

Puesta en cuadro y puesta en escena en el documental

La muerte de Jaime Roldós

Camilo Luzuriaga¹

Resumen

Un análisis formal de *La muerte de Jaime Roldós*, el segundo documental más visto en la historia del cine ecuatoriano después de *Con mi corazón en Yambo*, pone en debate los recursos de la puesta en cuadro y puesta en escena en la relación entre documental y ficción, y cómo operan estos recursos en el empeño del documentalista por des-construir la historia oficial ecuatoriana de fines del siglo XX.

Palabras clave: Cine histórico, documental histórico, cine ecuatoriano, puesta en escena, dirección cinematográfica.

¹ Ecuatoriano, nacido en 1953, cineasta, director de INCINE, fundador de Ochoymedio y Maac Cine. Realizador de los largometrajes de ficción *La tigra* (1990), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *Cara o cruz* (2003) y *Mientras llega el día* (2004). Productor ecuatoriano de la película *Prueba de vida* (2000) y productor del largometraje *Los canallas* (2009). Actor, fotógrafo, documentalista, editor y distribuidor de discos de música y de películas. Profesor desde 1982 en las universidades Central del Ecuador, Católica de Quito, Estatal de Cuenca e INCINE. Licenciado en diseño y docencia, magíster en gestión educativa. Actualmente es candidato a doctor en literatura hispanoamericana. camilo@incine.info

Puesta en cuadro y puesta en escena en el documental

La muerte de Jaime Roldós

Desde el inicio de *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera & Sarmiento, 2013), la película documental ecuatoriana estrenada en salas de cine en 2013, una voz masculina en primera persona –que luego se sabe que corresponde a la del documentalista- se pregunta sobre cómo cortar el material histórico a su disposición para estructurar la obra: “¿Dónde comienza esta historia? Podría comenzar cuando los militares ecuatorianos decidieron convocar a elecciones en 1978...”, se dice, y continúa narrando, la voz, algunos sucesos de la historia del gobierno del Ecuador desde el inicio de la última dictadura militar en 1972, hasta el triunfo de Jaime Roldós en 1979, cuando gana las elecciones presidenciales con el 68 por ciento de los votos. Luego, como cerrando una primera parte del filme y abriendo otra, el documentalista se pregunta si “...esta historia podría comenzar antes, muchos años antes, más exactamente el 3 de junio de 1959, cuando los estudiantes de Guayaquil iniciaron una revuelta popular que fue reprimida a sangre y fuego por los militares...”, cuando Roldós tenía 19 años. “Otro posible comienzo de esta historia es el día que el Ecuador volvió a la democracia”, se dice luego, refiriéndose a la asunción de Roldós al mando presidencial. Y termina la introducción del filme preguntándose el narrador una vez más “¿dónde puede empezar esta historia? [...] ¿Cómo es posible que haya tantos posibles comienzos, si todo esto ocurrió en apenas un año y medio [...] que todos los libros de historia despachan en uno o dos párrafos sucintos?” (Rivera & Sarmiento, 2013)

Terminadas las preguntas sobre dónde empezar, y transcurrida la séptima parte de la película, el filme ha escenificado ya las discusiones más relevantes sobre la modalidad documental del registro y procesamiento de planos cinematográficos para construir un discurso: el recorte del archivo, la relación entre memoria y poder, entre imagen y palabra, entre La Historia e historia, puesta en cuadro y puesta en escena, guion e investigación, ficción y no-ficción, y otros debates.

La sola pregunta de dónde empezar establece ya el problema de autoridad del documental en la selección del archivo, conformado en este caso, en la primera parte del filme, por fotografías, filmaciones y datos relativos a los sucesos históricos de interés de la película. Las diferentes opciones de dónde comenzar que propone la voz, al mismo tiempo que constituyen un recurso retórico para construir la biografía política de Roldós,

explicitan la relación de poder entre documental, archivo y memoria: de la selección del archivo depende el empoderamiento de una u otra opción de memoria y, según cuál esta sea, una u otra historia en el documental.

Poder que *La muerte de Jaime Roldós* lo asume contra *todos los libros de historia*, para establecer la suya propia: la historia de la investigación que el documentalista ha realizado, con la colaboración de *las víctimas del genocidio latinoamericano*, como se llaman a sí mismos los hijos del presidente presuntamente² asesinado. Poder que se camufla bajo el juego de la pregunta por dónde comenzar, como si fuese un problema de construcción de la obra y no de reconstrucción de la memoria: en apariencia, el documental se desautoriza a sí mismo, porque declara no conocer el recorte. Pero al develar su propia operación de montaje de la memoria, crea las condiciones para cuestionar el otro montaje, el de *todos los libros de historia*, haciendo más eficaz la autoridad del documental, consciente de la fuerza del poder contra el cual argumenta.

Pero antes de registrar el archivo seleccionado por el documentalista, y de estructurar un discurso con los registros, antecede una operación mayor: la selección del personaje histórico, y de él, su enigmática muerte. “¿Cómo estimar la importancia de un documental sin considerar, antes que nada, el valor del evento referido? Y éste antes que ningún otro: el valor del acontecimiento, su irrepetibilidad. Mientras más irrepetible el evento registrado, más valiosa la inscripción perdurable de su registro.” (Pérez-Villalobos, 2006, pág. 31)

El evento que recrea la película de Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento es un acontecimiento histórico de relevancia para el país: el presunto asesinato del presidente con mayor votación popular de todos los tiempos. En el caso del cine, este evento es obligadamente documentado con imágenes. Pero al parecer, para la tradición logocéntrica que ha caracterizado a la historia, las imágenes no son necesariamente pertinentes, ya que

Las imágenes –copias de copias- productos del arte de la imitación, se parecen a las cosas sin ser en verdad eso que parecen –son verosímiles pero no verdaderas. El poder de las imágenes (su capacidad de representación, de hacer pesar sobre el verdadero modelo –el referente- la amenaza del olvido) fue para la tradición logocéntrica del pensar el peligro supremo [...] Mantener el ser en sus límites exige

² Dan ganas de escribir, clara y únicamente, “asesinado”, sin más, a secas. Lo de anteponer “presuntamente” es el triunfo del poder de la ley sobre el deseo de justicia, poder que somete a este discurso, y quien sabe si a todos los discursos.

confinar y cercar la imagen, a la que es inherente desbordarse, independizarse del modelo, sustituir su referente: convertirse en simulacro. (Pérez Villalobos, 2006: 58)

Poder de la imagen que la palabra, en la voz del documentalista, pretende doblegar. Una voz no emocionada, serena, fiable, y por tanto veraz, para desempeñar sin dudas la función de anclaje que la palabra ejerce sobre la imagen -según Barthes-, para reducir la polisemia propia de la imagen visual y sonora, para *confinar y cercar la imagen*. Recurso que *La muerte de Jaime Roldós* lo usa en todo el film: la lucha contra *todos los libros de historia* es una lucha racional, palabra contra palabra.

Un ejemplo de todos los que pueblan la película: sobre la imagen del presidente salvadoreño Napoleón Duarte, que alza a ver a alguien -difícil saber a quién-, hacia la izquierda de cuadro, con una mirada entre inquisidora, arrogante y sumisa, la voz del documentalista fija la lectura: “En este momento, me parece que mira a Roldós” (Rivera & Sarmiento, 2013: 01:36:40). Es decir, no basta con mostrar la imagen, hay que narrarla, para que funcione al interés de la historia. Contrariamente a la hipótesis de Walter Benjamin: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo mostrar.” (Benjamin, 2005, pág. 462)

En *La muerte de Jaime Roldós*, la voz del documentalista cumple, además, otra función: personificar la figura del documentalista como investigador, no como la del guionista que “...pretende saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (Saer, 2004, pág. 11). Figura del investigador que luego se consolida en cuerpo y alma en el film: el investigador entrevista a los políticos de la época, a los hijos del presidente, recorre varias ciudades de América visitando archivos, tras las pistas que le permitan esclarecer la muerte de Roldós. El documentalista se documenta a sí mismo en este proceso. Recurso usado, sobre todo, en el denominado *documental de autor*, formalmente cercano a la llamada nueva novela histórica, caracterizada entre otras cosas, según Seymour Menton, por la meta ficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación, por la intertextualidad, y por visiones dialógicas que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo (Menton, 1993, págs. 43-44).

La memoria y la inscripción de la memoria, como trabajo de escritura [...] supone de suyo una labor de edición: pasada a limpio y sanción del texto definitivo, que borra y deja en el olvido no sólo la circunstancia de enunciación sino también el

proceso acumulativo de borradores, sobre la base de cuya tachadura se llegó a la definición del producto final [...] El criterio de discriminación [...] es finalístico: se inscribe públicamente únicamente lo que tiene sujeto –principio, soporte y finalidad-, y se reconstruye el evento para que lo tenga.” (Menton, 1993, pág. 20)

Es esta labor de edición que *todos los libros de historia* han hecho con la historia, lo que cuestiona el documental. Pero, paradójicamente, la edición de estos libros es tan edición como la que hace el documental de Rivera y Sarmiento. Con una diferencia: la película siembra dentro de su cuerpo textual el lugar de enunciación: no lo borra, lo establece en primera persona singular y plural, para no dejarlo en el olvido, en un gesto propio de la meta historia.

Terminada la introducción de por dónde empezar, una vez aparecido el título del filme, la película introduce un nuevo tipo de registro, alejado del archivo histórico: el plano cinematográfico de un acontecimiento aparentemente banal y cotidiano: la imagen audiovisual de una carretera rodeada de neblina, desde el punto de vista interior de un automóvil en movimiento, sin el registro de seres humanos, casi en silencio, sin la voz que ha dominado el documental desde que empezó, prolongadamente: una duración sin razón, ambigua, difusa, inquietante.

Pero, a continuación, tan pronto el documental muestra a los viajeros dentro del vehículo -los hijos del presidente fallecido-, la película vuelve a la palabra, ahora acompañada de la emoción: “Roldós y su esposa Martha Bucaram tuvieron tres hijos: Martha, Diana y Santiago. Yo tenía más o menos la misma edad que ellos.”, dice la voz del documentalista. En adelante, el documental mantendrá estas dos líneas paralelas de argumentación: la de los sucesos vinculados al gobierno del presidente Roldós y a su muerte en el choque del avión presidencial; y la de los hijos del presidente, su supervivencia al acontecimiento, y su vida ahora, 30 años después.

Al declarar la relación afectada del investigador con los hijos del presidente y al incorporar la vida cotidiana de ellos, el documental se esfuerza por adquirir nuevas características, similares a las que Luz Marina Rivas establece para definir lo que llama novela intrahistórica:

- Construcción de personajes ficticiales subalternos (frecuente la narración en primera persona) a través de los cuales se ficcionaliza la historia de lo cotidiano.

- Apropiación de los géneros de la intimidad y de los márgenes, es decir formas de las contra literaturas [...] que incluyen diarios, testimonios, relatos autobiográficos.

- Apropiación de los lenguajes y formas de la cultura popular, como la oralidad, el mito y distintas formas de la cultura de masas.

- Metahistoria, como una forma de hacer patente la conciencia de la historia que define la novela histórica. (Rivas, 2004, pág. 101)

Pero el material se resiste a este tratamiento *interior y cotidiano*, porque el personaje central, sus hijos, y los demás entrevistados, son todo menos subalternos.

Una vez muerto el héroe -pues este es el tipo de persona que construye el documental alrededor de la figura de Roldós, en cuanto portador de valores ejemplares, libre de contradicciones interiores, capaz de luchar por su objetivo como si conociera su destino-, la película se concentra en describir lo que les sucedió a los huérfanos: Santiago Roldós, de 10 años, y sus hermanas un poco mayores que él. El Santiago de hoy, devenido en dramaturgo y actor teatral, ironiza comparándose a sí mismo con Hamlet, el personaje incapaz de vengar el asesinato de su padre. Dice el hijo adulto en una de sus entrevistas que integran el documental: "...nuestros Claudios vinieron después [refiriéndose a su tío Abdalá Bucaram y familia], la lucha por el poder por encima de los afectos... quienes debieron protegernos... nos hacen añicos... Me parece criminal lo que hicieron..." (Rivera y Sarmiento, 2013: 01:49:20).

¿Qué hicieron? Usar la muerte de Roldós, y la orfandad de los niños, para encaramar en la presidencia al tío más adorado del niño Santiago: Abdalá, más tarde conocido como Hablablá, por su insuperable verborragia altisonante y demagógica.

Cuando el documental muestra la ceremonia católica presidida por un numeroso alto rango eclesiástico, en los funerales del presidente fallecido, y Abdalá se hace lugar para ser el centro de ella -especie de auto heredero del espíritu roldocista-, la voz del documentalista se refiere al acto como "La puesta en escena de la ceremonia...". Comentario que develaría dos posiciones del autor. Primero: que existen sucesos o ceremonias, como la del funeral, que no deberían implicar una puesta en escena. Segundo, que la puesta en escena de un suceso o ceremonia es un *show*, en el sentido de una representación falsa, mentirosa, que alardea en vano.

En la voz de un documentalista, este cuestionamiento a la puesta en escena implicaría la suscripción a una *no puesta en escena* en el trabajo documental.

Seguramente sí. Si algo diferencia al registro documental del registro ficcional, es que este pone en escena la acción, o lo que sea, previo a ponerla en cuadro, y aquel hace lo posible por prescindir de la puesta en escena, para directamente poner en cuadro aquello que registra: la duración de imágenes visuales y sonoras.

Para la ficción, poner en escena puede ser el artificio único e imprescindible para indagar en la verdad de ciertas dimensiones de la existencia, de difícil sino imposible acceso para el documental: por ejemplo, la intimidad. La cámara y el micrófono, testigos implacables del comportamiento humano, difícilmente podrían registrar la intimidad en la modalidad documental, a menos que no existan para la conciencia, la intuición y el instinto, como sucede con el recurso de la *cámara escondida*.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. [...] Puesto que [...] la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia [...] la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable. La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación... (Saer, 2004, pág. 11)

Y sin embargo, el documental suele apelar a niveles rudimentarios de puesta en escena, como la entrevista, a la que acude debido a la dificultad de encontrar por otros medios *lo verificable*. El entrevistado diseña su escenografía, hace por construir un personaje de sí mismo, y un pedazo de su auto biografía en su narración. Ese personaje y esa biografía suelen ser aquellos que reclama la posteridad. Ya lo reportó Kieslowski, el documentalista, cuando filmó los juicios que la justicia socialista estableció contra los activistas de Solidaridad en la década de 1980: en presencia de la cámara y el micrófono, el comportamiento de los jueces se modificaba sustancialmente, al punto de reducir las penas drásticamente, si llegaban a imponerlas. “...aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así- sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal” (Saer, 2004, pág. 10).

Entonces, el problema no radicaría tanto en las diferentes operaciones de las que echaría mano cada modalidad, sino en la intención de veracidad. “El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece [...] una discusión minuciosa.” (Saer, 2004, pág. 10).

En el epílogo del film, el documentalista muestra una bodega plena de latas que contienen rollos y rollos de película: metáfora visual del archivo. Cada lata –se dice– contiene registros documentales, a la manera periodística, rodados por Gabriel Tramontana, el hombre que desde la década de 1950 filmó cuanto acto de la alta sociedad y de gobierno pudo. Uno de ellos, el de la masacre del 3 de junio de 1959. Esas imágenes ya no existen. El mismo camarógrafo las desapareció de su archivo, según lo cuenta él mismo en la entrevista. Sintiendo amenazado por el presidente de entonces, Camilo Ponce, y puesto que “Él me ayudó mucho”, según lo expresa Tramontana, este decidió eliminar los registros que podían comprometer la imagen de su buen presidente, la del hombre que impulsó *el progreso* del país. El camarógrafo decidió qué sí y qué no se puede recordar: sí los millares de actos de la alta sociedad y de gobierno por el progreso del país, no las masacres de gobierno. Igual que el trompetista entrevistado en el documental, Edgar Palacios, sobrino del general fiel a Roldós que también murió en un percance aéreo, meses antes que el presidente, sobrino que dice conocer al hombre que da fe que el percance fue un atentado y no un accidente. Pero decide callar su nombre, aun 30 años después del suceso, porque compromete a un personaje “muy importante”: imagen conmovedora del poder en la construcción de la memoria, y de la desmemoria.

Obras citadas

- Benjamin, W. (2005). Teoría del conocimiento, teoría del progres. En W. Benjamin, *El libro de los pasajes* (pág. 462). Madrid: Ediciones Akal.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez-Villalobos, C. (2006). *Dieta de archivo, memoria, crítica y ficción*. Santiago de Chile: Editorial ARCIS.
- Rivas, L. M. (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida: Ediciones el otro el mismo.
- Rivera, L., & Sarmiento, M. (Dirección). (2013). *La muerte de Jaime Roldós* [Película]. Ecuador.
- Saer, J.-J. (2004). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.