



Universidad
Carlos III de Madrid



[re.ac.uk](#)

Este documento ha sido publicado en:

El documental en el entorno digital, editado por Miquel Francés. Barcelona:
Editorial UOC, 2013.

ISBN: 978-84-9029-976-0

Índice

Prólogo	7
Parte I. Documental y digitalización	11
Capítulo I. La televisión 2.0: un marco favorable para el género documental	13
<i>María Huguet</i> Universidad Internacional Valenciana	
Capítulo II. La red: una aliada estratégica para el cine de no ficción...	27
<i>María Gallego e Isabel Martínez</i> Universidad Complutense y Universidad de Vigo	
Capítulo III. El nuevo documentalismo en 3D: ¿ilusión o persuasión?	39
<i>Sebastián Sánchez</i> Universitat de València	
Capítulo IV. Gestión comunicativa del documental en el entorno digital	57
<i>Germán Llorca</i> Universitat de València	
Parte II. Documental e hibridación discursiva	71
Capítulo I. Del <i>mockumentary</i> a la <i>comedia vérité</i>. Aportaciones del documental a la ficción televisiva seriada	73
<i>Rubén Romero</i> Universidad Carlos III	

Capítulo II. Falso documental y cine de compilación en la nueva era de la televisión digital.....	91
<i>Luis Veres</i>	
Universitat de València	
Capítulo III. <i>Plug-ins</i> del yo.Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque	101
<i>Miguel Fernández Labayen y Elena Oroz</i>	
Universidad Carlos III de Madrid y Universitat Rovira i Virgili	
Capítulo IV. Historias de cine y de fantasmas: Aby Warburg, Giles Deleuze y Jean Luc Godard en el entorno digital	119
<i>Víctor Silva</i>	
Universitat de València	
Capítulo V. ¿A qué suena nuestro planeta? La banda de sonido en el documental <i>Tierra</i>.....	131
<i>Xavier Mas</i>	
Universidad de La Rioja	
Capítulo VI. Hibridación discursiva y programación televisiva: <i>infoshow</i> y docuficción	145
<i>Josep Gavalrà</i>	
Universitat de València	

Capítulo III

Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque*

Miguel Fernández Labayen

Elena Oroz

...ce corps un fragment d'espace imaginaire...

Michel Foucault, *Le corps utopique*, 1966

El riu Llobregat
és amarronat,
el Besòs és verd
i groc n'és el Ter,
l'Ebre vist del mar
és blanc nuclear
i el Segre mirat
des d'un puig
és color de gos com fuig.

La Trinca, «El Danubi blau», *Nou de trinca*, 1981

Cuestiones de contexto: documental autobiográfico, tecnología digital y enfoque transnacional

En el año 2011 se presentan varias películas que suponen un punto de inflexión en el documental español. Por un lado, *Guest* (2010) de José Luis Guerin, un diario filmado que recoge la experiencia del director en los viajes que realizó durante un año como invitado a diversos festivales internacionales. Por otro, *Color perro que huye* (2011) de Andrés Duque, un filme de carácter

* Este capítulo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación CSO2010-15798 (TRANSCINE), «El audiovisual español contemporáneo en el contexto transnacional: aproximaciones cualitativas a sus relaciones transfronterizas», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

autobiográfico en el que, durante un período de convalecencia motivado por un accidente, el director recupera imágenes y descartes que ha ido archivando durante casi una década, componiendo un filme fragmentario que incluye paseos por Barcelona, retratos de amigos, citas cinéfilas y un viaje a Venezuela, su país natal. La película se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam en enero de 2011 y, en España, en la VII edición del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista, donde obtuvo el Premio del Público.

En la misma edición del certamen navarro se estrenaron otras dos películas autobiográficas de producción española: *True Love* (2011) de Ion de Sosa, recuento de una relación sentimental truncada con Berlín como escenario, y *Notas de lo efímero* (2011) de Chus Domínguez, un cuaderno de apuntes que, adoptando la estructura diacrónica del diario, testimonia la estancia del realizador en una pensión pamplonica durante tres semanas. Tan solo un año más tarde y de nuevo en el Festival de Rotterdam, Andrés Duque presentaba *Ensayo final para utopía* (2012), otro documental autobiográfico en el que combina la documentación de los últimos días de vida de su padre con imágenes de un viaje personal a Mozambique.

Todas estas obras prolongan y acentúan el componente subjetivo presente en los últimos trabajos de Joaquín Jordá –recuérdense *Mones com la Becky*, firmada al alimón con Núria Villazán en 1999, o *Más allá del espejo*, de 2006– e incluso en una película tan celebrada como *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2005), conformado un corpus significativo de filmes¹ que, en tanto que diarios o autorretratos, se insertan plenamente en una de las corrientes definitorias del documental desde los ochenta: la nueva autobiografía audiovisual (Renov, 2004). Caracterizada por la fragmentación narrativa y espaciotemporal, y por su constante diálogo entre lo personal y lo social, cabe destacar el impacto que la tecnología digital ha tenido en su auge. Estudiosos como Catherine Russell (1999) o Michael Renov han argumentado que la aparición de Internet y de las cámaras de vídeo portátiles favoreció el desarrollo de estos nuevos relatos del yo, al tiempo que propició otra serie de convergencias, como la disolución conceptual de las fronteras entre cine documental y experimental, y la tensión dialéctica entre el mundo exterior que rodea al realizador y su espacio interior. Renov describe gráficamente esta última cuestión al señalar que «la tecnología

1. Otras películas que se insertarían en esta corriente son *El poso de los días* de Llorenç Soler (2009), *Diario ruso* de Jorge Tur (2011) o *Todas las mañanas* de Rafa Ayuso Mateo (2011).

vídeo es pantalla y espejo, proporcionando los fundamentos tecnológicos para la observación del mundo palpable así como una superficie reflectante sobre la que registrar el yo» (Renov, 2004: 186).

Este artículo indaga en la intersección entre las escrituras contemporáneas del yo y la tecnología digital en las dos últimas películas de Andrés Duque –*Color perro que huye* y *Ensayo final para utopía*– con un doble objetivo. En primer lugar, pretende examinar cómo las nuevas tecnologías han influido en las formas de inscripción autobiográfica del documental contemporáneo. Siguiendo las aportaciones realizadas por Catherine Russell, nos detendremos en aquellas estrategias que, yendo más allá de los modos tradicionales de formulación de la primera persona (*voice over*, inscripción del cuerpo del cineasta y mirada en cámara), engarzan con otros procedimientos herederos de la vanguardia y del cine experimental, como el collage y la manipulación de la imagen en postproducción para expresar las dimensiones emocionales de la subjetividad. En este contexto, el concepto de *plug-in* al que alude el título debe ser entendido en términos metafóricos y literales. Los *plug-ins*, en tanto que complementos que permiten extender las funcionalidades de una aplicación, ofrecen un abanico de tratamientos audiovisuales con los que alterar y modificar las percepciones y sensaciones de lo documental. Nuestra pretensión en este punto es prolongar la noción de autoetnografía propuesta por Russell y examinar cómo la identidad del cineasta se presenta mediada por las tecnologías de representación –el vídeo digital, el teléfono móvil o el software de edición– generando simultáneamente un espacio de reflexión desde el que ejercer la crítica cultural en un contexto cambiante.

En segundo lugar, nos aproximamos a la obra de Duque desde una perspectiva transnacional. Entendemos por transnacional la cualidad que permite relacionar contextos locales y nacionales con fuerzas y dinámicas globales. De este modo –y como sucede con los filmes de Guerin, de Sosa, Domínguez, o incluso con las ficciones documentales de Isaki Lacuesta– las películas de Andrés Duque deben comprenderse como productos y formas de expresión que recogen y difunden prácticas, ideas y conflictos más allá de las fronteras de los estados contemporáneos. De hecho, tanto la biografía de Duque –una biografía dislocada, la de un inmigrante venezolano afincado en Barcelona– como las expresiones culturales que trabaja –bailes, ritos tradicionales o una cinefilia global que invoca a Andrés Caicedo, Tomás Gutiérrez Alea o Iván Zulueta, entre otros– superan claramente el marco nacional para inscribirse en una lógica transfronteriza.

En este punto, la figura de Duque resulta especialmente sintomática, al ser uno de los primeros ejemplos de cineasta español producto de las migraciones contemporáneas². En un cine tan endogámico en términos de acceso a la profesión como el español, no es baladí la condición híbrida de Duque, espectador y protagonista de las tensiones nacionalistas latinoamericanas, españolas y catalanas, con sus consecuencias políticas, sociales y culturales, y sus dinámicas de inclusión y exclusión –alrededor de intereses económicos e ideológicos– en los circuitos de producción y difusión audiovisual.

Y es que, como señalara Kathleen McHugh, «cuando el cineasta autobiográfico proviene de una minoría transnacional, el problema de la historia se mezcla con el geográfico, el origen, el hogar» (McHugh, 2005: 155). Así, las películas de Duque ejemplificarían estas minorías transnacionales desde un triple eje: el nacional (hispano–venezolano–catalán), el sexual (homosexual) y el profesional (documentalista al margen de la industria). Es, por tanto, esta condición de *transnacionalismo menor* la que delimita nuestro proyecto. Si en textos anteriores nos ocupábamos de cuestiones contextuales, bien para trazar un panorama de las producciones documentales en España (de Pedro y Oroz, 2010), bien para elucubrar sobre las tensiones postcoloniales del documental internacional (Fernández Labayen, 2012), en este caso queremos plantear el concepto de «cines transnacionales menores» (*transnational minor cinemas*) como marco superador de recuentos locales y de cartografías de gran escala (McHugh, 2005). La categoría de cine menor aplicada a filmes como *Color perro que huye* o *Ensayo final para utopía* nos permite huir tanto de la falsa dicotomía industria vs independencia como de la vaguedad de la etiqueta *alternativo*. Las películas aquí estudiadas son *menores* en el sentido que Gilles Deleuze y Félix Guattari le dieron a la literatura de Franz Kafka, como autor checo de origen judío (y por tanto miembro de una minoría) que escribía en alemán. Es decir, «[una literatura menor es] aquella que una minoría construye dentro de un lenguaje mayor» (Deleuze y Guattari, 1986: 16) y que se caracteriza por la desterritorialización del lenguaje desde una posición no hegemónica, por su naturaleza política y por su valor colectivo, aspectos que bien pueden definir las dos últimas películas de Andrés Duque.

2. Duque, como ciudadano con doble nacionalidad hispano-venezolana, ha desarrollado la mayoría de su carrera en el entorno del audiovisual español de las últimas décadas. Con parecidas características, destacan también los casos de la documentalista chilena afincada en España, Cecilia Barriga y, en el ámbito de la industria cinematográfica, el madrileño de origen beninés Santiago A. Zannou, director de *El truco del manco* (2008), es uno de los pocos casos de hibridación racial y nacional que existen en el panorama español.

No estamos hablando de obras realizadas bajo el manto de la industria audiovisual ni pensadas para una circulación comercial convencional. Este análisis de las películas de Duque no quiere ni puede olvidar el contexto institucional y de producción en el que surgen (Cerdán, 2005; de Pedro y Oroz, 2010), puesto que es su misma condición *periférica* la que nos remite de nuevo a las posibilidades brindadas por la tecnología digital, y que atañen tanto a la estética como a la circulación y valor cultural y monetario de las películas.

Por todos estos motivos, nuestra voluntad es relacionar y conjugar las formas autobiográficas del documental contemporáneo con la tecnología digital en un entorno transnacional, entendido como un marco contextual por el que circulan y se relacionan directores, tecnología e imágenes a través de fronteras y lógicas nacionales. Como afirma el propio Andrés Duque, «el cine es tan cambiante e inconcluso como el mundo al que se compromete a representar y del que participa. El cine no conoce nacionalidades ni fronteras» (Duque, 2011: 18).

Cajas de memoria y collage: *Color perro que huye* (2011)

Como apuntamos al inicio, *Color perro que huye* es un relato introspectivo y retrospectivo que recoge imágenes compiladas por el director durante un período ocho años, desde su llegada a Barcelona a principios de la década de 2000, hasta su primer viaje desde entonces a Caracas, su ciudad natal. La película se abre con un rótulo que condensa dos ideas fundamentales para nuestro análisis, una decantación por la tecnología digital –concretada en «números» y «cajas de memoria»– y una enunciación claramente subjetiva:

No tengo ni celuloideos ni cintas de vídeo. Solo tengo números almacenados en discos duros y cajas de memoria llamadas Quicktime. De ellas, he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque verdades no son.

Nos encontramos, así, con un punto de partida tradicional en los recuentos memorísticos (Erll, 2011). En concreto, la cita inaugural establece una distinción entre la experiencia y la narración, plasmada en esos clips de vídeo y audio almacenados entre los que el director escoge los que conformarán su película, y que implica la construcción de una posición de enunciación –el yo autobiográfico– a la par que una estrategia para representar la memoria individual.

Tras este rótulo de apertura, la película se articula libremente a partir de un accidente sufrido por el director mientras graba un tren desde un puente y el consiguiente período de recuperación en un hospital. Una crisis que propiciará un repaso autobio(filmo)gráfico³ en el que se ponen en conexión la pasión internauta del director y sus comunicaciones con desconocidos en *chats* con paseos por el río Llobregat y una visita al parque *Cataluña en miniatura*; puestas en escena de leyendas sobre la reproducción femenina con observaciones sobre un hueco esculpido por los tacones de las prostitutas de Las Ramblas; las celebraciones de San Juan en Venezuela con emisiones de radionovelas; el mito de Peter Pan y Nunca Jamás con un recorrido en detalle por *El Jardín de las Delicias* de El Bosco; los filmes del colombiano Andrés Caicedo con una intervención del actor Will More; y las estatuas humanas de Las Ramblas con una anécdota personal sobre el salto al vacío del último perro que tuvo el director, convertido aquí en trasunto metafórico de una pérdida y de una crisis personal, y presentado al final de la cinta como una forma borrosa que se desfigura en una carrera sin destino aparente. Estos relatos y apuntes quedan conectados por una serie de intertítulos que confieren a la cinta una estructura capitular que elude, no obstante, cualquier cronología u ortodoxia narrativa. En dichos carteles podemos leer:

«APPETITE FOR DESTRUCTION», «HUYE», «COLOR», «NEVERLANDS», «PETER PANES», «CAICEDO», «WILL MORE», «CAMPANILLAS» y «PERRO».

Este recuento de las secuencias nos permite entrever, de manera aproximada, la complejidad narrativa y organizativa de *Color perro que huye*. Duque emprende un proyecto autobiográfico que remite paradójicamente a esa huida mencionada en el título pero también a un espacio –imposible por inexistente– en el que todos esos momentos y lugares dispares se unirían a través de la memoria digital del documentalista. Cabría incluso invocar –como hará el director en su siguiente película– el concepto de utopía, relacionado con la heterogeneidad espacial y relacional del mundo contemporáneo. Cuestión ciertamente espinosa sobre la que volveremos más adelante, pero que en todo caso sitúa el *continuum* trenzado por Duque en un diálogo con la distopía y el caos cotidiano, dando lugar a los (frustrados) intentos de fuga que se suceden en el filme.

3. Un aspecto significativo tanto de *Color perro que huye* como de *Ensayo final para utopía* es que ambas incluyen fragmentos de trabajos anteriores del director. En concreto de los cortometrajes *No es la imagen, es el objeto* (2008) en la primera, y de *Diario instantáneo* (2009) en la segunda.

En este sentido, los viajes –tanto físicos como virtuales– propuestos por Duque constituyen una peripecia que, en su propio movimiento, desafía una visión estática de las lógicas locales, regionales, nacionales y continentales, evidenciando las tensiones que subsisten en cualquier definición de estos espacios. Un asunto que queda formulado, por ejemplo, en la escena que recorre el parque turístico *Cataluña en miniatura*. En ella, las maquetas se presentan como una representación –irónica en su literalidad– de la noción de *comunidad imaginada*. Los espacios simbólicos que sustentan la identidad nacional catalana como el campo del Barça, la Sagrada Familia o el Aeropuerto del Prat, quedan reducidos, en su condición de reproducciones aprehensibles, a fetiches nacionales. La contraposición de esta atracción turística con el plano de un agujero que lentamente han ido fraguando los tacones de las prostitutas de Las Ramblas exhibe de forma grotesca dos caras contrapuestas de la sociedad civil barcelonesa con la que convive el director. Ambos relatos solapan en su materialidad los sueños económicos y patrióticos de la burguesía oficial catalana con el deseo sexual subterráneo y prohibido manifestado en uno de los lugares emblemáticos de Barcelona.

Si, en este caso, la película tensiona un eje identitario nacional, otras secuencias apuntarán hacia otras convenciones sociales. De este modo, en *Color perro que huye* se cuestionan los límites impuestos por la edad (a través de una alusión constante al mito de Peter Pan como desafío de la seriedad de la edad adulta) o aquellos derivados de una sexualidad normativa (a través de las imágenes del *back room* de un bar gay o de varios internautas que posan desnudos ante su *webcam*).

De hecho, tal y como sugiere el propio título del filme –*Color perro que huye* es la traducción al castellano de una expresión catalana con la que se designa un color indefinido– el yo textual de Duque se dispersa y difumina a lo largo del metraje, no solo entre la disparidad de imágenes y las anécdotas recogidas en sus viajes, sino también entre las películas ajenas que incluye en su proyecto. Desde el punto de vista enunciativo, el director es muy cuidadoso con la materialización física y verbal de su persona, dosificando sus entradas en breves subtítulos –concebidos como una transcripción de la tradicional *voice over*– y en las contadas ocasiones en que se le intuye delante de cámara, dos estrategias que redundan en un efecto de desidentificación acorde al proceso de desterritorialización del que hablábamos anteriormente. Así, la película dinamita la unidad personal y narrativa que encontramos en filmes como *Guest*, *True Love* o *Notas de lo efímero*. Antes que diarista, Duque se posiciona como un *bricoleur* que no duda en recurrir a todo tipo de archivos sonoros y visuales para establecer diálogos especulares con los mismos y articular de forma oblicua su subjetividad. En *Color perro*

que huye, poco después del inicio, se yuxtaponen las imágenes de un tren que el director filma desde un puente con un fragmento de *My Childhood* (Bill Douglas, 1972). Mientras que en la cámara del director se inscribe una caída física (el golpe), es en el rostro del niño del filme de Douglas donde encontramos tanto la respuesta física (frío) y emotiva (desamparo e incertidumbre) como el deseo que motivaba la acción: la huida de un *hogar* que se intuye poco confortable. Otro momento significativo de este tipo de apropiaciones especulares nos presenta, ya en Venezuela, al protagonista de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) como trasunto del director. De él, Duque toma prestadas las siguientes palabras para expresar sus sensaciones tras años ausente de su ciudad natal:

Todo sigue igual [...] Todo esto parece un escenario. Sin embargo, todo parece tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?

Esta voz, y la constelación de asociaciones que despliega, no solo se convierte en una respuesta *apropiada* por parte del autor, sino que también se inserta en una red de conexiones históricas –personales, locales y continentales– que superan la coyuntura presente. Los ecos de una película clave del Nuevo Cine Latinoamericano y su retrato de las contradicciones de la burguesía caribeña, adquieren, cuarenta años más tarde, nuevos matices a través de las andanzas de Duque en la Venezuela de Hugo Chávez.

A través de estos fragmentos de la cultura popular –de Peter Pan a los álbumes de cromos, del cómic (figura 1) a la cinefilia– el director inscribe su subjetividad en una red intertextual y transnacional. En *Color perro que huye*, la identidad no solo se presenta como un efecto de la historia y de la cultura, sino también como un efecto de la historia y de la cultura de las tecnologías de representación. Y es que la cinta no solo recorre espacios físicos y simbólicos dispares. En su propia materialidad, también transita⁴ por diferentes tecnologías y formatos, como las cámaras digitales de alta definición, la baja resolución del teléfono móvil, los *bytes* extraídos de internet, el archivo familiar filmado en Súper 8 o el 35 y el 16 mm originario de los filmes apropiados. Surge de este modo un yo híbrido –tecnológica, textual y subjetivamente– que «potencialmente puede escapar de

4. Esta heterogeneidad sería una característica extensible a toda la obra de Andrés Duque. En este sentido, cabe señalar como uno de sus cortometrajes, *Life between words. Not fixed in reality* (2008), realizada con un teléfono móvil, puede interpretarse como un recorrido antropológico (e incluso arqueológico) por las diferentes tecnologías de reproducción mecánica de la imagen en movimiento: desde el cine hasta la televisión pasando por el propio dispositivo móvil con el que trabaja el cineasta.

Figura 1. El «yo» fragmentado en el collage inicial de *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2011)



los límites de la nación y del género» (Russell, 1999: 293). El viaje físico queda íntimamente vinculado a un viaje por otros *universos paralelos* invocados mediante el material de archivo en una organización que no es lineal desde el punto de vista temporal o espacial. Además, la cinefilia queda interpretada como una práctica cultural que supera las tensiones nacionales, al apropiarse de productos cinematográficos –imágenes, sonidos, estrellas– que aparecen inicialmente ligados a un contexto local –en términos idiomáticos e históricos– y traspasarlos a un contexto de fruición personal y colectivo distinto y bastardo por definición. En este sentido, el filme trasciende una concepción fija del hogar, para invocar otros espacios y construir comunidades tangenciales, lábiles y fluidas basadas en afinidades electivas y afectivas –desde los chats de internet hasta la cinefilia– y que se inscriben como prácticas culturales transnacionales.

«Internet no es una utopía pero resuelve el dilema fundamental de cómo vivir juntos poniendo en común distancias». Con estas palabras puntúa Andrés Duque las imágenes de chats que ilustran su paso por el hospital al inicio de *Color perro que huye*. Con ellas, el realizador se inscribe en la tradición de pensamiento utópico que, como puntualiza Fredric Jameson (2005), intenta conseguir la libertad y la realización personal como elementos clave de la sociabilidad contemporánea. Con cierta ambivalencia, el filme fía la comunicación interpersonal a la conexión digital. Sin

embargo, el siguiente trabajo de Duque ya no será tan transparente a la hora de plantear discursos sobre el estado de la tecnología. Así, su próxima película no se centra en las posibilidades epistemológicas del relato autobiográfico, entendido como mecanismo capaz de ordenar (aunque sea en orden no cronológico) la experiencia y la memoria. Alejado de la necesidad de plantear una estructura explicativa después de *Color perro que huye*, el director pasará a explorar los límites físicos y materiales –las dimensiones sensoriales– a través de la interfaz digital.

D-Noise y cuerpos en suspensión: *Ensayo final para utopía* (2012)

Ensayo final para utopía (2012), grabado íntegramente con un teléfono móvil, describe el viaje del realizador a Mozambique a la par que los últimos meses de vida de su padre, que falleció durante el proceso de montaje de las imágenes recogidas en África. La película adquiere un tono elegíaco, toda vez que está impregnada de la tristeza, el extrañamiento y el dolor ante la pérdida del ser querido. Estamos ante un trabajo que plantea, a primera vista, similitudes con *Color perro que huye*: una predilección por la dispersión narrativa que, en consecuencia, derivará en la articulación textual de la subjetividad de una forma esquiva y en el rechazo a un significado cerrado.

El comienzo del filme es claro en este sentido. En la escena de apertura vemos al propio Duque en una habitación iluminada en claroscuro que recibe la visita de una persona cuyo cuerpo apenas logramos intuir. Una conversación escueta («estoy triste», señala el director) prelude el proceso de duelo que moviliza el filme –el cadáver del padre se presentará en la segunda escena– para pasar a establecer asociaciones inéditas como la que sugiere la tercera secuencia. En ella, la sombra del artista se proyecta en el suelo para pasar, a continuación, a la imagen de un perro que deambula olfateando un enigmático círculo de sal trazado sobre la arena de una playa. A partir de aquí, y situados ya en Mozambique, el filme presentará una serie de retablos de bailarines cuyos cuerpos –ralentizados en postproducción– se mueven frente a la cámara. Como se infiere de estas primeras secuencias, la película plantea un desafío para la descripción rigurosa y el análisis fílmico. La sensación de irrealidad que consigue generar parte de una medida construcción en la que la postproducción de audio y vídeo son claves para dotar a la película de una textura y un ambiente quimérico.

En líneas generales podemos afirmar que en *Ensayo final para utopía* Duque in-

vestiga formas de inscribir las dimensiones afectivas de la subjetividad –la tristeza, la melancolía u otro tipo de sentimientos relacionados con la pérdida y el duelo– a través de la tecnología digital: ya sea mediante el uso del *plug-in* D-Noise para programa de edición Final Cut o mediante el recurso a un efecto de vibración. La aplicación D-Noise que difumina los contornos y satura los colores genera un efecto de extrañamiento que acaba confiriendo a las imágenes la consistencia tenue y efímera de los sueños. Así, las figuras humanas quedan abstraídas de la realidad y se presentan como espectros, como cuerpos ubicados en un ínterin temporal, una sensación que se ve subrayada por la contraposición constante –pero también equiparación– que se realiza en la película entre dos estados y dos energías: los cuerpos jóvenes que danzan con un cuerpo anciano que expira (figuras 2, 3 y 4).

Figuras 2, 3 y 4. Los cuerpos fantasmales de *Ensayo final para utopía* (Andrés Duque, 2012)



Este tratamiento y manipulación de la imagen digital no solo aleja a la imagen de su tradicional carácter indexal, sino que, al hacerlo, como ha observado Catherine Russell, también modifica las estructuras de la memoria sobre las que se sustentan las convenciones de la autobiografía documental. La tecnología digital –y su implícita superación del aura perdida– alteran los términos tradicionales del realismo, permitiendo que la autorepresentación y por extensión la rememoración, en el ámbito de la autoetnografía se conviertan en algo mucho más fluido y abierto, discursivo e intertextual, incluso ficcional y fantástico (Russell, 1999: 314).

Paralelamente, el interés por los cuerpos en movimiento como motivo principal del filme suplanta la atención paisajística y retratista que, por momentos, reinaba en *Color perro que huye*. Con esa idea en mente, el título de la película –originalmente en inglés, *Dress rehearsal for utopia*– proviene, como ha señalado el director, del libro de Robert Stam *Subversive Pleasures*, al que recurrió buscando «una referencia textual sobre la representación del cuerpo que baila / el cuerpo que muere. Cuando puse juntas esas dos frases me encontré con un pequeño poema. Uno que dedicar a mi padre y otro que podía elaborar en la forma de una película, una película sobre la danza de la muerte como Utopía⁵.»

De hecho, esta idea no es lejana al concepto manejado por Michel Foucault en su charla sobre el cuerpo utópico (2006). En ella, Foucault incide en sus reflexiones sobre el cuerpo y lo vincula con el acto sexual y la muerte como momentos clave de la realización quimérica. En cierta manera, el movimiento de Foucault desde sus historias de los saberes y de las instituciones punitivas a la celebración del cuerpo como eje en el que se realizan y consumen las pasiones es útil para reflexionar sobre las perspectivas incorporadas por Duque en su última película. Así pues, la contraposición entre los físicos exuberantes de los bailarines mozambiqueños y el maltrecho organismo del padre del realizador, convierten al filme en un extraño tránsito entre experiencias humanas liberadoras en su antagonismo. Y aquí el tratamiento del sonido merece un lugar especial. La au-

5. Correspondencia mantenida por los autores con el director e-mail. En concreto, la cita de Robert Stam señala:

Carnival in our sense [Left Cultural Critique] is more than a party or festival; it is the oppositional culture of the oppressed, the official world as seen from below; not the mere disruption of etiquette but the symbolic, anticipatory overthrow of oppressive social structures. On the positive side, it is ecstatic collectivity, the joyful affirmation of change, a dress rehearsal for utopia. On the negative, critical side, it is a demystifying instrument for everything in the social formation that renders collectivity impossible: class hierarchy, sexual repression, patriarchy, dogmatism, and paranoia. (Stam, 1989: 95).

sencia de sonido directo –una de las condiciones de la ortodoxia documental desde los años sesenta– y el recurso a una banda sonora en la que priman el silencio, las distorsiones casi inaudibles y la *fritura* propia de los discos analógicos, subraya la sensación de extrañeza al generar un cierto vacío ambiental. De nuevo, estamos lejos de los procesos cognitivos asociados a la narración autobiográfica documental: aquí la relación entre director, sujetos representados y audiencia se inscribe, casi exclusivamente, en un terreno emocional y afectivo.

Por otra parte, como también ocurría en *Color perro que huye*, en *Ensayo final para utopía* conviven las imágenes del archivo personal del director con metraje encontrado. Entre las primeras, Duque recupera metraje de viajes familiares a Venecia y Pisa que, presentadas en el tercio final de la película, toda vez ya sabemos de la muerte del padre, adquieren un halo fantasmal. El archivo doméstico adquiere entonces todo su potencial melancólico y evocador, puesto que la felicidad de los momentos vividos se ve impregnada por la tristeza ante la desaparición del progenitor. En cuanto a las películas encontradas, se incorporan, entre otros, fragmentos de la producción británica *Mozambique* (Robert Lynn, 1965) o de la mozambiqueña *Vinte e cinco* (José Celso Martínez Corrêa y Celso Lucas, 1975). A partir del cine y de la danza, Duque vuelve a trazar una relación transnacional, si bien es cierto que aquí, sus dimensiones difieren notablemente al dialogar con un espacio nacional y político tan desconocido como Mozambique, lo que no es óbice para que estas imágenes acaben adquiriendo idéntica intimidad que las correspondientes al espacio familiar.

Tal y como ocurría en *Color perro que huye*, Duque no concibe las imágenes y sonidos que conforman el filme como registros en términos bazinianos (una huella o una marca del pasado presta a ser reutilizada en clave de recuerdo), sino como signos que, a través de las técnicas de postproducción mencionadas (ralentizado o etalonaje), se reactualizan en presente. En *Ensayo final para utopía*, los recuerdos se van reordenando, estratificando y resignificando según las vivencias del presente, y en este sentido es altamente elocuente la imagen que cierra el filme: un plano detalle de los copos de nieve que caen sobre la palma de la mano de su padre antes de enfermar en el que convergen duelo y rememoración.

Conclusiones

Color perro que huye y *Ensayo final para utopía*, en tanto que autobiografías transnacionales, presentan los dilemas y las fracturas propias del exiliado y, en términos

más amplios, del sujeto posmoderno. La intersección entre el yo, la tecnología digital y el marco transnacional queda plasmada en la diseminación de una subjetividad que entra en diálogo con los contextos locales, regionales, nacionales e internacionales. La exploración espacial y experiencial del documentalista, atentas a las fallas y solapamientos de estas demarcaciones, transmite la existencia de diferencias sociales, económicas y culturales entre los diversos contextos.

Quizá lo más interesante de las películas de Duque en este extremo estriba en proponer un régimen representacional para el documental que no descansa ni en la indexicalidad ni en una referencialidad estricta, sino en su potencialidad para sugerir y transmitir sensaciones y emociones. En esta propuesta, los medios digitales confieren «una oportunidad para repensar la idea del cambio histórico en sí mismo, y qué queremos decir con inclusión y exclusión, horizontes y fronteras, pero también qué significado tienen los conceptos de emergencia, transformación, apropiación...» (Elsaesser, 2006: 78). La ambición y potencial de los filmes de Duque reside parcialmente en cuestionar el pensamiento dicotómico de inclusión y exclusión del que habla Elsaesser. De esta manera, sus películas se moverían entre lo documental y lo experimental, entre lo local y lo internacional, entre el espacio íntimo y el ámbito público. La formulación de la utopía contemporánea –que, como vimos, es un motivo recurrente en ambos filmes–, se basaría entonces en establecer un diálogo entre lo personal y lo social que admita la formulación de múltiples identidades e, incluso, que escape de la concreción del sujeto mediante procesos de desidentificación. En esta utopía, la tecnología digital sería un medio que, como apunta Duque en su trabajo, posibilita una convivencia que respete la idiosincrasia y variedad del individuo a la vez que permite una interconexión social aparentemente fluida. En este sentido, el director flirtea en sus filmes con las dos tradiciones que han marcado de forma constante la historia de las utopías: el sueño del progreso científico como mejora en sí mismo y la ambición humanista por construir una estructura social que funcione de forma equilibrada. Sin embargo, la movilidad constante que ambas películas plantean y las posibilidades de desplazamiento transnacional de sus narrativas nos sitúan en un ámbito más complejo y en cierta medida, paradójico. Un espacio en el que la utopía no se alcanza tanto de forma finalista, como una meta, sino que se entiende como un ensayo, como una práctica cotidiana con todas las limitaciones y faltas personales y comunitarias que forman parte de la experiencia social.

En el mismo sentido, también hemos visto como desde una posición minoritaria –ese *transnacionalismo menor* del que hablábamos al inicio del artículo en términos económicos, culturales y sexuales– Duque articula un modelo expresivo que desafía

los estándares de la tradición documental y su imbricación sociopolítica. En el caso del documental, el proyecto de Duque desequilibra incluso los patrones del cine autobiográfico al uso, tanto de los referentes internacionales surgidos a partir de los años ochenta y noventa del pasado siglo, como de los trabajos nacionales surgidos en la última década. El borrado del yo y su articulación en un terreno multiforme y sujeto a alteraciones físicas apartan a *Color perro que huye* y *Ensayo final para utopía* de las formulaciones canónicas del campo autobiográfico, incluso en su vertiente más experimental y exploratoria (de Su Friedrich a Chus Domínguez, por citar dos polos de ámbitos internacional y nacional). Del mismo modo, sería erróneo ver este desplazamiento narrativo del yo como una falta de compromiso con lo filmado. Por el contrario, el descentramiento ejercido por Duque se convierte en una estrategia fundamental a la hora de incluir al espectador en estos recorridos transfronterizos y repensar el conocimiento como proceso geopolítico antes que como un lugar estable, igualitario y universal al que cualquiera puede llegar (Mignolo, 2003).

Estas ideas en torno a desterritorialización y despersonalización encuentran un claro correlato audiovisual en el modelo de representación del mundo histórico que encontramos en un filme como *Ensayo final para utopía*. En él, los personajes y situaciones aparecen literalmente suspendidos entre lugares y significados diversos, como aquellas figuras humanas que, recortadas del fondo mediante un efecto digital, quedan atrapados entre la quietud y el movimiento, entre el pasado (*rewind*) y el futuro (*fast forward*) (figura 5). En definitiva, esas posiciones

Figura 5. Los cuerpos suspendidos de *Ensayo final para utopía* (Andrés Duque, 2012)



cambiantes ejemplificadas por Duque muestran las fisuras del relato hegemónico sobre el documental en España y nos obligan a considerar las alternativas a las identidades pensadas desde la oficialidad. Al incorporar las posibilidades de agencia autoral, textual y espectral existentes en la dinámica de los cines transnacionales menores, las películas aquí estudiadas consiguen desarrollar y modificar nuestras percepciones tradicionales sobre el documental. Para el futuro quedan investigaciones sobre la circulación y la recepción de estos productos. Solo así podrán los estudios españoles sobre documental atender a la complejidad tecnológica, cultural y estética de estas memorias viajeras, de estos cuerpos que basculan entre la suspensión y el movimiento.

Bibliografía

- Cerdán, Josetxo, 2005. «Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo.» *Archivos de la Filмотeca* nº 49, febrero: 146-169.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1986. *Kafka. Toward a minor literature*. London y Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Pedro, Gonzalo y Oroz, Elena, 2010. «Centralización y dispersión. (Dos movimientos para cartografiar “la especificidad” del documental producido en Cataluña en la última década).» En: Torreiro, Casimiro (ed.) *Realidad y creación en el cine de no ficción. (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, pp. 61-86.
- Duque, Andrés, 2011. «¿Qué esperamos del cine?» *Academia. Revista del cine español* nº 178, mayo: 18.
- Elsaesser, Thomas, 2006. «Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures?» En Hui Kyong Chun, Wendy y Keenan, Thomas (eds.) *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. New York y London: Routledge, pp. 13-25.
- Erl, Astrid, 2011. «Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies.» *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 3.
- Fernández Labayen, Miguel, 2012. «La “x” marca el lugar. La condición transnacional del documental en el siglo XXI.» *Icono14* vol. 10, nº 1: 61-78. Disponible en: <<http://www.icono14.net>> Fecha de consulta: 1 de julio de 2012.
- Foucault, Michel, 2006. «Utopian body.» En: Jones, Caroline A. (ed.) *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge, Ma: MIT Press, pp. 229-234.
- Jameson, Fredric, 2005. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London y New York: Verso.

- McHugh, Kathleen, 2005. «Giving “Minor” Past a Future. Narrating History in Transnational Cinematic Autobiography.» En: Lionnet, Françoise y Shih, Shu-Mei (eds.) *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press, pp. 155–177.
- Mignolo, Walter, 2003. *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento transfronterizo*. Madrid: Akal.
- Renov, Michael, 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, Catherine, 1999. *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press.
- Stam, Robert, 1989. *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.