

Opus (Mariano Donoso, 2005): identidades en obra

Por Malena Verardi

Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en plantear algunas reflexiones en torno a la construcción de la subjetividad en el primer largometraje del realizador Mariano Donoso: *Opus* (2005), un filme que puede ubicarse en el intersticio entre lo que se denomina cine documental y cine ficcional. La imbricación de elementos, además de constituir la trama que da forma al relato, instala la reflexión en torno a la entidad del documental en la actualidad, la construcción de los géneros fílmicos y la vinculación entre ficción y "realidad". A la vez, la inscripción de la subjetividad, del yo en el relato fílmico, se vincula directamente con la construcción de la noción de identidad. De esta manera, el trabajo se propone analizar los modos de inscripción de la subjetividad en relación con los modos de construcción de la compleja noción de identidad.

Palabras clave

Documental, ficción, identidades, discursos.

Summary

This paper reflects upon the construction of subjectivity in Mariano Donoso's first feature film, *Opus* (2005), situated in the crevice between the so-called documentary and fictional filmmaking. Aside from constituting the plot that shapes the narrative, the interweaving of elements prompts us to reflect upon the substance of documentary films today, the construction of film genres, and the relationship between fiction and "reality." Moreover, the inscription of subjectivity, of the self in the film narrative, is directly related to the construction of the notion of identity. Thus, the paper analyzes the ways in which subjectivity is inscribed in reference to the ways in which the complex notion of identity is contrived.

Keywords

Documentary, fiction, identities, discourses.

Datos de la autora

Malena Verardi. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Investigadora asistente del CONICET, docente en la cátedra Historia del Cine Universal (FFyL, UBA).

Fecha de recepción

1 de octubre de 2012

Fecha de aprobación

22 de octubre de 2012

A modo de introducción

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, en el cual se busca analizar las características del cine documental contemporáneo, particularmente el realizado durante la última década, luego de la crisis de 2001. En este caso, la propuesta consiste en plantear algunas reflexiones en torno a la construcción de la subjetividad en el primer largometraje del realizador Mariano Donoso: *Opus*¹ (2005), un filme que puede ubicarse en el intersticio entre lo que se denomina cine documental y cine ficcional. El hecho de que se trate de una película que presenta elementos considerados como propios del relato documental tanto como otros entendidos como propios del relato de ficción, abre una serie de interrogantes relacionados con los modos de configuración e inscripción de la subjetividad en el relato fílmico. En el documental clásico (el documental expositivo, en términos de Nichols, 1997), la instancia enunciativa se hace presente a través de una voz omnisciente que expone una determinada argumentación acerca del mundo histórico. En el cine de ficción hegemónico, por llamar de alguna manera al

cine que responde a parámetros de narrativa clásica en cualquiera de sus versiones genéricas², la instancia enunciativa da cuenta de su presencia a través del vínculo que establece con el espectador y el lugar que le otorga a éste. Dicho lugar está directamente asociado a la competencia que se le brinda al espectador en cuanto al saber sobre la historia de la película. Si en los casos de filmes documentales y de ficción que se ubican dentro de un modelo de narración clásico la inscripción de la instancia enunciativa aparece regulada a partir de los modos mencionados, resulta interesante abordar un filme en el cual la imbricación de rasgos documentales y rasgos ficcionales plantea un universo de características singulares en cuanto a la relación entre el relato del filme y la configuración de la subjetividad del autor.³

Por otra parte, la inscripción de la subjetividad, del yo en el relato fílmico, se vincula directamente con la construcción de la noción de identidad. En este sentido, la narración de *Opus* se despliega como un campo de búsqueda a través del cual el personaje encarnado por Mariano Donoso intenta encontrar algunas respuestas a ciertos recurrentes interrogantes.

El filme comienza con el encargo que recibe Donoso, por parte de un productor norteamericano, de realizar un documental sobre el estado de situación de la escolaridad en la Argentina, específicamente en la provincia de San Juan. Simultáneamente a las reuniones del equipo de trabajo que se apresta a iniciar el rodaje, comienza una huelga docente por tiempo indeterminado en reclamo por el pago de salarios atrasados. Tras varios fallidos intentos por acceder a una escuela en la cual poder filmar "la simple y primitiva escena: clases, maestros enseñando y niños aprendiendo", el equipo de filmación logra registrar un único día de clases en una recóndita escuela rural que no posee agua ni electricidad y a la cual llega poco tiempo antes de que los maestros levanten las clases para sumarse al paro general. Luego de este frustrado y último intento, Donoso expresa: "Pese a que los maestros se habían ido, me quedé en el pueblo una noche más. El día siguiente fue la clave para responder lo que estuve

buscando todo este tiempo... Hace meses que empecé este proyecto y aquí estoy, en medio del desierto, en medio de la nada...". La búsqueda en cuestión conlleva distintas aproximaciones a la noción de identidad, que van adquiriendo diversas formas a lo largo de la narración.

De este modo, el filme se configura como un recorrido a través del cual explorar los interrogantes e imperativos que atraviesan al personaje que encarna Mariano Donoso, con la expectativa de poder alcanzar (tal vez) algunas respuestas. Dichos recorridos toman forma a partir de recursos y procedimientos considerados como propios del cine documental, así como de otros entendidos como pertenecientes al cine ficcional. La imbricación de elementos, además de constituir la trama que da forma al relato, instala la reflexión en torno a la entidad del documental en la actualidad, la construcción de los géneros fílmicos y la vinculación entre ficción y "realidad".

Voces y escuchas

El objetivo inicial del documental cuya realización emprende Mariano Donoso consiste en registrar el estado de situación de la escolaridad en la Argentina, específicamente en la provincia de San Juan, en un contexto de crisis socio-política como el atravesado en 2001: "La película va a tratar sobre una institución, una institución a través de la crisis", indica Donoso.

El registro como principio organizador del relato acerca al filme al concepto de cine documental: "El documental, generalmente, tiene un tema, es una película 'sobre'... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época" (Bergala, citado en Weinrichter, 2004: 89). En *Opus* ciertamente es posible encontrar el "tema" a partir del cual se organiza, en inicio, la narración. Sin embargo, éste se halla atravesado por múltiples desvíos que complejizan la estructura narrativa y abren numerosos caminos interpretativos.

Donoso, quien forma parte del filme que dirige, interpreta a un director de documentales nacido en San Juan, que ha realizado un primer trabajo sobre cosmologías (todas éstas

características "reales") y que acepta el encargo realizado por un productor norteamericano, llamado Jerry Rubin, de filmar una película sobre la escolaridad en su provincia natal. La figura del productor, que establece un claro contrapunto con la del director en relación con el cual se definen ambos roles, se construye no a partir de la inscripción del cuerpo del personaje (que sólo aparece en un breve plano en la última escena del filme), sino a través de las incursiones en el relato de su voz. En un primer momento, es posible escucharla en el diálogo telefónico que sostiene con Mariano cuando intenta convencerlo de que acepte filmar el documental. Durante el transcurso de la conversación, un fondo negro alcanza la totalidad del cuadro visual, lo cual direcciona la atención del espectador hacia el diálogo en cuestión y las voces que lo llevan a cabo. Luego, promediando la película, el productor se presenta ante el espectador, nuevamente a través de la voz (una voz *over* en este caso): "Hola, probablemente se estarán preguntando quién soy y qué hago acá... Bueno, mi nombre es Rubin y ocurre que soy el productor de esta película, si aún es posible llamarla así...". De esta manera, el productor se posiciona como una voz autorizada para dar cuenta de las situaciones atravesadas durante la filmación y exhibir su punto de vista al respecto, como cuando se pregunta: "¿Qué clase de filme es éste? ¿Es un documental social, es una comedia, es acerca de escuelas o es acerca de huelgas? ¿Es acerca de niños o es acerca de ti? (en referencia a Donoso)... Sólo Dios sabe...". En otros momentos, el productor se ubica como un observador (situado fuera de la diégesis), que comenta las escenas al tiempo que éstas transcurren. Es el caso, por ejemplo, de las observaciones que realiza cuando, a raíz de las dificultades surgidas por la huelga docente, el filme se orienta hacia una investigación sobre la vida de Sarmiento: "Por todos los cielos: ahí va de nuevo: Donoso corriendo detrás del espíritu de Sarmiento por toda la ciudad (...) dando vueltas y vueltas, conversando con los llamados 'expertos en Sarmiento', tratando de armar el rompecabezas...". De este modo, la voz del productor recorre el relato circulando desde el espacio de la diégesis al que se ubica por fuera de ella. El único momento en

el que la figura de Rubin se corporiza tiene lugar durante la fiesta de casamiento de Mariano, en la última escena del filme. La cámara en movimiento registra a los asistentes a la fiesta deteniéndose ante cada uno de ellos como si tomara una fotografía que por un instante congela el movimiento, para indicar, a través de letreros en inglés sobreimpresos a las imágenes, la identidad de cada cual, así como el rol cumplido durante la realización de la película. Al llegar al personaje de Rubin (el último en aparecer y el plano con el cual el filme clausura el relato) el letrero señala: "Me, Jerry Rubin. Mariano's Uncle Producer". La alusión a su figura a través del "yo" (a diferencia de la presentación de los demás personajes a los que se identifica a partir de su nombre y apellido y del rol llevado a cabo: *writer, photography, camera, etc.*), lo sitúa ante el espectador como el responsable de la enunciación (por lo pronto de una enunciación: la del relato que acaba de finalizar). El hecho de que los créditos aparezcan en inglés, sumado al estilo del tema musical (una canción de estilo *country* típicamente norteamericano), permite considerar que se trata del cierre de la película que finalmente ha logrado organizar Rubin a partir del material enviado por Donoso. Luego del último plano - la imagen del productor- un corte a negro deja paso a los créditos "reales" de *Opus* que, esta vez en castellano y sin anclar el texto en imagen alguna, vuelven a brindar información sobre la identidad de los realizadores del filme. En este caso, es el nombre de Donoso (que no había sido incluido en los anteriores créditos) el primero en aparecer, bajo la fórmula: "Un film de...".

La "duplicación" del final se articula con el desdoblamiento de la enunciación que propone el relato: el filme realizado por Rubin a partir de las "piezas sueltas" que le ha enviado Mariano, el filme de Donoso: *Opus*. Sin embargo, es la misma banda sonora (el tema musical antes mencionado) la que se mantiene durante los dos momentos de cierre, evidenciando los vínculos existentes entre el documental realizado por encargo del productor y el filme que "contiene" al documental (volveré sobre este punto más adelante).

Si la figura del productor del documental toma cuerpo una única vez, la presencia del director del mismo resulta, en cambio, recurrente. La narración va siguiendo el recorrido realizado por Donoso y su equipo en la búsqueda por encontrar una escuela en la cual poder llevar a cabo la filmación. Las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla el rodaje lo conducen de la situación de la escolaridad en San Juan a la historia de la provincia -con el terremoto de 1944 como instancia clave-, a la vida de Sarmiento, el prócer sanjuanino por excelencia. A lo largo de la travesía, Donoso aporta su figura y su voz al relato, la cual adquiere diversas modulaciones. Por momentos se trata del vehículo a través del que se brindan datos e información, como cuando, en el comienzo del filme, ubica espaciotemporalmente la narración al señalar: "San Juan, 2002, la provincia donde nací. 90.000 kilómetros cuadrados, 620.000 habitantes. Uno de cada dos argentinos es pobre. La Argentina enfrenta otra crisis financiera. Durante seis meses, los trabajadores estatales de esta provincia no reciben su salario. Jornal medio de un maestro: 18 pesos, 5 dólares por día". A través de esta alocución, además de hacer referencia a las características del contexto en el cual se inscribe la narración, Donoso se ubica como presentador de las imágenes que observa el espectador (en este caso vistas de la ciudad de San Juan). En otros momentos, la voz (en *off*) hace referencia a sus propias impresiones frente al transcurso del rodaje: "Me atrae la idea del campo, de filmar en una escuela tranquila y alejada un tanto de los problemas gremiales y políticos. A pesar de no haber clases, la situación resulta esperanzadora. Maestros y niños están al menos juntos. Se torna posible un acercamiento a ellos en la intimidad apacible del paisaje de campo".⁴ Finalmente, en los momentos en los que Donoso interactúa con los miembros del equipo de filmación, su voz adquiere un tono coloquial, más cercano a la entonación del habla cotidiana. En la misma línea pueden sumarse las escenas en las que los maestros dialogan, frente a las cámaras, sobre el estado de situación de la educación y expresan sus opiniones en relación con la ausencia de clases. Por último, el relato incorpora el

testimonio -un elemento característico del documental clásico-, como otro de los discursos que forman parte de la estructura narrativa. Se trata de la voz de Miguel Ángel Sugo, un escultor al cual Mariano entrevista buscando obtener información sobre la representación de la figura de Sarmiento.

De este modo, el relato se configura a partir de una multiplicidad de voces que se entrecruzan conformando el entramado discursivo que propone el filme.

Tratando de armar el rompecabezas

"Esta película se acaba, Jerry. Espero que puedas hacer algo con los *tapes*. Lo siento", expresa Donoso al dar por finalizada la realización del filme que Rubin le ha encargado, tras el último y frustrado intento por registrar el funcionamiento de una escuela en actividad. En una escena anterior, el productor revelaba estar tratando de "Darle algún sentido a la azarosa serie de imágenes, entrevistas y cosas de ese tipo" (los *tapes*) que le ha estado enviando Mariano; de estar "tratando de encajar las piezas entre sí...". Las "piezas" en cuestión se ordenan finalmente en secuencias que adoptan la forma de "capítulos" al modo de una obra literaria. Este rasgo aleja al filme del documental clásico, en tanto se distancia de la pretensión de "objetividad" en la representación del referente, a la vez que evidencia una clara presencia del realizador en la organización del material.

La narración comienza con una invocación ("El sueño de Escipión"), tras la cual se desarrollan cinco capítulos -uno de los cuales incluye un apéndice-, separados entre sí por fundidos a negro. Cada uno de los títulos de los capítulos aparece impreso sobre ajadas hojas de tono amarillento (como las de un texto antiguo) y es seguido por un epígrafe que se vincula directamente con el nombre del capítulo. A su vez, el título y el epígrafe de cada capítulo se relacionan con el relato que se presenta en cada secuencia. Como ejemplo del procedimiento puede mencionarse el Capítulo I, que recibe el nombre de "Poética", y su epígrafe -extraído de *La poética* de Aristóteles precisamente-, que hace referencia a las características de la comedia como

imitación de lo risible, "lo cual es una especie de lo feo". La secuencia que se despliega a continuación revela los primeros e infructuosos intentos del equipo de filmación por acceder a una escuela en actividad a partir de un registro que articula ironía y humor al tiempo que evidencia las características del contexto en el cual intenta llevarse a cabo el rodaje, fuertemente atravesado por los efectos de la crisis social.

El capítulo V, el último de la historia, lleva por nombre "La República" y cierra "el libro" con una cita de Platón de la obra del mismo nombre: "De donde se desprende, como consecuencia necesaria, que el universo es una copia". Las primeras imágenes de esta secuencia (una toma desde un auto en movimiento), resultan similares a las imágenes iniciales del filme, en las cuales podía observarse a Mariano conduciendo hacia San Juan para comenzar el rodaje del documental. Sin embargo, las escenas que se suceden evidencian la imposibilidad de la duplicación, en tanto ante un comienzo semejante se desenvuelven finales disímiles. En esta escena, y tal como Donoso lo indica en una carta que le envía al productor, se dirige a una escuela que aún permanece en actividad y en la cual espera poder concretar, finalmente, el rodaje del filme. Como se mencionó, este último intento fracasa también, dado que los maestros se unen a la huelga general el día después de la llegada del equipo de filmación. En la parte final de la carta que le ha enviado a Rubin, Mariano expresa (a través de la voz del productor, quien lee el texto): "No es mucho lo que puedo decir, hace meses que empecé con este proyecto y aquí estoy: en medio del desierto, en medio de la nada. Buen final para un film sobre la educación, ¿no? No sé, ya no sé nada...". La figura del productor y la del director confluyen aquí en tanto Donoso expresa sus impresiones ante el "fracaso" del documental en la voz de Rubin, que lee la carta que aquél le ha enviado. La carta posee una postdata, en la cual Mariano toma la voz para hacer referencia a algunas últimas novedades sobre San Juan. En este momento de la lectura y por un breve instante, su voz se superpone a la del productor y ambas coexisten fugazmente. Luego es la voz de Mariano la que completa el relato.

El desdoblamiento de la enunciación al que hacía referencia anteriormente alcanza aquí un punto central, dado que las dos voces que estructuran el relato se unen -por un breve lapso- para dejar paso luego al cierre de la historia a cargo de las palabras y la voz de Donoso.

¿Cuál de todos éstos es San Juan?

El contrapunto entre la figura del productor y la figura del director se define, como se señaló, a partir de las articulaciones entre las voces de ambos y la inscripción del cuerpo frente a la cámara que proponen en cada caso. Sobre este entramado discursivo, el relato articula distintas aproximaciones a la compleja noción de identidad. Se trata, desde luego, de un concepto que puede ser abordado desde diversas ópticas. En este caso, considero la noción de identidad en la línea de lo postulado al respecto por Stuart Hall (2003): la identidad como punto de encuentro entre los discursos y prácticas que interpelan a los sujetos sociales y los procesos que producen subjetividades. Así, las identidades son "puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas" (Hall, 2003: 20). En el filme, las reflexiones en torno a la construcción de la identidad involucran varias de sus facetas: la identidad personal, la identidad de una comunidad (la provincia, la nación), la identidad textual de la propia película.

Volviendo al análisis del filme, luego de las primeras dificultades en el abordaje de la escolaridad en San Juan, Donoso le comunica al productor que ha decidido dedicarse a filmar la historia de la provincia: "Me encargaste una película sobre San Juan y eso es lo que pienso hacer ahora...". "¿Qué es San Juan?" inquiera al comenzar a tomar imágenes alusivas a la ciudad. La pregunta por las características de la provincia natal del director se vincula necesariamente con la construcción de la dinámica entre la Capital del país y el denominado "interior", así como también con la relación entre lo nacional y lo extranjero. En cuanto al primer aspecto, la narración incluye varias referencias a las negociaciones entre el gobierno

provincial y el gobierno nacional en el marco del conflicto por el atraso en el pago de los salarios docentes. En este sentido, la caracterización de San Juan, en tanto provincia del "interior", parecería tener que definirse necesariamente a través de la relación con ese Otro que constituye la Capital.⁵ La pregunta por la identidad de San Juan es posible de replicar en el plano más amplio de la identidad nacional a la cual se alude a partir de la contraposición entre las figuras del director y el productor. Esta última se construye a partir de un doble estereotipo: Rubin representa al estadounidense "medio", para el cual Latinoamérica es un territorio compuesto en su conjunto por "selvas y junglas" y que, en su rol de productor del filme, busca un determinado perfil para el mismo, basado en la generación del impacto: "Olvida los bancos y ahorristas -le dice a Donoso-... Ya hemos visto mucho sus 'cacerolazos' aquí. ¿Por qué no eliges una escuela pequeña y muestras su historia? Estamos hablando de gente, de gente viva, estamos hablando de sus problemas, vives en la Argentina, ¡por Dios! Quiero ver nuevos paisajes, tal vez en el Oeste... Quiero un niño caminando a la escuela en el desierto, eso funciona". De este modo, el productor encarna al estadounidense "bárbaro", que pone en escena los estereotipos a través de los cuales se construye a América Latina (desde América del Norte), pero su figura no deja de presentarse, a la vez, como el estereotipo que (desde América Latina) representa a los norteamericanos como ignorantes, efectistas y poseedores del poder que otorga el capital. En relación con este último punto y en cuanto a la contraposición de las figuras del productor y el director, *Opus* hace referencia, de manera irónica, a los protocolos de negociación que conlleva la realización de todo filme en cuanto el director representa al universo nacional, a la realización "fáctica" del filme y la figura del productor representa al Otro extranjero, que es quien posibilita la realización "material" del filme. En la continuidad de la búsqueda por acercar algunas respuestas a la pregunta por la identidad de la provincia de San Juan, el relato propone una triple alegoría a través de la cual poder dar cuenta de algunos de sus rasgos: "Historia de la estatua", "El

terremoto" y "El edificio". Ubicadas en orden cronológico, la primera de las alegorías hace referencia a un episodio sucedido en 1919 en el cual el gobierno de Estados Unidos envía, por error, una réplica de la Estatua de la Libertad -cuyo destino era la ciudad de San Juan de Puerto Rico-, a la provincia de San Juan (en Argentina). El episodio es relatado por la voz en *off* de Donoso, en tanto las imágenes revelan fotografías de comienzos del siglo XX. Segunda alegoría: "El terremoto". La voz en *off* indica: "1944, sábado 15 de enero, 20.50 horas. Lo que durante trescientos años fue San Juan, desaparece por completo". Las imágenes, a través de fotos de archivo, evidencian los efectos de la catástrofe: construcciones derruidas, remoción de escombros, heridos trasladados en improvisadas camillas... "esa ciudad subterránea también es San Juan". Tercera alegoría: "El edificio":

Construido hace treinta y dos años, miles de toneladas de hierro y hormigón elevan su altura y profundizan sus sótanos. Es el edificio central de gobierno, conocido como Centro Cívico. El proyecto era reunir los tres poderes públicos, centralizar y agilizar el funcionamiento del Estado. Más tarde se pensó en él como en un casino, como un hotel, como un gigantesco centro comercial. Hoy esto es lo que queda de todo aquello.

Las imágenes dan cuenta de la estructura del edificio a medio terminar, vacío, sólo habitado por grupos de palomas, mientras carteles sobreimpresos sobre los espacios desiertos simulan indicar los diferentes sectores de un edificio gubernamental: "Oficinas de gobernación", "Escribanía general del Estado", "Subsecretaría de Trabajo y Seguridad Social", "Ministerio de Seguridad", entre otros.

De este modo, las ficciones propuestas por la triple alegoría, ligadas a la destrucción y la reconstrucción, lo local y lo foráneo, se articulan en una línea de tiempo que intenta otorgar alguna forma a la historia de San Juan, configurar una representación del pasado que permita, tal vez, acercar alguna

explicación al presente en crisis que evidencia la narración. La exploración que emprende Donoso aporta algunos elementos en esta dirección. Sin embargo, éstos no parecen bastarle para construir un relato totalizador que permita caracterizar acabadamente a su tierra natal. ¿Cómo definir a San Juan? Las posibilidades de aprehender su identidad parecen desvanecerse, en un sentido similar al expresado por Sarmiento en la cita que sucede a la escena en el edificio: "Cuando he logrado surgir para mi Patria, ella se hunde bajo mis pies, se me evapora, se me convierte en un espectro horrible".⁶

Pese a todo, Donoso persiste en su exploración. Desde la parte superior del edificio a medio construir observa la ciudad al tiempo que a través de la voz en *off* indica: "Después de dos semanas erráticas, mañana el equipo vuelve a reunirse. El rodaje se reinicia. El filme nuevamente está en marcha". La búsqueda por "encontrarle un sentido al documental", en palabras del productor, lleva a Donoso a dirigir el tema del filme hacia la vida de Sarmiento, tal vez "la" instancia clave en lo que a la identidad de la provincia se refiere. "Sarmiento es un tema de película" es el título escogido por el diario local para presentar la entrevista realizada a Mariano con motivo del rodaje del documental. En este marco, el equipo de filmación se dirige a la casa natal de Sarmiento, actualmente convertida en museo, y luego al taller del escultor Miguel Ángel Sugo, autor de la mayor parte de los retratos (relieves) y bustos realizados sobre el prócer sanjuanino. Sugo es, según relata el productor, un "héroe local": (...) "Hizo como 50 Sarmientos. Si Mariano buscaba resolver la clave de Sarmiento a través de su rostro, éste parecía ser el hombre indicado". Sin embargo, algunos problemas de salud causados por la avanzada edad del escultor demoran la realización de la entrevista. Donoso invierte el tiempo de espera "dando vueltas y vueltas, conversando con los 'expertos en Sarmiento' y buscando perseguir el espíritu de Sarmiento por toda la ciudad (...)". La indagación en torno a Sarmiento es también una búsqueda en torno a la identidad personal de Donoso (nativo de San Juan como Sarmiento):

"Sarmiento, Donoso... Sarmiento y Donoso... ¿De eso se trata éste filme?" inquiera el productor ante los recorridos de Mariano.⁷

La esperada entrevista se realiza finalmente pero sus resultados no resultan muy elocuentes. El anciano escultor se encuentra demasiado ensimismado en sus recuerdos y pensamientos como para poder aportar información sobre la representación de la figura de Sarmiento. El filme ironiza aquí sobre el valor del testimonio como fuente de datos, en tanto la ansiada entrevista se traduce en imágenes que sólo conciernen al entrevistado (Sugo en este caso), en la medida en que forman parte de su historia personal y como tal difícilmente pueden transmitirse a otros a la manera de una narración ordenada.

Si bien el episodio de la entrevista busca problematizar, como se señaló, el valor del testimonio como instancia clave del documental, posibilita, a la vez, la elaboración de una historia de vida. Las imágenes repetitivas y sueltas que brinda Sugo integran una historia que se compone además por las fotografías del escultor en su juventud y por el recorrido en torno a sus obras en el taller. Una historia que culmina con las últimas imágenes del filme, cuando Mariano expresa: "Regresé una vez más al taller de Miguel Ángel Sugo. Lo encontré vacío. El anciano ha muerto". De este modo, el relato traza un recorrido por la vida del escultor que alude a lo singular de cada individualidad (la vida única y particular de Sugo), al tiempo que la inscribe en un universo más amplio. No casualmente, luego del último plano en el taller vacío de Sugo -una imagen de la ventana abierta tras la cual el viento agita las hojas de los árboles- la escena que sigue (la última del filme) corresponde a la fiesta de casamiento de Mariano. La muerte, como instancia que forma parte del ciclo vital, es sucedida por los festejos de un evento que se liga a la proyección, al futuro.

De esta manera, la construcción de la identidad personal (la biografía de Sugo, la indagación en torno a la tierra natal que emprende Donoso) aparece fuertemente ligada a la identidad en términos colectivos (la vida como parte de un universo más amplio, de una cosmología como la que se presenta en el comienzo de la película).

El ser y el tiempo. A modo de conclusión

En función de lo analizado hasta aquí, puede concluirse que la estructura narrativa del filme se configura a partir de un entramado discursivo en el que se articulan voces, cuerpos y relatos a través de los cuales toman forma diversas reflexiones e interpretaciones en torno a la noción de identidad. La identidad vinculada a la caracterización de la subjetividad en términos individuales, es decir, la pregunta por los rasgos del yo; la identidad vinculada a un espacio social que se define por la relación con un Otro al cual se opone para constituirse como tal. A lo largo de la realización del documental, el personaje encarnado por Donoso ha intentado aproximarse a algún tipo de caracterización sobre la identidad nacional (y al lugar que en ella se le otorga al denominado "interior"), así como ha indagado en sus propios intereses como realizador, es decir, en torno a su identidad profesional. A la vez, ha atravesado -a raíz de su casamiento- una transformación en su estado civil, que se vincula directamente con su identidad personal. La interrogación sobre las características del ser (nacional, personal) alcanzan al documental realizado, que -como expresa el productor cuando se pregunta "¿Qué clase de filme es éste?"- resulta inclasificable. Sin embargo, los numerosos intentos llevados a cabo por Donoso no logran la pretendida culminación. Las buscadas respuestas continúan resultando "tan esquivas" como el espíritu de Sarmiento.⁸ Así, la identidad se presenta como un proceso en permanente construcción, con múltiples aristas (como los "múltiples San Juanes y múltiples Sarmientos que encuentra Mariano en su travesía y los múltiples mapas que identifican a la provincia de San Juan).⁹

En tanto procesos en permanente construcción, las identidades aparecen inscriptas en el devenir temporal, dado que, como señala Paul Ricoeur (1996: 107) la identidad "sólo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana". Es así que todas las aproximaciones a la configuración de la identidad que propone el relato se presentan como procesos atravesados por ciclos de vida a través de los cuales se

construye la historia, la memoria (la vida de Miguel Ángel Sugo, la historia de la provincia de San Juan) y se configura el presente. De este modo, las identidades toman forma (una forma mutable, en perpetuo movimiento) en el entramado de tiempos pasados y tiempos presentes que conforma la experiencia temporal.¹⁰

Retomando el interrogante inicial del trabajo, la pregunta en torno a los modos de inscripción de la subjetividad en el filme analizado, es posible concluir que las estrategias de representación empleadas (exposición del cuerpo del realizador, desdoblamiento de la enunciación, imbricación de modalidades documentales), permiten instalar, con gran eficacia, una serie de interrogantes en torno a la noción de identidad que alcanzan a la caracterización de la película misma, en tanto discurso fílmico (y por ende a las propias estrategias de representación). Desde esta perspectiva, *Opus* se presenta como un documental reflexivo (en términos de Nichols, 1997: 93), en el que "el foco de atención se desplaza del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto". Pero, a la vez, el filme presenta rasgos propios del modo de representación performativo, el cual "no tendría por objetivo desfamiliarizar las convenciones del género (como el modo reflexivo) sino subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo y dar un mayor énfasis a las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta" (Weinrichter: 2004: 49). En *Opus* se produce una conjunción de ambas modalidades en tanto el proceso de introspección textual, de reflexión sobre la construcción del texto fílmico, dialoga de manera directa con las reflexiones sobre los procesos de construcción de la identidad como noción, de los cuales la transformación de la experiencia subjetiva del realizador forma parte. De este modo, los modos de inscripción de la subjetividad que propone el relato se relacionan con la reflexión sobre el proceso de construcción del mismo, generando una dinámica de interacción entre ambas instancias.

La caracterización realizada sobre el filme permite vincularlo con las grandes temáticas de la modernidad, entre las

cuales las indagaciones sobre la temporalidad y la configuración de la subjetividad encuentran un lugar central.¹¹ Si bien la película incorpora elementos que, en una primera instancia podrían considerarse como propios del "cine posmoderno", desde la lectura aquí propuesta, aparecen subordinados al eje que atraviesa centralmente al relato. Es el caso de la copresencia de modalidades de representación (en efecto, es posible identificar en el filme rasgos característicos del documental expositivo, del observacional, además de los rasgos reflexivos y performativos ya mencionados), lo cual podría entenderse como una libre acumulación de estilos y estéticas.¹² Es el caso también de la incorporación de un "falso productor" (Rubin) que tiñe de "falso" al documental realizado por éste, ubicándolo como ejemplo paradigmático de la cita.¹³ Sin embargo, y tal como menciona Weinrichter (2004: 70), el *fake* no se agota en el reconocimiento de los rasgos del referente al cual imita, sino que posee "una innata cualidad reflexiva" que se evidencia en la apropiación y resignificación que lleva a cabo de los códigos del documental. En el mismo sentido, la coexistencia de modalidades de representación que exhibe el relato resulta funcional a la configuración de un entramado significativo organizado a partir de capas de sentido como el que propone el filme.

De esta manera, *Opus* se estructura en base a una multiplicidad de voces, de discursos, de modalidades de representación que incluso se oponen o contradicen entre sí y con los cuales la subjetividad del realizador se enlaza de diversas formas, para proponer algunas posibles interpretaciones sobre los rasgos de ella misma y sobre su vinculación con el espacio social. Es decir, que los modos de inscribir la subjetividad que propone el filme resultan altamente operativos para instalar reflexiones sobre los modos de construcción de la identidad, en sus múltiples facetas, así como para poner en escena ciertos interrogantes, ligados al devenir del sujeto en el tiempo, que continúan siendo inescindibles de la experiencia humana.

Bibliografía

Donoso, Mariano (2006a), "Opus idealis", Dirección electrónica: www.malba.org.ar/web/cine_ciclo.php?id=352&subseccion=programacion_pasada

Donoso, Mariano (2006b), "El cine joven no tiene humor", entrevista de Diego Lerer, *Diario Clarin*, 27 de octubre. Dirección electrónica: <http://edant.clarin.com/diario/2006/10/27/espectaculos/c-02101.htm>

Hall, Stuart y Paul du Gay (2003) (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.

Koselleck, Reinhart (1993) [1979], *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1987), *Hegemonía y estrategia socialista*, Siglo XXI, Madrid.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Piedras, Pablo (2010), "La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos", en *Revista Cine Documental*, N° 1. Dirección electrónica: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html

Ricoeur, Paul (1999) [1985], *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México.

Ricoeur, Paul (1996) [1990], *El sí mismo como otro*, Siglo XXI, México.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, Madrid.

_____ (1998) "Subjetividad, impostura, apropiación. En la Zona donde el documental pierde su honesto nombre", en *Archivos de la filmoteca*, N° 30, octubre. Dirección electrónica: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/327/327>

-
- ¹ Ficha técnica: Dirección: Mariano Donoso; Guión: Mariano Donoso, Mariano Llinás, Agustín Mendilaharsu; Producción: Mariano Llinás; Fotografía: Agustín Mendilaharsu e Ignacio Masllorens; Música: Gabriel Chwojnik; Sonido: Mariano Donoso; Montaje: Mariano Donoso. Estreno: 2006.
- ² Lo que, en términos de Noël Burch (1999), podría denominarse como el cine inscripto dentro del Modo de Representación Institucional (MRI).
- ³ Con respecto a la conjunción de elementos ficcionales y documentales, cabe señalar que el guión de *Opus* fue realizado por Mariano Donoso conjuntamente con Agustín Mendilaharsu y Mariano Llinás. Llinás había abordado anteriormente la reflexión en torno a los vínculos entre la construcción del discurso en el cine documental y la "realidad", fundamentalmente en su primer filme: *Balnearios* (2002).
- ⁴ Aquí el contrapunto entre las palabras y las imágenes pone en escena, irónicamente, uno de los lugares comunes del imaginario colectivo, en tanto el campo no se presenta como "apacible" ni "alejado de los problemas políticos y gremiales"; a la vez que problematiza la conceptualización del documental como un medio a través del cual "registrar directamente" un "retazo" del mundo (la idea del documental como herramienta etnográfica, tal como señala Nichols, 1997, en relación con el documental de observación).
- ⁵ El antagonismo (en términos de Laclau y Mouffe, 1987) aparece como el límite que estructura la vida social a partir de los efectos que produce. Es decir, el rechazo hacia la alteridad resulta fundamental para la congruencia de una determinada comunidad, porque es a partir de la distancia, de la diferencia que se establece con este "otro" que la estructuración de tal comunidad resulta posible.
Al respecto, Donoso (2006a) indica que: "La globalización, el federalismo y la mala costumbre de aceptar el vocablo "Interior" como entidad geográfica, han confundido y desvirtuado la visión del País; al menos, digamos, la visión que nos da insistentemente el cine llamado nacional".
- ⁶ Extraída de "Mi Defensa", obra escrita en 1853, en el contexto del exilio de Sarmiento en Chile.
- ⁷ Un punto de contacto se evidencia en el nombre de la productora del filme (El Zonda films) y el del célebre diario fundado por Sarmiento.
- ⁸ Como expresa Rubin en relación con la exploración de Donoso: "Luego de buscar por días, semanas y quién sabe cuánto, el viejo Sarmiento sigue tan esquivo como siempre".
- ⁹ Al comenzar a tomar imágenes sobre la provincia de San Juan, Donoso menciona: "Un dato curioso: el treinta por ciento de los negocios de la capital, utiliza en sus carteles el mapa de la provincia. Existen numerosas versiones: desérticos, ásperos, industriales, fantasmales, terribles,

horribles... Parecería que cada sanjuanino imaginara a la provincia de una manera diferente. ¿Cuál de todos estos es San Juan?"

¹⁰ En el sentido de las ideas desarrolladas al respecto por Koselleck (1993) en cuanto a la vinculación entre el "espacio de experiencia" y el "horizonte de expectativa", así como por Ricoeur (1999) en relación con la tesis del triple presente.

¹¹ En la misma dirección, el título del filme, *Opus*, remite a la noción de obra, una noción eminentemente moderna.

¹² En este sentido, y siguiendo la clasificación propuesta por Pablo Piedras (2010) podría considerarse al filme como un relato de "experiencia y alteridad", en el cual "se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, observándose una contaminación entre ambas instancias, resultando la experiencia y percepción del sujeto enunciador profundamente conmovida y el objeto del relato resignificado al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivizada".

¹³ Según relata Donoso (2006b) en una entrevista, hubo en el comienzo un productor norteamericano dispuesto a colaborar con la realización del filme: "Tengo un tío, abogado, que es norteamericano, y se ofreció a financiarme un cortometraje que hable sobre la crisis". Como indica Diego Lerer en la entrevista: "Pero todo se fue transformando, de a poco, en otra cosa...".