 350 a 750 cm) el sujeto puede operar evasiva o defensivamente si lo amenazan. La distancia puede, incluso, ser un vestigio, aunque subliminal, de la reacción de huida. Su *fase lejana* (de 900 cm o más) es la distancia que no se limita a los personajes públicos sino que cualquiera puede hacer aplicación de ella en ocasiones públicas<sup>19</sup>.

Aunque, en la realización de una película documental, la relación con el público no puede ser prevista con suficiente anterioridad, el tratamiento de los encuadres tiene en cuenta el tipo de relación proxémica que se le asignará al sujeto filmado, con respecto a la distancia virtual que este tendrá con el espectador y, por ende, que el espectador percibirá.

## Postproducción

### Postproducción como discurso

- Desglose de filmación material completo audio-vídeo.
- Selección del discurso para edición de las entrevistas.
- **Tercera versión** del guión incluyendo las entrevistas y todo el material disponible.

PROXÉMICA CINEMATOGRÁFICA							
Metros	0.0	0.5	1.0	1.5	2.0	2.5	3.5 4.0 5.0 6.0 7.0 9.0
distancias	ÍNTIMA	PERSONAL	SOCIAL			PÚBLICA	
visión de detalle	borrosa y deformado iris, globo ocular, vellidos	se pierde los vasos sanguíneos, se percibe el desgaste de la ropa y el cabello	los rasgos más finos del rostro se desvanecen, resaltan los rasgos profundos, ligero guiños, se ve movimiento labios			se capta todo el centro del rostro	se funden los rasgos más acusados, no es discernible el color de los ojos, visible el ceño y la sonrisa
visión clara	detalle	primerísimo primer plano	primer plano	2 rostros	3 rostros	2 torsos	3 - 5 cuerpos
exploración atenta	iris, boca... deformado	ojo, boca... sin deformar	parte superior del cuerpo y del gesto	todo el cuerpo sentado	el cuerpo entero que tiene espacio, entorno para el desplazamiento de la <u>comunicación postural</u>		
visión periférica	cabeza y hombros	se captan otros movimientos	todo el cuerpo	se ve si hay otra persona	las demás personas empiezan a] adquirir importancia también en la visión periférica		
tamaño de la cabeza	más del normal	tamaño normal	tamaño normal, comienza la reducción		muy pequeña		
notas adicionales	sensación de estar bizco		gente y objetos vistos redondeados		termina convergencia acomodativa personas-objetos planos		
observación del artista		predomina sujeto o artista	retrato cercano	retrato medio	retrato de cuerpo entero, cesa percepción calor e identificación		

Figura 5.

### La superestructura discursiva

La estructura general de TÚTILES, que según la lingüística textual se definiría como superestructura, presenta un esquema organizativo de 14 bloques narrativos apoyados en discursos orales-visuales pertinentes tanto en el plano dramático como argumental del guión (véase guión anexo):

**BLOQUE 1:** Descripción de un italiano.

**BLOQUE 2:** Definición de italiano (del libro *Las razas humanas*).

Título: TÚTILES

**BLOQUE 3:** Etimología del término *Tútil*.

- Viaje 1 – Sujeto en bicicleta sale de San José, C.R. (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).

**BLOQUE 4:** Recuerdo de infancia.

- Viaje 2 - Sujeto en bicicleta pasa por la catedral de Cartago (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).
- **BLOQUE 5:** Encuentro y mestizaje (las parejas ítalo-costarricenses).
- Viaje 3 – Sujeto en bicicleta pasa por el Cerro de la Muerte (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).
- Cierre sonoro de la introducción (primera parte de la historia).
- Viaje 4 – Sujeto en bicicleta visita el monumento a Colón (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).
- **BLOQUE 6:** *Los conquistadores* (historia de Cristóbal Colón en Costa Rica)
- Viaje 5 – Sujeto en bicicleta pasa por los bananales en la zona sur (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).
- **BLOQUE 7:** *Los inmigrantes* (historia de traba-

- jadores inmigrantes en el ferrocarril de Costa Rica).
- Viaje 6 – Sujeto en bicicleta pasa por las plantaciones de piña (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 8:** *Los colonizadores* (historia de los colonos de San Vito de Java).
  - Viaje 7 – Sujeto en bicicleta pasa por el cementerio italiano (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 9: Actualidad** (cierre verbal punto medio del documental).
  - Viaje 8 – Sujeto en bicicleta pasa por las colinas de Acosta (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 10:** *Los fugitivos A* (entrevista a ETTORE, inmigrante en Costa Rica).  
**BLOQUE 11:** *El mito del viaje*.
  - Viaje 9 – Sujeto en bicicleta pasa por la carretera Guanacaste, Sierpe (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 11:** *Los fugitivos B* (entrevista a BEN, inmigrante en Costa Rica)
  - Viaje 9 – Sujeto en bicicleta pasa por las calles en un atardecer en Guanacaste (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 11:** *Los fugitivos C* (entrevista a CLAUDIO, inmigrante en Costa Rica).
  - Viaje 10 – Calle San José de noche (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 12:** *La nostalgia*.
  - Viaje 11 – Descanso en Guanacaste (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 13:** *Identidad italiana*.
  - Viaje 12 – Montañas rusas (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
**BLOQUE 14:** *La receta del documental*.

- Viaje 12 – Tren en Los Alpes (conector discursivo-visual de la macroestructura o del contenido temático).  
CRÉDITOS.

### **Dispositivo discursivo en la edición de TÚTILES**

Como ejemplo, se seleccionan los primeros minutos del documental. La primera parte de la edición final presenta un dispositivo discursivo articulado sobre la voz de los testimoniados.

Aquí, a cada voz no corresponde la imagen de su rostro o del entorno del contexto social del personaje. La voz, solamente, con su calidad, intensidad y timbre, revela, por ahora, una cierta edad, sexo, o estados físicos y anímicos de los futuros protagonistas que aparecerán en el documental. El procedimiento narrativo inicial pretende enfatizar en el aspecto sonoro, casi musical, de la vocalización de los diferentes timbres de voces, que crean una expectativa con respecto a los mismos personajes hablantes. El nivel fónico subraya la variedad de las pronunciaciones (*se aprovecha durante todo el documental del bilingüismo y la diferencia dialectal del habla italiana. También se aprovechan los diferentes grados de conocimiento del idioma español de cada entrevistado y sus consecuentes variantes en la pronunciación*), y los aspectos prosódicos de la entonación, la intensidad, el ritmo del habla. En este sentido se quiere establecer, por medio de las voces, una empatía entre el futuro usuario del documental y el estado afectivo vocal de los personajes. Cada entrevistado “representa” luego su rol social y se posiciona psicosocialmente, por medio de su postura, su contexto personal, su expresión facial, su mirada, su conducta y su estado afectivo visual (*por ejemplo, la jovialidad, la impaciencia, la tristeza, el aburrimiento, etc.*).

La atención del espectador, desde el inicio, se concentra en el aspecto temático del discurso: la migración en general, y la migración italiana en

Costa Rica, en particular. El tema “rema” a partir de una frase que es una interrogante del entrevistador: *¿cómo se reconoce a un italiano?*

Esta pregunta no está formulada por un entrevistador visible o audible en la edición del documental. Está, más bien, registrada explícita o implícitamente

en las respuestas de los entrevistados. Se empieza con una primera voz femenina que es utilizada por el hecho de responder (siempre repitiendo) la pregunta: *¿cómo se reconoce a un italiano?* Y se utiliza la edición del sonido para hilar el discurso de los demás entrevistados en la línea de la misma respuesta.

El texto verbal editado se construye así:

**SECUENCIA EDITADA DE VOCES DEL PRIMER BLOQUE NARRATIVO:** (versión original subtitulada en español)

INICIO BLOQUE 1: **Descripción de un italiano.**

**SIMONA** (voz)  
Come si riconosce un italiano?

**ENCAPUCHADO** (voz)  
Da lo che dicono qui: da la “pinta”.

**SIMONA** (voz)  
Si riconosce da come é vestito, sempre tutti sono vestiti uguali.

**OSCAR S.** (voz)  
Dal físico, dal colore de la pelle.

**LAURA** (voz)  
Por el pelo.

**LUCIANO** (voz)  
Por la cara.

**CLAUDIA** (voz)  
Dall’orologio e dal naso.

**CLAUDIO** (voz)  
Della faccia, dalle scarpe, da come veste.

**BEN** (voz)  
L’italiano una volta sí si riconosceva con gusto... occhio, risparmiatore, gran viaggiatore, adesso un po’ igual a tutti.

**ATTILIO** (cara)  
Odia il “cilantro” o “culantro” quello che in italiano chiama il coriandolo, un italiano vero, che ama alla mamma e alla Patria, odia il “culantro”.

**GLORIANA** (voz)  
Por sus hábitos alimenticios.

**BEPPE** (voz)  
Innanzitutto da quello che mangia.

**FLUJO NARRATIVO VERBAL-ORAL DEL DISCURSO:** (versión traducida en español)

1. ¿Cómo se reconoce un italiano?
2. Por lo que dicen acá, por la “pinta”.
3. Se reconoce por como está vestido, siempre todos están vestidos iguales.
4. Por el físico, por el color de la piel.
5. Por el pelo.
6. Por la cara.
7. Por el reloj y por la nariz.
8. Por la cara, por los zapatos, por como viste.
9. El italiano unavez sí se reconocía: con buen gusto, atento, ahorrador, gran viajero, ahora es un poco igual a todos.
10. Odi el cilantro, culantro, eso que en italiano se llama el “coriandolo”. Un verdadero italiano que ama a la mamá y a la Patria odia el culantro.
11. Por sus hábitos alimenticios.
12. Primero que todo por lo que come.
13. En un supermercado seguramente será aquel que busca los espaguetis y los tomates.

**OSCAR P.** (voz)

In un supermercato sarà sicuramente quello che cerca gli spaghetti, i pomodori.

**GLORIANA** (cara)

Por el montón de pasta que comen

**FRANCESCA** (cara)

Que sé yo, por la simpatía, en muchísimos casos, no todos pero en muchísimos.

**MAURIZIA** (cara)

É sempre piú difficile riconoscere un italiano. Per la globalizzazione, perché molti chiamano se stessi italiani e secondo me forse non lo sono.

**SUY** (cara)

Temperamental, romántico, simpático.

**JOSÉ** (cara)

Cálido, afectuoso, cariñoso.

**AURELIO** (cara)

Mire pienso por la obstinación.

**FERNANDO** (cara)

Por la forma en que se enojan.

**GLORIANA** (cara)

...y además por como pelean.

**JOSÉ** (cara)

Cuando conversan. Que no solo conversan con la voz sino también con las manos.

**ETTORE** (cara)

No non c'è, non c'è nessun modo di identificare un italiano da un costarricense, no.

**FRANCESCA** (cara)

Así lo reconozco yo, de lejos (nos cierra un ojo) y casi siempre acierto.

**FINAL BLOQUE 1: Descripción de un italiano.**

14. Por el montón de pasta que come.
15. Quesé yo, por la simpatía, en muchísimos casos, no todos pero en muchísimos.
16. Cada vez es más difícil reconocer un italiano, por la globalización, porque muchos se llaman a sí mismos italianos y según yo tal vez no lo son.
17. Temperamental, romántico, simpático.
18. Cálido, afectuoso, cariñoso.
19. Mira, pienso por la obstinación.
20. Por la forma en que se enojan. Y además por como pelean.
21. Los latinos lo que tenemos de obstinado y consistente viene por allí, por los italianos, es decir, por ser muy obstinados.
22. Cuando conversan. Que no solo conversan con la voz sino también con las manos.
23. No, no hay. No hay ninguna manera de diferenciar un italiano de un costarricense, no.
24. Así lo reconozco yo, de lejos y casi siempre acierto.

El flujo narrativo verbal y oral del discurso construye, en este ejemplo del documental TÚTILES, el recorrido signifiante de una voz "narrante" compuesta por muchas voces diferentes, que buscan su unidad en el contenido temático del discurso. Esta unidad es indispensable para crear un eficaz juego lingüístico de oposiciones entre discurso verbal y otros discursos paralelos. En cambio, el discurso propuesto por las imágenes

produce otra línea narrativa que se contrapone a la verbal-sonora.

Al discurso verbal sobre la identidad (italiana), confusa y dividida, estratificada a partir de las diferentes opiniones sobre *cómo es posible reconocer a un "italiano"* (un proceso de significación armado con las voces de los testimonios), y cuyo discurso es fragmentado, se contrapone visualmente la imagen del rostro de un hombre (el futuro entrevistador),

un “identikit” en rápida modificación y, luego, el mismo hombre aparece en una película en Súper 8 (diferente textura audiovisual) reflejado a través de un espejo deformante que modifica, en forma grotesca, su cara.

La imagen del documental se aleja de una posible definición de una identidad italiana, afirmada simultáneamente por las voces que hablan en italiano de los testigos sin rostro. El significado

de la identidad evocada por las voces y presentada por aproximaciones sonoras en constante transformación, llega a su punto máximo de ambigüedad y cierra, al generarse en el discurso visual, una directa relación visual-sonora entre voz e imagen en la presentación conjunta de la voz y el rostro de un primer testigo en su actividad asertiva (punto 10).

Esta primera parte del documental presenta, entonces, el siguiente *texto visual* editado junto al *texto oral*:

<b>INICIO BLOQUE 1: Descripción de un italiano</b>	
<p>SECUENCIA EDITADA DE IMÁGENES <b>TEXTO VISUAL:</b></p> <p><b>ARCHIVO:</b> PELÍCULAS SÚPER 8 cola blanca con una raya roja. Aparecen impresas las letras: KODAK.</p> <p><b>ANIMACIÓN:</b> FOTOS INTERVENIDAS. Sobreposición de <i>fotos para pasaportes</i> del rostro de un HOMBRE con intervenciones gráficas y coloración diferente como un <i>identikit</i> que se transforma rápidamente añadiendo o quitando partes y accesorios de la cara (pelo, bigotes, chivas, etc.).</p> <p><b>ARCHIVO:</b> PELÍCULAS SÚPER 8 (<i>DEFORMAZIONI</i>), imágenes de Gabrio que se refleja en un espejo deformante. Intervenciones gráficas abstractas arriba de la película.</p> <p><b>ARCHIVO:</b> PELÍCULAS SÚPER 8 cola blanca.</p>	<p>FLUJO EDITADO DEL HABLA <b>TEXTO ORAL:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cómo se reconoce un italiano?</li> <li>2. Por lo que dicen acá, por la “pinta”.</li> <li>3. Se reconoce por como está vestido, siempre todos están vestidos iguales.</li> <li>4. Por el físico, por el color de la piel.</li> <li>5. Por el pelo.</li> <li>6. Por la cara.</li> <li>7. Por el reloj y por la nariz.</li> <li>8. Por la cara, por los zapatos, por como viste.</li> <li>9. El italiano una vez sí se reconocía: con buen gusto, atento, ahorrador, gran viajero, ahora un poco igual a todos.</li> </ol>
<b>TEXTO VISUAL Y ORAL JUNTOS:</b>	
<p>10. Odia el cilantro o culantro, eso que en italiano se llama el “coriandolo”. Un verdadero italiano que ama a la mamá y a la Patria odia el culantro.</p>	

El punto 10 es el primer momento en el documental en que los testigos, cara y voz, se manifiestan bajo un discurso irónico del tema de la identidad. El texto es el de un chiste sobre el mismo acto definitorio del “italiano” que

caracterizó el discurso hasta este momento. El aspecto irónico posiciona al discurso en una nueva lectura significativa justo en el momento en que revela la verdadera identidad de las voces hablantes.

## Selección del discurso: corte de la entrevista<sup>20</sup>

El procedimiento de edición semeja la forma de redacción de un texto literario porque, en el documental, se edita a partir de la comparación entre *guión previo* y *material grabado*. De todo el material disponible, se selecciona la parte narrativa que se considera pertinente para la construcción estratégica general del discurso y se arma el significado del texto de acuerdo con la hipótesis propuesta en el guión. Por ejemplo, en esta primera parte ya mencionada, el escogimiento de la nota chistosa del primer entrevistado visible, está respaldada por su presencia física y por la entonación de la voz (entre jovial y aburrido):

1. ENCUADRE (dispositivo proxémico hacia el espectador): *PRIMER PRIMERÍSIMO PLANO* (PPP), sujeto mirando a la cámara.
2. PREGUNTA: (en italiano) *Come si riconosce un italiano?*
3. RESPUESTA: *In América Latina e nel mondo io credo che in cucina si riconosce perché (referencia al punto 10) odia il "cilantro" o "culantro" quello che in italiano chiama il coriandolo. Un italiano vero, che ama alla mamma e alla Patria, odia il "culantro" oppure, ovvero il "cilantro", al di là del fatto che voglio dire nella cucina greca-romana forse uno dei cibi, dei componenti degli alimenti più importanti. No, credo che c'è un altro modo per riconoscere un italiano, in linea generale perché voglio dire, normalmente si identifica con l'Italia nel momento in cui c'è la partita del calcio della nazionale, ecco, credo che questo sia una delle ragioni per cui facilmente si riconosce.*

## En conclusion: Documental autorreferencial

La autorreferencialidad del "autorretrato" o de la "autobiografía" es siempre una propuesta inquietante porque desnuda íntimamente al sujeto. El artista italiano Piero Manzoni juega con la identidad de la figura profesional e individual del "artista". Manzoni utiliza conceptualmente el valor intrínseco que se le otorga a la categoría de autor para asignar, con su firma, valor estético a ciertos "cuerpos" seleccionados para el título de "escultura viva" (Fig. 6, Piero Manzoni, *Escultura viva*, 1961). El sujeto escogido se vuelve una obra de arte cuyo cuerpo no requiere de ninguna intervención adicional de la habilidad del artista que no sea su firma autógrafa. En otras ocasiones, Manzoni expone bombas de aire personalmente infladas. El título de la obra será: *Aire de artista*. (Fig. 7). La búsqueda de una identidad "orgánica" pretende rescatar como producto artístico el



Figura 6. Piero Manzoni. *Escultura viva*, 1961.

“aliento”, atribuyendo a un estado fisiológico el valor autorreferencial “del ser artista”.

Finalmente, Manzoni llega a establecer el grado cero del valor “identitario” del creador con las conocidas latas de “mierda” (Fig. 8, Piero Manzoni, *Mierda de artista*, 1961). Aquí, la producción “más íntima” del artista, sus excrementos, vienen a asumir un valor intrínseco propio de todas sus producciones (incluyendo, las fisiológicas), rescatando, así, un rasgo de identidad absoluta (del artista como creador). La autorreferencialidad de Manzoni llega a documentar conceptualmente el acto de la creación y el sujeto “creador”. Con la huella de sus dedos Manzoni sella algunos huevos duros, que parecen así recoger en su embrión, la esencia misma de la identidad (Fig. 9, Piero Manzoni, *Huevos con huellas dactilares*, 1960).

La autorreferencialidad es una práctica de despojamiento de la personalidad, de documentación del sujeto en un encuentro con sí mismo, de su cultura con su subjetividad. Autorreferencialidad y multiculturalismo cobijan, hoy, el debate sobre identidad



Figura. 7. Piero Manzoni. Aire del artista, 1961.



Figura. 8. Piero Manzoni. Mierda del artista, 1961.



Figura. 9. Piero Manzoni. Huevos con huellas dactilares, 1960.

especialmente dentro del sistema documental. Para reconciliar lo “particular” con lo “general”, tenemos que deshacernos de la idea de que la identidad es un absoluto (Fig. 10, Gabrio Zappelli, *Biografía esencial*, 1964-1984). La identidad es una continua migración. La identidad figura mejor como un proceso en formación, un proceso caótico sin fin.



Fig. 10. Gabrio Zappelli. Biografía esencial, 1964-1984.

## Notas

1. TÚTILES tuvo como objeto el estudio de la inmigración italiana en Costa Rica. Del análisis de cierto material histórico existente, se realizó un documental de 52 minutos, partiendo del presupuesto que el aporte de los italianos a la sociedad costarricense

no fue ocasional e incidental, sino constante y determinante para su desarrollo social e histórico. El objetivo del documental fue atestiguar acerca de un posible encuentro entre la identidad italiana y la sociedad costarricense. Desde la revolución industrial de 1850, la inmigración de italianos en Costa Rica creció con más regularidad y, en algunos períodos, con brotes de incremento masivo que dependieron de los momentos históricos y de la situación política y social en los que se encontraba Italia. En ciertas épocas los italianos llegaron a Costa Rica a conformar una de las más importantes minorías étnicas. Por estas razones, es justo considerar que este documental pueda rescatar historias que todavía no se conocen sobre la inmigración de italianos en Costa Rica. Hasta la fecha no había un documental sobre la migración de italianos en Costa Rica, a pesar de que este país cuenta con un alto número de presencias italianas, ya sea como residentes de pasadas inmigraciones o como inmigrantes recién llegados de Italia. En este sentido, TÚTILES llenó la demanda de una documentación audiovisual que rescata informaciones históricas olvidadas desde un plano tanto social como cinematográfico. Sólo existen actualmente en Costa Rica algunos documentos periodísticos realizados por la RAI, Radio Televisión Italiana, y el Centro Gandhi que grabó un reportaje para Canal 7 sobre la ciudad de San Vito. Tampoco en los archivos nacionales de Costa Rica hay fotos o películas al respecto, y, por estas razones, se puede considerar que Tútiles como realización documental sobre los italianos en Costa Rica es un primer y único valioso documento visual sobre dicha minoría. El documental TÚTILES fue ganador del premio al mejor documental, mejor guión y mejor edición a la Muestra de Cine y Vídeo Costarricense del año 2003. En el mismo año ganó también el premio de mejor mediotraje en el festival *Festivercine*. / Véase sobre este tema, una documentación no audiovisual: Bariatti, Rita, *Italianos en Costa Rica 1502-1952; de Cristóbal Colón a San Vito de Java*. San José: UACA, 2001.

2. *Diccionario de la Real Academia Española*. Espasa: Madrid: 1992. Pág. 771.
3. *Íbid.* Pág. 1971.
4. *Íbid.* Pág. 771.
5. *Íbid.* Pág. 771.
6. Según el *Diccionario de los sinónimos y contrarios*. GRUPO. Madrid: 1998. Pág. 159.
7. Esta incertidumbre narrativa es, dicho sea de paso, típica de la “puesta en escena” de la ficción, en tanto la ficción como el documental, en la etapa de grabación, producen una gran cantidad de impresos que hay que atender.
8. Aristotele, *Opere, Retorica, Poetica*. Milán: Laterza, 1973, I, 1355<sup>a</sup>.
9. Luis Camacho. *Introducción a la lógica*. Editorial Tecnológica de Costa Rica. 2000. Págs.154-155.
10. Roland Barthes. **La retórica antigua**, en: *La aventura semiótica*. Pág.128. Barcelona: Paidós, 1985.
11. El cuadro semiótico es un modelo para la representación de un sistema de diferencias fundado sobre isotopías (parentescos). En este sistema cada elemento es definido por su interrelación con los otros. Según Greimas, se entiende por cuadro semiótico “*la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera*”. Se podría ubicar el cuadro semiótico en el ámbito de las estructuras profundas, si se considera que “*el espíritu humano ha de transitar por tres etapas principales que lo conducen de la inmanencia a la manifestación de su obra. Llamamos la primera etapa la de las estructuras profundas [que] se compone de ingredientes semánticos elementales (constituyentes) que poseen un estatuto lógico definido*” (pág. 153). El modelo del cuadro semiótico se compone de términos que sirven para distinguir los rasgos intrínsecos (constitutivos de la categoría) de aquellos que le son ajenos (pág. 96).  
**CONTRARIEDAD:** 1...Es la relación de presuposición recíproca que existe entre los dos términos de un eje semántico cuando la presencia de uno de ello presupone la del otro, e inversamente, cuando la ausencia de uno presupone la ausencia del otro. 2. La contrariedad es la relación constitutiva de la categoría semántica: los dos términos de un eje

semántico solo pueden ser llamados contrarios si, y solamente si, el término contradictorio de cada uno de ellos implica el término contrario del otro. El eje semántico es entonces denominado eje de los contrarios (pág. 87-88).

**CONTRADICCIÓN:** 1...Es la relación que existe entre dos términos de la categoría binaria aserción/negación. Dado que las denominaciones "relaciones", "términos", "aserciones" y "negaciones" remiten a conceptos no definidos ni definibles, la definición propuesta se encuentra situada en el nivel más profundo y abstracto de la articulación semiótica. 2. La contradicción es la relación definida (tras el acto cognoscitivo de relación) entre dos términos, de lo que el primero –planteado previamente– deviene ausente mediante esta operación, mientras que el segundo deviene presente. Se trata entonces, en el nivel de los contenidos planteados, de una relación de presuposición donde la presencia de un término presupone la ausencia del otro (pág. 87).

**IMPLICACIÓN:** 1...Considerada como acto de implicar, la implicación consiste, para nosotros, en la comunicación asertiva del término presuponerte, que tiene por efecto aparecer el término presupuesto. La relación presuposicional es, así, vista como lógicamente anterior a la implicación: el "si" encuentra el su "entonces" solo si este existe ya como presupuesto (pág. 215).

12. Aristotele, *Opere, Retorica, Poetica*. Milán: Laterza, 1973. Pág. 193.
13. Docudrama, género difundido tanto en cine como en radio y televisión, que trata, con técnicas dramáticas hechos reales propios del género documental.
14. En este sentido, la cirugía plástica es una práctica sospechosa no tanto por su anti-naturalidad sino, sobre todo, porque implica, un cambio físico de la identidad, un disfraz cultural.
15. Bajo esta categoría, la subjetividad, la igualdad y la solidaridad toman forma, en los Estudios Culturales ingleses, como resultado de un estudio de clase (obrero, mujeres, jóvenes, raza, sexualidad). Edward Thompson (1963) formula el análisis

de clase redefiniendo la identidad en términos de conflicto de intereses entre seres humanos. La tesis de Thompson es vincular la identidad a la esencialidad, a los auto intereses y al organismo político. Por otro lado, Raimond Williams pretende convertir el efecto de la individualización de la sociedad contemporánea en un problema, aprovechando la natural ambigüedad del término identidad para hallar en esto un trasfondo individualista. Paul Gilroy señala como algunos textos básicos de estos autores de los Estudios Culturales ingleses, alrededor de la temática de la identidad, pueden ser interpretados en convergencias: "La clase para comprender esta arquitectura subyace en la idea de nacionalidad y de identidad nacional y en las cuestiones afines a la etnicidad y la identidad local y regional", es decir, según los primeros estudios culturales el espacio etnocéntrico nacional inglés, es clave y la nación está dividida en fuerzas antagónicas. Aunque los textos de Williams, Hoggart, Thompson hacen a veces alusión a temas interaccionales, las investigaciones sobre la identidad, a menudo, vuelve al tema recurrente de la clase transformada en fuerza histórica. La dirección de búsqueda de los investigadores de la Nueva Inglaterra sobre identidad (inglesa) privilegia definitivamente la clase, la cultura popular, la comunicación nacional. Paul Gilroy. "Los estudios culturales británicos y la trampa de la identidad". En: Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie, (compiladores). *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós. 1998. Págs. 63-83.

16. Con respecto a las técnicas narrativas se cita el excelente libro de Bienvenido León, y, sobre todo, el capítulo: "Técnicas narrativas y dramáticas". En: *El documental de divulgación escénica*. Barcelona: Paidós. 1999. Págs. 131-171.
17. Véase en este sentido: Arfuch, Leonor, "Entrevistadores / entrevistados: el juego de los personajes". En: *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós. 1995. Págs. 56-85.
18. La utilización de diferentes ópticas (por ejemplo, un gran angular) y de diferentes posiciones de

cámara (por ejemplo, una contrapicada) aumentan las posibilidades de análisis táctico del discurso de parte del documentalista.

19. Edward Hall. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI. 1976.
20. Para un análisis más profundo de las entrevistas, véase: Leonor Arfuch. "Los lenguajes de la entrevista". En: *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós. 1995. Págs. 25-56.

## Bibliografía

CASETTI, FRANCESCO Y DI CHIO, FEDERICO  
1998 **Análisis del film. Bompiani**. 1990, Trad. Español: *¿Cómo analizar un film?* Paidós: Barcelona:

ARISTÓTELES  
1998 **La retórica**. Alianza: Madrid.

ARFUCH, LEONOR  
1995 **La entrevista, una invención dialógica**. Paidós: Barcelona.

LEÓN, BIENVENIDO  
1999 **El documental de divulgación escénica**. Paidós: Barcelona.

GUZMÁN, PATRICIO  
1990 *La génesis del documental*. En: Vilches, Lorenzo (compilador). **Taller de escritura para televisión**. Gedisa: Barcelona. Pág. 149-184.

EDMONDS, ROBERT  
1990 *Verdad vs. veracidad*. En: Edmonds, Robert, Grierson, John, Meran Barsam, Richard. **Principios de cine documental**. Gedisa: Barcelona. Pág.18-27.

ZAPPELLI, GABRIO  
2002 **Guión, escritura activa**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.