HUELLAS Y VOCES / TRAYECTO FORMATIVO

Sábado 20 de octubre 2018

Selección de fragmentos teóricos para el

TERCER ENCUENTRO del TRAYECTO FORMATIVO
"HUELLAS Y VOCES"

A cargo de Julia Rosemberg

Jean Paul **Sartre**, *La imaginación*, 1936:

"Todo el mal procede de haber *llegado a la imagen con una idea de síntesis* […] la imagen es un acto, no una cosa".

André **Bazin**, "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 2008, pp. 23-30.

"La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (…), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis."

"La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo»."

"La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción."

"La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo."

"Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real. No depende ya de mí el distinguir en el tejido del mundo exterior el reflejo en una acera mojada, el gesto de un niño; sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor. En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista."

Peter **Burke**, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

"El estudioso de la historia del cine Siegfried Kracauer (1889-1960) comparó en una ocasión a Leopold von Ranke (1795-1886), símbolo durante largo tiempo de la historia objetiva, con Louis Daguerre (1787-1851), más o menos contemporáneo suyo, para demostrar que los historiadores, al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. «Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad. ¿Acaso no le ocurría lo mismo a Ranke?» El fotógrafo Roy Stryker expresaba esta misma idea fundamental en 1940. «Desde el momento en el que un fotógrafo selecciona un tema», decía, «está trabajando sobre la base de una actitud sesgada análoga a la que podemos apreciar en los historiadores»."

"En ocasiones, los fotógrafos han ido más allá de la mera selección. Antes de 1880, en la época de la cámara de trípode y los veinte segundos de exposición, los fotógrafos componían las escenas diciendo a la gente dónde debían colocarse y qué actitud debían adoptar (como en las fotografías de grupo en la actualidad), tanto si trabajaban en su estudio como si lo hacían al aire libre. A veces construían sus escenas de la vida social con arreglo a las convenciones familiares de la pintura de género, especialmente las de los cuadros holandeses con escenas de taberna, de campesinos, de mercado, etc."

"Tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales. No tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella. Pero por esa misma razón, proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades."

Georges **Didi-Huberman**, Entrevista, 18 de diciembre de 2010 (en *Público*)

— ¿Cómo podemos orientarnos críticamente en las imágenes?

— ¿Sabes que tu pregunta es una cita literal de Kant, verdad? "Cómo orientarse en el pensamiento". Tú me preguntas cómo orientarnos en las imágenes. Es una pregunta general. Si yo te doy una respuesta general, significaría que sé lo que es una imagen en general. Pero eso no es verdad. No puedo responder a tu pregunta en general, porque orientarse en las imágenes significa orientarse en cosas muy concretas, sensibles, particulares, múltiples, singulares. Soy muy escéptico con respecto a toda generalización sobre las imágenes, a toda ontología de la imagen. Es lo que reprocho a Barthes. He usado la palabra "imagen" en singular y en general en el título de alguno de mis libros, pero considero que lo mejor es decir "las imágenes" o "esta imagen" o "estas dos imágenes". Sólo puedo darte ejemplos. Cuando trabajo sobre la pintura del Renacimiento me oriento de una manera y cuando estoy ante imágenes de Auschwitz me oriento de un modo diferente. No hay que perder nunca de vista la singularidad de las imágenes y la multiplicidad: nunca hay una imagen, sino imágenes. Pasa como con las palabras: me oriento diferente si escribo un poema que si escribo un discurso político o filosófico. Depende del uso, de la singularidad.

— Está bien, entonces ¿me puedes dar ejemplos de imágenes críticas, políticas, emancipadoras?

— Hay centenares, empezando por Goya. Pero hablaré ahora de Brecht. Brecht tomaba imágenes de contextos que detestaba (por ejemplo, la revista Life) recortando la imagen y la leyenda. Por ejemplo, una foto de la guerra cuyo pie decía: "un soldado americano mata a un soldado japonés". Pegaba todo eso sobre un fondo negro y añadía un segundo texto, el suyo. Su texto dialectizaba la relación entre el texto y la imagen, es decir, criticaba tanto al uno como a la otra. Mostrando por ejemplo que no se trataba sólo de un soldado americano que había matado a uno japonés, sino que ambos eran soldados de imperialismos en guerra y que la verdadera víctima del enfrentamiento era el pueblo. Para mí, el buen uso de la imagen es el buen montaje.

— ¿Y cuál es el efecto general del buen montaje?

— El de establecer una relación crítica entre la imagen y la palabra que ayuda a ambas a escapar de la cadena de los estereotipos. Mediante el montaje, dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una posición diferente y así se propicia una mirada crítica. Es la diferencia que hago entre las imágenes que toman partido y las imágenes que toman posición: las primeras tienen un sentido obvio, las segundas son críticas. Desde Godard hasta Farocki, todo pasa por montar bien las imágenes, aunque sean imágenes detestables.

— ¿Qué más podrías decirnos sobre esa relación crítica entre imagen y palabra?

Tengo una experiencia que se repite. Estoy en un museo o donde sea y me encuentro con una imagen que me interesa. Y en ese momento no tengo nada qué decir, no hallo las palabras, soy incapaz de lenguaje, es un momento de silencio, la imagen tiene el poder de privarme de mi lenguaje. Si me quedo ahí me convertiré en un místico de las imágenes, como hay muchos. Pero para mí el desafío es que la imagen me obligue a renovar mi lenguaje. Naturalmente, ese lenguaje renovado será crítico con respecto al primer lenguaje espontáneo ante la imagen.

(…)

— ¿Lo que dices entonces es que no basta con mirar?

— Nadie sabe mirar, no es algo dado. Mirar es un trabajo, largo y duro. Cada imagen nueva requiere un trabajo nuevo, reaprender a ver y a hablar. Hay que respetar que las cosas aparecen siempre de manera diferente y verlas de manera cada vez diferente. Para describir cada nueva imagen hay que tener cada vez un estilo diferente. Si tienes el mismo estilo para describir imágenes distintas, ves de la misma manera cosas diferentes. Es la cuestión de la escritura: no sé si se aprecia en castellano, pero yo siempre escribo cada libro de manera muy diferente."

Judith **Butler**, "La tortura y la ética de la fotografía. Pensar con Sontag", en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós, 2009, cap. 2, pp. 95-144.

"En el caso de las guerras recientes y en curso, la perspectiva visual del Departamento americano de Defensa permitió a los medios de comunicación, activamente estructurados, nuestra aprehensión cognitiva de la guerra. Y aunque limitar cómo o qué vemos no es exactamente lo mismo que dictar el guión, sí es una manera de interpretar por adelantado lo que se va a incluir, o no, en el campo de la percepción. Se pretende que la acción misma de la guerra, con sus prácticas y sus efectos, sea establecida por la perspectiva que el Departamento de Defensa orquesta y permite, lo que ilustra el poder orquestador del Estado en cuanto a ratificar lo que se va a llamar realidad; es decir, el alcance de lo que va a ser percibido como existente.

La regulación de la perspectiva sugiere, así, que el marco puede dirigir ciertos tipos de interpretación. (…)"

"En mi opinión, la interpretación no se debe concebir restrictivamente en términos de un acto subjetivo. Antes bien, ésta tiene lugar en virtud de los condicionamientos estructuradores de género y forma sobre la comunicabilidad del afecto, y, así, a veces tiene lugar en contra de la propia voluntad, o si se quiere a pesar de uno mismo. Por consiguiente, no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira (…) las fotografías actúan sobre nosotros...."

"Si la imagen estructura a su vez la manera como registramos la realidad, entonces está estrechamente relacionada con el escenario interpretativo en el que operamos. La cuestión para la fotografía bélica no es sólo, así, lo que muestra, sino también cómo muestra lo que muestra. El «cómo» no sólo organiza la imagen sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento igualmente (…) La fotografía no es meramente una imagen visual en espera de interpretación; ella misma está interpretando de manera activa, a veces incluso de manera coercitiva".

Roland **Barthes**, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

"Y esto es lo que primeramente encontré. Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable."

"Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento; están pegados el uno al otro"

"…esos dos elementos cuya copresencia establecía, según parecía, la especie de interés particular que yo tenía por esas fotos.

El primero, visiblemente, es una extensión, tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura; este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo, pero remite siempre a una información clásica (…) Millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto *mediano,* casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, «el estudio», sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.

El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium.* Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium),* es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas… (…) Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum;* pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es *ese* azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)."

John **Berger**, *Mirar*, Buenos aires, Ediciones de la Flor, 1998.

"La percepción visual humana es un proceso mucho más complejo y selectivo (…) Lo que, sin embargo, hace la cámara, y el ojo por si mismo no puede hacer nunca, es *fijar* la apariencia del acontecimiento (…) … antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en los ojos de la mente, la facultad de la memoria (…) "No obstante, a diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno (…) solo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender"

"Las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sido. Si los vivos asumieran el pasado, si éste se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados. Es posible que la fotografía sea la profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar. Una memoria así acogería cualquier imagen del pasado, por trágica, por culpable que fuera, en el seno de su propia continuidad."

Georges **Didi Huberman**, *Desconfiar de las imágenes,* Buenos Aires, Caja Negra, 2013

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido "manipuladas". Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). (...) La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.

Philippe **Dubois**, El acto fotográfico y otros ensayos, Buenos Aires, La marca editora, 2015

Si existe en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que, a mi juicio, es del orden de una gravedad absoluta –y que es todo aquello sobre lo cual este libro querría insistir–, realmente es lo siguiente, que con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es solamente una imagen (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un procedimiento y una habilidad, una figura de papel que uno mira simplemente en su aspecto de objeto terminado); ante todo, es también un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en acción, algo que no es posible concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin literalmente hacer la prueba: por lo tanto, algo que es a la vez y consubstancialmente una imagen-acto, habida cuenta de que este 'acto', trivialmente, no se limita al solo gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la 'toma') sino que además incluye el acto de su recepción y de su contemplación. En suma, la fotografía como inseparable de toda su enunciación, como experiencia de imagen, como objeto totalmente pragmático. Vemos de este modo hasta qué punto ese medio mecánico, óptico-químico, supuestamente objetivo, del que con tanta frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba "en ausencia del hombre", de hecho, ontológicamente, implica la cuestión del sujeto, y más especialmente del sujeto en proceso.

Anne-Marie **Baron**, The Shoah on screen. Representing crimes against humanity, Council of Europe, 2006

La historia con "h" mayúscula es uno de los temas preferidos del cine. Desde su comienzo, el cine comprendió la importancia de la reconstrucción histórica desde el punto de vista del registro y el entretenimiento. Pero, sobre todo, mientras que "parece reproducir y reflejar una visión del mundo particular" a través de los tipos de comportamientos y valores que caracterizan a la sociedad que elige como contexto, el cine "tiene como objetivo crear un punto de vista específico". El modo de representación de los acontecimientos del pasado dependerá de la época, las opiniones del director y la audiencia a la que apunta. La Shoá no es una excepción a esta regla. El problema específico que presenta el cine histórico es que no se conforma con representar hechos conocidos y predigeridos. De hecho, tal como lo demostró Pierre Sorlin, las películas históricas hablan tanto sobre la época en la que se filmaron como del pasado que representan. *El Juicio de Nüremberg* también representa una metáfora de la historia de los años '60, evocando al Socialismo Nacional y al Mc Carthismo. La evocación es un arma de doble filo.

Javier Bassas Vila, "El poder del cine político, militante, 'de izquierdas'. Entrevista a Jacques **Rancière**" en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.2, 2013.

-En su libro *Las distancias del cine*, comenta el film de Eisenstein *Lo viejo y lo nuevo* (1929). Ahí afirma que, en esa película se percibe la fe en un nuevo sistema político-económico, así como también la fe en una nueva lengua cinematográfica. En este sentido, ¿qué película podría corresponder hoy a la de Eisenstein en aquella época? Es decir, ¿en qué nueva lengua cinematográfica podríamos "creer" actualmente?

-No debemos esperar ahí correspondencia alguna. Eisenstein, quería hacer coincidir el poder de un nuevo medio de expresión con el de una sociedad nueva. El "lenguaje cinematográfico" no debía traducir la fe comunista, sino que tenía que ser directamente una práctica social que abriera la construcción de un mundo comunista. Esta identidad del decir y del hacer pretendía suprimir la mediación de las imágenes. Está claro que actualmente estamos en una relación completamente diferente. Nadie puede pensar en hacer del cine una sinfonía comunista de los movimientos coordinados al modo de Vertov o un "tractor" que labre los cerebros, según la expresión del mismo Eisenstein. El cine existe masivamente como técnica, como industria, como arte consagrado, como disciplina universitaria, etc. Así pues, los cineastas apenas pueden ya imaginar la identificación del cine con una nueva práctica social. No obstante, se encuentran ante problemáticas que son más bien del orden: ¿cómo pueden presentarse actualmente las situaciones y los conflictos para romper la lógica de representación dominante, la lógica del consenso que somete previamente las imágenes a su sentido?

Nelly **Richard**, “La crítica de la memoria”, Cuadernos de Literatura, Bogotá (Colombia), 8 (15): 8, 2002

Durante los años de la Transición en Chile, el peso equilibrante del consenso reprimió la heterogeneidad conflictiva y disidente de lo social hasta que, bruscamente, ocurrió el sorpresivo arresto del ex comandante en Jefe de la Junta Militar, en Londres, en 1998. El caso Pinochet -la noticia de su detención y captura internacional- hizo estallar la zona de acumulación de lo "no-dicho", en cuyo silencio se habían depositado las frustraciones de las víctimas de la historia. El arresto de Pinochet provocó un espectacular "retorno de lo reprimido" que colocó bruscamente a la memoria en escena: la memoria como zona de enunciación política, de performatividad mediática y de intervención callejera. El sorpresivo arresto internacional de Pinochet desestabilizó toda la lógica de cálculos con que la Transición había bloqueado el trabajo activo de la memoria en nombre de la prudencia; una prudencia hecha de minuciosas estrategias de ocultación del conflicto que habían sido pactadas con los guardianes uniformados del secreto militar. La vehemencia de las reacciones callejeras causada por la noticia del arresto de Pinochet, denunció la artificialidad de un Consenso que había expulsado de su base de acuerdos (tramada en los pasillos de la burocracia política) todo lo que excedía y cuestionaba el lenguaje institucional de su política administrativa. Gracias a la noticia de la captura internacional de Pinochet, pudieron diseminarse, a lo largo y ancho de la calle y de la pantalla, los múltiples flujos de expresividad contestataria que habían querido censurar las políticas comunicativas y audiovisuales de la Concertación. En efecto, durante los años de la Transición, el libreto televisivo de la política chilena se encargó de montar un espectáculo de la reconciliación que dejó a las víctimas de la historia (a las víctimas con historia(s)) sin referencia ni identificación compartidas. La televisión chilena expulsó de sus pantallas el relato sobresaltado de las narraciones biográficas dislocadas por la violencia militar, para que sus heridas no echaran a perder el brillo cosmético de los cuerpos publicitarios. El ideal de "sociedad transparente" (Vattimo) que la tecnicidad operacional de los medios proyectó sobre el escenario de la postdictadura, debió camuflar mutilaciones y cicatrices tras la máscara de una imagen plana, una imagen sin huellas ni sombras: la perfecta imagen que cultivan el mercado de los estilos y su barrido consumista. Consenso, memoria y mercado: la fórmula instrumentalizadora del consenso redujo lo político (sus disputas y sus antagonismos de poder) al ejercicio técnico-administrativo de la política. Mientras tanto el frenesí neo liberal se dedicó a festejar lo diverso y lo cambiante como estrategias de lo fugaz, de lo transitorio, que disuelven -electrónicamente- la memorialidad de las huellas. Entre medio de tantas borraduras, de tantas desintensificaciones del recuerdo histórico, ¿a qué lenguajes de la crítica recurrir para tomar partido en la tensión entre memoria y desmemoria? (...)

Darle volumen expresivo y realce significante a la simbólica fisurada del recuerdo histórico (tarea que le corresponde a la crítica, al arte, a la literatura) es un modo, además, de no dejar que la reconstrucción del pasado se agote en las lógicas oficiales del documento o del monumento. El recuerdo como "documento" cumple con la objetivación de la prueba que certifica 1o acontecido, pero no impide que 1o "documental" se agote en la monoreferencialidad del hecho o de la descripción. El monumento, a su vez, tiende a congelar el símbolo en un bloque conmemorativo sin fisuras que reifica el pasado.

El monumento y el documento tienen el mérito de convertir a la memoria en una referencia colectiva que hace de cita para el recuerdo público, tal como ocurre en los informes de tribunales o las placas conmemorativas. Pero la objetivación del recuerdo, su clasificación en archivos o su ritualización en monumento, corren el riesgo de proyectar la imagen estática de un pasado detenido. Para evitar esta fijeza del recuerdo, la memoria debe seleccionar y montar, recombinar, los materiales inconclusos del recuerdo, experimentando sin cesar nuevos enlaces fragmentarios entre sucesos y comprensiones. Lo fragmentario y lo inconcluso son modos (benjaminianos) de honrar a las víctimas desde la crisis de la palabra y la imagen, desde los fragmentos sin pertenencia, desconciliados, que vagan en las orillas de las recomposiciones lineales del pasado. Recoger estos fragmentos evitando la juntura forzada, profundizando más bien en la desarmonía y el conflicto, en la aspereza de sus bordes, es una cuestión tanto ética como estética.

Por el lado de la estética, el arte y la literatura deben explorar las fallas del sentido, las opacidades de la representación: todo lo que el recuerdo oficial o la memoria institucional tienden a suprimir para que estos desechos rebeldes no inquieten su tarea de aquietamiento del pasado. Pero por el lado de la ética, nos espera a los intelectuales una tarea crítica que va más allá del compromiso solidario con las luchas ciudadanas en el campo de los derechos humanos; nos espera una responsabilidad que va también por el lado del lenguaje y de la representación, de los dilemas del sentido. En tiempos de cultura neoliberal, a la crítica intelectual, no le basta con luchar contra las tecnologías del olvido con los que la globalización mediática fabrica la borradura de la memoria. Debe, además, ser vigilante para desmontar los promiscuos artefactos del recuerdo que hacen circular la violencia por las redes -turbias- del éxito de mercado (documental o testimonial).

Patricio **Guzmán**, "Mezclar para asegurar lo nuevo" https://www.patricioguzman.com/es/

El punto de encuentro, el contacto, entre los géneros diferentes, asegura sin duda el descubrimiento de algo distinto. Permite alcanzar un enriquecimiento, una apertura, el hallazgo de otras posibilidades; recursos y modos nuevos que permiten asegurar la continuidad del documental en el futuro.

Frente a la invasión de imágenes fraudulentas (falsas noticias, falsas entrevistas, falsos reportajes, que hoy día vemos con tanta regularidad en la televisión), no deben combatirse sólo con documentales puristas. No podemos atrincherarnos en el purismo, revestirnos de pureza -falsa también- puesto que el aislamiento conduce al encierro, a la repetición inútil, al retrato inmóvil de la vida que es puro cambio, movimiento y mezcla.

La variedad, la diversidad, siempre conducen al campo de lo sorprendente. El afán de ir más allá, la apertura, garantizan el crecimiento y la invención de formas nuevas.

Durante décadas, una parte del cine documental estuvo preso en la cárcel del realismo, siguiendo recetas que producían películas que nos parecía ya haber visto antes.

Estimo que hoy no basta con acumular datos y hechos. Los que trabajamos y nos movemos en este espacio no podríamos acercarnos a la realidad no visible que veía Cervantes o Kafka. Hay que ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos.

Nuestra cultura Latinoamericana (india, judía, negra, europea, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo. Aprovechar esta riqueza conduce a la ampliación de la palabra «documental».

Patricio **Guzmán**, "Los autores y la subjetividad"

https://www.patricioguzman.com/es/

No vamos a hablar aquí de las virtudes creativas de los realizadores, sino más bien de la subjetividad y de la cuestión moral que está en el centro de su trabajo.

Ninguna imagen, ninguna situación, puede ser filmada sin alterar su estado original y por lo tanto la subjetividad se impone siempre. Desde su aparición, las obras documentales han sido formas de representación y nunca «ventanas de la realidad». Un documental no es una "fotocopia" de la realidad sino más bien una interpretación de la misma. El realizador es un testigo que participa y no es un observador neutral. Estos enunciados, ya conocidos, que hasta hace poco eran el patrimonio de las élites de entendidos (realizadores, productores, críticos, periodistas) han pasado a ocupar el centro del «ambiente industrial» y también --con matices--, han sido aceptados por una parte de los difusores más poderosos, imponiéndose así el carácter autoral (y personal) del género.

Superada esta falsa polémica (objetividad contra subjetividad) ahora existe un mayor espacio de libertad para que los autores sigan defendiendo algo mucho más importante: el nivel ético del documental, es decir, luchar para que siga siendo un «instrumento de la ciudadanía», un instrumento de «utilidad pública» (un derecho del ciudadano) contra las presiones que tratan de comercializar en exceso al género.

Patricio **Guzmán**, "A museum of amnesia", por Vibeke Bryld

-¿Cual es en tu opinión el rol del documental?

-El cine documental es casi siempre un material de contra información. Dice cosas que los medios tradicionales callan. Habla con un tono más claro los problemas que hay en la sociedad. Sin embargo el documental posee también una dimensión artística. Puede ser una forma de poesía, que a menudo utiliza las metáforas, los símbolos y las alegorías, todo depende del tema. Con frecuencia el documental es una expresión del arte cinematográfico y también es un medio de comunicación directo, muy cerca del reportaje. Abarca muchos extremos sin desnaturalizarse.

Harun **Farocki**, *Desconfiar de las imágenes,* Buenos Aires, Caja Negra, 2013

Gran parte del buen cine debe su origen a que una persona no pudiera mostrar algo y colocara en su lugar la reproducción de otra cosa, utilizando el recurso de la omisión para dar lugar a la imaginación.

Serge **Daney**, "Antes y después de la imagen"

Para no seguir complicándome la vida, me decidí a establecer una clara distinción entre la "imagen" y lo "visual". (...) Llamo imagen a lo que se apoya aún sobre una experiencia de la visión, y visual a la verificación óptica de un funcionamiento puramente técnico, de los órganos. (...) Evidentemente lo visual concierne al nervio óptico pero, aun así no es una imagen. Pienso que la condición sine qua non para que haya imagen es la alteridad.