

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

FILME DOCUMENTAL BARAKA: IMÁGENES CON ALIENTO DE VIDA

Estudio de la estética y discurso de un poema visual

Trabajo especial de grado
para optar al título de Licenciado
de Comunicación Social
presentado por el Br.

Heison Moreno

Tutor: Alejandro Terenzani

NOVIEMBRE, 2007

**Gracias a mi madre, sin ella recorrer este camino que hace cinco años tomé
hubiese sido imposible.**

A mi hermana, por su inocencia y dulce compañía.

A mi abuela, por ser parte del origen de nuestras vidas.

A mis tías, primos y tío, por su confianza.

**Al cine, a los productores y directores que cada día hacen magia y llevan sus
sueños hasta nosotros.**

A Caracas, por su velocidad y por la ingenuidad que ha perdido.

**A todos los profesores que me enseñaron a amar a la universidad y el
conocimiento.**

**A la Escuela de Psicología, por permitir quedarme un poco más en
la casa que vence las sombras.**

Gracias a Dios, por las adversidades.

RESUMEN

La presente investigación ha sido realizada con el objetivo de *estudiar la construcción visual y estética del documental Baraka*. Este trabajo es de tipo deductivo-descriptivo y se ha apoyado para su desarrollo en los planteamientos sobre estética del cine y la imagen desarrollado principalmente por Aumont (1992), y Mitry (1984); así como las propuestas de Martin (1992) sobre el lenguaje cinematográfico. Para lograr estudiar la construcción visual se ha utilizado la técnica de deconstrucción, en este caso particular se tomaron los principales elementos del lenguaje cinematográfico que definen la imagen fílmica y se procedió a analizar cada elemento de forma separada para determinar su influencia en la construcción visual del documental a la luz de las teorías antes señaladas. A partir de lo realizado las principales conclusiones obtenidas fueron que en el documental Baraka la construcción visual y estética recurre a una doble función de la imagen como lo es la de *expresión y la de explicación*. Asimismo, se logró definir que la estética de esta producción audiovisual responde a un estilo que en su totalidad se define como eminentemente visual y plástico. Por otro lado, se determinó que el filme analizado condensa muchas de las técnicas visuales cinematográficas utilizadas en producciones anteriores como un recurso expresivo para retornar a los orígenes del documental, con la finalidad de revitalizar el género.

RESUME

La présente investigation a été fait afin d'étudier *la construction visuelle et esthétique du documentaire Baraka*. Ce travail est de type deductif – descriptif et pour le développer on s'est appuyé sur les exposés d'esthétique du cinéma et l'image développée principalement par Amount (1992) et Mirtry (1984); ainsi que les propositions de Martin (1992) sur le langage cinématographique. Pour étudier la construction visuelle on a utilisé la technique de déconstruction, dans ce cas en particulier, on a pris en considération les éléments principaux du langage cinématographique qui définissent l'image filmique et on a commencé a analyser chaque élément de façon séparé pour déterminer son influence dans la construction visuelle du documentaire á la lumière des théories déjà mentionnées. À partir de cela qu' on a fait, les principales conclusions obtenues ont été que dans le documentaire Baraka la construction visuelle et esthétique recourt à une double fonction de l'image comme cela de *l'expression* et cela de *l'explication*. De la même manière, on a pu définir que l'esthétique de cette production audiovisuelle répond à un style que dans sa totalité se définit comme éminemment visuel et plastique. D'un autre côté, on a déterminé que le film analysé concentre beaucoup de techniques visuelles cinématographiques utilisées en productions antérieures, comme une ressource expressive par retourner aux origines du documentaire, afin de revitaliser le genre.

PALABRAS CLAVE: documental, estética, discurso visual.

*“Porque cuando ves esos cuadros tú también quieres verte así,
quieres creer que eres una criatura completamente distinta a las demás,
sin igual, particular y extraña.
Ésa es la oportunidad que te brinda el nuevo estilo,
pintar al hombre no como lo ve la mente,
sino como lo ven los ojos.”*

Me Llamo Rojo, de Orhan Pamuk

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
OBJETIVOS DEL TRABAJO	
OBJETIVO GENERAL.....	3
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	3
I -. EL DOCUMENTAL.....	4
1.1-. El retorno a los orígenes.....	4
1.1.1-. De la fotografía.....	4
1.1.2-. ... Al cine documental.....	6
1.2-. Sinfonías y poesías visuales.....	14
1.3-. La reflexión documental.....	20
II -. IMAGEN FÍLMICA Y ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA.....	24
2.1-. De la imagen al lenguaje cinematográfico.....	24
2.1.1-. Los encuadres o puntos de vista.....	32
2.1.2-. Los planos como unidad mínima.....	33
2.1.3-. Movimientos de la cámara o formas de observar.....	34
2.1.4-. Profundidad de campo como concepción del cine.....	38
2.1.5-. Montaje y transiciones una intención de ritmo.....	39
2.1.6-. La banda sonora y la imagen.....	42
2.2-. Estética del cine: de la belleza al estilo.....	43
III -. TRES PROFECÍAS VISUALES Y UN POEMA.....	50

3.1-. Profecía visual # 1: sobre la vida desequilibrada.....	51
3.2-. Profecía visual # 2: sobre la vida en transformación.....	52
3.3-. Profecía visual # 3: sobre la vida en guerra.....	54
3.4-. Baraka: poema con aliento de vida.....	57
3.4.1-. ¿Qué tipo de documental es?.....	70
IV -. ESTÉTICA Y DISCURSO VISUAL DE BARAKA.....	74
4.1-. Estética visual desde la mirada de la cámara.....	76
4.2-. Estética visual desde el montaje y el ritmo.....	82
4.3-. Estética visual desde el color.....	103
4.4-. Estética visual desde la música.....	121
CONCLUSIONES.....	131
REFERENCIAS.....	137

INTRODUCCIÓN

El género cinematográfico documental ha experimentado durante las últimas décadas un declive causado por una poderosa industria comercial promovida principalmente desde Hollywood, con grandes estudios de cine que invierten millones de dólares al año en producciones audiovisuales saturadas de efectos especiales y con guiones al servicio de fórmulas que se han convertido en lugar común para los directores.

En este sentido, la imagen perdió su valor plástico frente a otros elementos que no responden a un criterio de composición, sino de efectismo visual logrado a través del uso de la tecnología. Por ello, los filmes de ficción han desplazado al documental, la rentabilidad es el objetivo principal, más que el logro de productos audiovisuales estéticamente originales y con un alto valor social.

En el resto del mundo, sobre todo en Latinoamérica, el modelo de los filmes rentables impulsados por esa industria cultural económicamente poderosa ha desplazado igualmente la producción local de películas documentales que logren despertar el interés del público. Ello es debido también a la carencia de formación sólida en el área.

Es por ello que el presente trabajo pretende retomar parte de la historia del cine, que es la misma que la del documental, pues con éste nació el primero, así como parte de esa estética construida a partir de los elementos cinematográficos que muchos estudiosos se

encargaron de definir desde un punto de vista teórico. Para ello se tomó como filme central de estudio el documental *Baraka*, realizado por el estadounidense Ron Fricke.

Para lograr el retorno a los orígenes del cine y su estilo a través de un documental contemporáneo como lo es *Baraka*, la presente monografía está integrada por un marco teórico dividido en 2 capítulos. En el primero se hace una breve reseña del género documental y el nacimiento del cine, así como un apartado en el cual se describe la incursión del género en la experimentación artística visual en la década de 1920 y concluye con una reflexión sobre este género y su situación en la actualidad. En el segundo capítulo correspondiente al fundamento teórico, se señalan las principales teorías que han propuesto autores como Aumont (1992) y Martin (1992) sobre la imagen y elementos cinematográficos, así como de la estética visual contemporánea, estudiada por Mitry (1984).

A partir del tercer capítulo se inicia la aplicación de las teorías en el análisis, comenzando por la descripción de tres obras cinematográficas realizadas por el director Geoffrey Reggio que exploran el estilo visual que luego condensó y refinó el director Ron Fricke en *Baraka*. Finalmente, el capítulo es nutrido con un segmento basado en una reflexión teórica que intenta definir las características y tipo de documental en el cual se puede situar a *Baraka*.

Seguidamente, en el cuarto capítulo se presenta el análisis de la obra realizado a partir de los principales elementos fílmicos que se consideraron en la teoría definen el lenguaje cinematográfico, incluyendo referencias gráficas en cada apartado, para de esa forma lograr estudiar la estética visual del documental dirigido por Fricke.

OBJETIVOS DEL TRABAJO

Objetivo general:

Estudiar la construcción visual y estética del documental Baraka a través de la descomposición de sus elementos visuales, para comprender cómo se percibe el mundo desde un punto de vista cinematográfico.

Objetivos específicos:

- ✓ Deconstruir los elementos visuales del documental Baraka

- ✓ Analizar la estética o estilo del documental Baraka

- ✓ Resaltar algunos fragmentos del documental Baraka

- ✓ Estudiar el uso de la música en la banda sonora del documental Baraka, en relación con el discurso visual.

- ✓ Determinar las técnicas artísticas utilizadas por el realizador para la composición estética del discurso visual de Baraka.

I -. El documental

1.1-. El retorno a los orígenes:

1.1.1-. De la fotografía...

“Le temps de l’image est venu!”

Abel Gance

La imagen cambió su valor mágico y mitológico y se sometió a la invención y creatividad del ingenio humano, quien intentaría objetivarla en un principio, en el momento en que Joseph-Nicéphore Niepce “obtuvo su primera fotografía de un paisaje en 1826, empleando una exposición de 8 horas” (Gubern, 1973, p. 18); desde entonces, nacería la magia de la imagen fija.

Según Gubern (1996) los cazadores primitivos, 30 mil años atrás, pueden haber pensado que con tan sólo pintar a su presas, éstas sucumbirían al poder del primitivo dibujo. ¿Qué pensaba entonces el hombre del siglo XIX que tenía a su disposición la novel imagen fotográfica? ¿Qué poder tenía ese hombre con la fotografía que le permitía retener un instante del tiempo y del espacio alimentando la nostalgia de una ausencia presente en un trozo de papel? Quizá en este caso fue el hombre en sí mismo cazador y presa, simultáneamente, del poder de la fotografía.

Así, en los inicios de la fotografía, el ser humano concienció en ésta su carácter de reproductora de la realidad “esto provocaba la fascinación del hombre común –que podía recrear su imagen fácilmente– (...) fascinación e interés que se prolongaron y ampliaron considerablemente con la llegada del cine” (Feldman, 1984, p. 454).

En un principio la imagen fotográfica no fue guiada por un sentido artístico inmediato, sino por un valor práctico y utilitario. En 1855 aparece la fotografía de guerra con el trabajo de Roger Fenton sobre la Guerra de Crimea. Más tarde Mathew Brady documentó la Guerra de Secesión de Estados Unidos, ocurrida en 1865. Éstos eran los inicios de la fotografía documental y darían paso a un desarrollo del campo fotográfico ligado al periodismo.

En este sentido, Luna (2003) propone que en el siglo XIX la fotografía:

Fue muy importante en la transformación de las percepciones, tanto de los artistas como de la sociedad de la época. Los seres humanos tuvieron la posibilidad de asomarse a otros mundos, conocer lugares exóticos y personas de diferentes razas (...) las imágenes captadas se habían convertido en un medio masivo (p. 6)

A pesar de estas afirmaciones, la fotografía, aunque muy fiel a la realidad, carecía del dinamismo de la vida misma, de su ir y venir, de sus movimientos azarosos e inesperados, de los cambios constantes segundo tras segundo. Pero no tardaría en surgir un nuevo producto de la invención y desarrollo de la técnica en la que la fotografía sería su materia prima conservando en un principio su carácter documental.

1.1.2.- ... Al cine documental

La historia del documental como género cinematográfico, puede enmarcarse en los mismos inicios del cine, en el momento en que los hermanos Lumière presentaron en Francia en 1895 su nuevo aparato, conocido como el cinematógrafo. Este artefacto tenía la capacidad de dar movimiento a las imágenes, y con la animación de las imágenes, se dio a luz al cine.

Aumont (1998) es particularmente preciso describiendo el día en que fue presentada la invención técnica de Lumière:

El 22 de marzo de 1895, en la Sociedad para el Fomento de la Industria Nacional, situada en el núm. 44 de la calle Rennes, Lois Lumière pronuncia, ante un grupo de invitados, una conferencia que ilustra con la proyección de una serie de placas fotográficas y de una vista animada que muestra la salida del personal de su fábrica a la hora del almuerzo (p. 79).

El cinematógrafo era una máquina que pesaba aproximadamente unos cinco kilos, no usaba electricidad y funcionaba como revelador y proyector de la película. Estas características técnicas fueron las que hicieron que los Lumière se convirtieran en los primeros documentalistas de la historia del cine.

Por su parte, ya el inventor Thomas Alva Edison había presentado un año antes, en Estados Unidos en 1894, su kinetoscopio, pero éste era un instrumento de grandes

proporciones que requería de varios hombres para ser transportado, además, necesitaba electricidad para su funcionamiento. Es por esto que desde sus inicios el kinetoscopio quedó confinado a un estudio cerrado llamado “Black María”, instalado en West Orange, Nueva Jersey.

Con su ligereza el cinematógrafo de Lumière salió a captar el mundo “*sur le vif*”, como reseñaba el mismo Lumière; mientras que el kinetoscopio de Edison se mantuvo inmóvil mientras bailarinas y demás personajes se trasladaban hasta él para que los filmara. Marcado por estas diferencias técnicas, el cine tomó dos vertientes de creación: la documental y la ficción.

El cine de Lumière pretendía documentar la realidad. En este sentido, tuvieron un éxito abrumador los cortometrajes: *La salida de la fábrica*, *La llegada de un tren a la estación*, *La parada militar*, *La demolición de un muro*, entre otros filmes de un minuto de duración, que era lo máximo que permitía la técnica de la época.

Por otro lado, cinematógrafos viajeros lograban captar las imágenes de las más recónditas regiones del planeta, para llevarlas a las diversas salas del mundo, donde las personas podían apreciar las proyecciones de las imágenes de lugares y personajes que sus ojos jamás abrían visto de otra forma.

Sin embargo, Gubern (1973) hace notar que esta manera de realizar productos cinematográficos, “limitaba al cine a pasivo reproductor de las *apariencias* de las cosas”. (p. 342). Sin preocuparse por formas más elaboradas de creación, y quedándose en un

plano distante y casi indiferente ante el mundo, el trabajo reposaba casi en su totalidad en la acción mecánica del cinematógrafo.

A pesar de esta primitiva forma de realización cinematográfica, Barnouw (1996) señala que “los asuntos documentales de las películas sobrepasaban en número a las películas de ficción en casi todos los países, por lo menos hasta 1907 (...) cuando la situación comenzó a cambiar” (p. 25) En este sentido, el autor explica que la principal razón del declive del documental es el auge de la técnica en los montajes, con Meliès como uno de sus pioneros.

No obstante, estos inicios de la mano de Lumière, fueron especialmente enriquecedores respecto a lo que sucedería más tarde en los años 20 con el documental, por ello Aumont (1998) reflexiona que el sentido de estas primitivas películas, que son diversas y poseen desigual calidad, lo que evidencian, sobre todo, es el gusto por la experimentación.

Por otra parte, Barnouw (1996) destaca que el éxito de los documentales se basaba en fórmulas que se había estacando, mientras que el cine de ficción buscaba constantemente la innovación. El documental se estaba quedando en su posición cómoda de reproductor mecánico de las imágenes. El solo movimiento aparente de las fotografías no bastaba ya para impresionar al mundo.

Es así como en 1910 el documental terminó de cerrar una etapa en su evolución, ya que las imágenes captadas y proyectadas tal como se presentaban, ya no parecían ser tan atractivas como al principio.

Transcurrieron aproximadamente dos décadas para que el documental se incorporara progresivamente a la industria del cine a través de la exploración de la técnica y la organización coherente e intencional del material fílmico, fue entonces cuando se comenzaron a hacer acercamientos desde este género a trabajos cinematográficos más elaborados y argumentativos, siempre sustentados en la realidad como fuente de inspiración y materia prima.

Pero el resurgimiento del cine documental no tuvo que esperar demasiado, ya que su renacimiento se comenzó a gestar de inmediato en 1910, bajo el arrojo de un estadounidense aventurero que marcó definitivamente el nacimiento de éste.

Ese aventurero fue Robert Joseph Flaherty, quien nació en Michigan y estudió en la escuela de minas de esa ciudad. Desde los veintiséis años trabajó en algunos proyectos de ubicación y exploración de yacimientos en la Bahía de Hudson, en Canadá.

Flaherty incursionó en el cine como un aficionado, pero en 1920 con el apoyo económico de la empresa peletera Révillon Frères, logró comenzar su proyecto de filmación en la Bahía de Hudson, donde había iniciado diez años atrás su aventura.

De esta manera, Flaherty logró documentar la vida cotidiana de Nanook, un esquimal con su esposa Nyla, sus perros y sus hijos. Nació entonces *Nanook, el esquimal (Nanook of the North)*, presentada por primera vez de la mano de la organización francesa Pathé, el 11 de junio de 1922, en la importante sala Capitol de New York.

A *Nanook* la siguió *Moana* (1923-1925), rodada en los mares del Sur e interpretada por una joven pareja maorí y dirigida igualmente por Flaherty, quien también colaboró al principio en el film *Sombras Blancas en los mares del Sur* (*White Shadows in the South seas*, 1927-1928), dirigida por W. S Van Dyke en Tahití.

En 1925 Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack financiados por la Paramount, realizaron *Hierba* (*Grass*), un film donde se mostraba la migración de 50.000 personas en busca de pastos para sus rebaños a través de las montañas Zardeh Kuh de Turquía y Persia.

También *Jornadas Negras* (*La Coisière Noire*, 1926) realizada por León Poirier, es uno de los film emblemáticos que impulsó el género en sus inicios. De igual manera destaca otra obra, esta vez realizada por Van Dyke, rodada en Alaska: *Eskimo* (1933). En este film Van Dyke le dio la supremacía a la imagen, haciendo que los indígenas hablasen su lengua esquimal. *Tabú*, 1930, es otro film en donde las imágenes resaltan con fuerza.

Otro evento importante se vislumbra en la historia del documental, y éste es la creación de una Escuela Documental que nació a finales de 1920 en Gran Bretaña, de la mano del sociólogo escocés John Grierson. Este último fue el encargado de teorizar acerca del cine. La escuela estaba formada por Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, Harry Watt y Edgar Anstey. También se incorporaron invitados por Grierson, como Robert Flaherty y Alberto Cavalcanti.

Según Gubern (1973), “Grierson definió el documental como “tratamiento creativo de la realidad (...) con Grierson nace y se desarrolla el documental laboral, comercial y social” (p. 347). Su propuesta no aleja al género de su función reproductora de la realidad, al contrario, lo acerca a ella con un sentido artístico y estético más preciso, buscando la innovación en la realización cinematográfica.

Sin embargo, Barnouw (1996) señala que la politización del documental no es un hecho exclusivo promovido por Grierson, pues el fenómeno de este género era de proporciones mundiales. Por ejemplo en Alemania, donde tuvo su impacto y resultados específicos adaptados al contexto.

El cine no escapó a los acontecimientos históricos y su papel fue importante en algunos países de Europa. El documental fue además un medio de expresión ideológico e impulsor de ideas políticas y sociales, al respecto, Luna (2003) afirma que:

El cine, como toda representación cultural, no dejó de captar la realidad y de crear una imagen de ella; cualquier película mostraba la sociedad que la reproduce (...) soviéticos y nazis fueron los primeros en concederle al cine el estatus privilegiado de propaganda de la cultura y de la ideología.
(p. 7)

En ese contexto, el documental como producto propagandístico se impulsó desde regímenes como el de Hitler quien apenas llegó al poder en 1933 comenzó a maniobrar para controlar a todos los medios de comunicación con la intención de impulsar su ideología.

Enmarcado en ese contexto, uno de los productos cinematográficos documentales más emblemáticos en la historia del cine es *El triunfo de la voluntad* (Triumph des Willens, 1935), realizado por orden del Führer y dirigido por la alemana Leni Riefenstahl, quien logró conjugar la música y la imagen para dar vida a su obra artística.

Este documental es un antecedente representativo del documental que se analizará en este trabajo, Baraka, por la supremacía de la imagen y el valor de la composición de los planos de forma intencional que Riefenstahl logra. Creando una realización cinematográfica con un estilo marcado y evidente que se mantiene a lo largo del film.

Respecto a *El triunfo de la voluntad*, Barnouw (1996) afirma:

No tiene comentarios orales (...) el impacto casi físico que tiene la película se debe en gran parte a la coreografía de imágenes y sonidos: marchas de los hombres, vítores y aplausos, banderas, cruces gamadas, águilas, multitudes, antiguas calles y torres, cantos folclóricos, nubes, uniformes, mujeres, niños, y sobre todo, en una serie de apariciones, el Führer (p. 94).

Para mediados de 1930 el documental ya contaba con una amplia participación en la vida cinematográfica, aunque nunca tan grande como los filmes de ficción. Los grandes estudios de Hollywood se concentraron en el negocio cinematográfico, consolidándose como una industria poderosa que manejaba grandes dividendos a partir de los innumerables filmes, que eran vistos como meras mercancías y los documentales simplemente no eran tan rentables.

Hacer mención a la historia, no es sólo hacer referencia a los orígenes. Si el texto no aborda una reflexión más allá de la referencia cronológica y sin una aproximación a la actualidad, el marco teórico no queda completamente contextualizado. Hoy, el tema del género documental reclama una profunda revisión de sus inicios y su recorrido histórico. Aquí solamente se le dedicarán unas líneas.

1.2-. Sinfonías y poesías visuales

“No amamos tanto el cine

por lo que es

como por lo que será.”

Marcel Proust

En un cuadro, con su lienzo, su bastidor, su marco y colocado en una exposición pictórica, se puede, con pincel, pintura al óleo y diversos colores, escribir un soneto. Nunca será pintura; será poesía. Porque la obra así creada no se atiende a los principios esenciales de la pintura, sino a los de la poesía. El vehículo es lo de menos: cuadro (...) o película (López, 1996, p. 123).

Dentro de la historia del cine hay un período especialmente revelador. Este es el período del “documental pintor”, llamado así por Barnouw (1996). Con este surgimiento, la década de 1920 e inicios de 1930 fueron fructíferos para establecer y desarrollar el género documental.

1920 fue la década experimental del documental y, dentro de la historia del cine, es uno de los períodos que destacan en cuanto al uso y valor que se le dio a la imagen como producto primario, ya no de un simple proceso mecánico, sino de un proceso intelectualmente más elaborado y creativo. Aunque esta experimentación con las imágenes no sólo se vio reflejada en filmes documentales estrictamente, sino también en producciones de ficción.

Dentro de este período se realizaron obras cuyos títulos fueron acompañados del término “*sinfonías*” ya que la estructura de los filmes estuvieron organizadas por cadencias de planos marcadas por bandas sonoras sinfónicas. Sin embargo, los autores han generalizado el término para llamar a muchas otras obras “sinfonías visuales” con la intención de resaltar el valor artístico y característico de los montajes que conjugan la imagen y la música con un estilo poético.

Con respecto a esto último, Gubern (1973) señala:

(...) con fragmentos muy breves de película: paisajes, rostros, bielas, vapor, ruedas y, finalmente, la locomotora que se precipita hacia el abismo. Una auténtica sinfonía visual que inspiraría al compositor Arthur Honegger su *Pacific 213*, poema musical de la locomotora, y a Jean Mitry un cortometraje del mismo título en 1949 (p. 186).

Aunque no se refiera a filmes propiamente documentales, Gubern da cuenta del uso del término “sinfonía visual” o “poesía musical” para referirse a productos cinematográficos con unas características específicas que atañen a la composición de las imágenes, la yuxtaposición de planos, y al trabajo creativo en el montaje y la banda sonora, para otorgar al film ritmos particulares.

Las sinfonías musicales buscaban un lenguaje propio para las imágenes, ellas mismas eran el verbo y la rima de las poesías que hacían, como ya se indicó el ritmo estaba marcado por el montaje, por la secuencia y yuxtaposición de planos y, por supuesto, por la música. Las obras de este tipo son muchas, no faltó más de uno que se arrojara a la exploración visual de la imagen en movimiento.

En esta etapa la experimentación en la composición plástica de la imagen jugó un papel decisivo en los productos fílmicos de la época, ya que en los inicios de 1920 el cine tenía una corta pero intensa historia, lo que atrajo a muchos realizadores de otras artes, como por ejemplo: de la pintura, la fotografía, la música y la arquitectura.

Además, el impulso de los nuevos “experimentos cinematográficos” de tipo documental fue estimulado por la creación de los cine-club. En estas reuniones, artistas de todas las áreas se congregaban para discutir sobre sus obras y experimentos cinematográficos. Los debates eran en parte una nueva forma de intercambiar ideas y generar nuevos espacios para la creación artística ante las posibilidades que ofrecía el cine.

Al respecto, Gubern señala una precisión histórica de fechas y autoría de la fundación de los cine-club: “Delluc creó la palabra Cine-Club y fundó el primero en la historia (1920), templo del nuevo arte.” (1973, p. 182).

Sin embargo, no debe olvidarse que la comunidad de estos artistas no fue un hecho casual o exclusivo introducido por las maravillas que el cinematógrafo permitía, pues ningún arte opera aisladamente. Desde sus inicios todas las artes confluieron, “El tema que inspiró al pintor y su asunto, inspiraron al músico” (López, 1954, p. 126). De esta manera, con esta convergencia de artes, se hacía poesía visual.

Agel (1962) señala al respecto que:

Entendemos poético en el sentido más amplio; para los teóricos de esta época, la poesía del cine se confundía a la vez con la evocación de un mundo imaginario, de una superrealidad más verdadera que la realidad cotidiana y con la orquestación de los temas abordados, según ciertos modos de desarrollo de carácter sinfónico (...) un cierto número de estas opiniones han convergido para constituir lo que se ha llamado la vanguardia.

Cada arte se diferencia por el resultado, por el cómo lo dice y cómo lo muestra. En el caso del cine, que es en sí mismo el caso de la imagen con sus posibilidades expresivas como protagonista de documentales; los elementos cinematográficos surgen de los aportes de los primeros pintores que se arrojaron a la aventura del filmar y experimentar, pues ellos “tendían a concebir el cine como un arte pictórico, en el que la luz era el medio y comprendía fascinantes problemas de composición” (Barnouw, 1996, p. 67). Algunas obras documentales constituidas como sinfonías, dan cuenta de lo fructífera que fue la segunda década del siglo XX.

En 1921 el sueco Viking Eggeling y el alemán Hans Richter comenzaron a experimentar con un film abstracto en el que además, entraba en juego la banda sonora, para crear un contrapunto entre la Fuga de Bach y las imágenes. Siguiendo este camino experimental, en 1928 Richter realizó la *Sinfonía de las carreras (Rennsymphonie)*, basada en las carreras de caballos y realizada con un montaje de superposiciones.

En este sentido, también destacan las obras del artista francés Fernand Léger y del artista norteamericano Dudley Murphy. El film de estos autores, *Ballet mécanique* (1925), es emblemático en lo que se refiere a la experimentación y uso de las imágenes

superpuestas que le dan un ritmo especial a la obra, con tomas de diversos objetos mecánicos en movimiento y mostrados intercaladamente.

Sin embargo, uno de los representantes más destacados de esta época de innovaciones que experimentaban con la imagen y la música, es el alemán Walter Ruttmann. Una de sus obras más reconocidas en la historia del cine es *Berlín: sinfonía de la gran ciudad* (*Berlín: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927). En esta obra la fotografía estuvo a cargo de Karl Freund.

Berlín: sinfonía de la gran ciudad, es un film en el que Ruttmann alcanza un alto nivel de expresividad, el valor pictórico de la obra adquiere sentido a través de las tomas de la urbe europea de Berlín, desde al alba hasta el atardecer. Las imágenes de personas se intercalaban con los paisajes metropolitanos, industriales y rurales.

Pero el producto más perfecto del documental con un valor pictórico sustentado en la expresividad de las imágenes es *Lluvia* (*Regen*, 1929) realizado por Joris Ivens y el escritor Manus Francken, con la ayuda de Jhon Fernhout, conocido luego como Ferno.

En este film, con precisión y belleza, Ivens pintó las configuraciones hechas por la lluvia, que primero caen mansamente y luego con creciente violencia. La película muestra una gran riqueza y complejidad (Barnouw, 1996).

Las sinfonías o poesías visuales no tenían una estructura narrativa coherente en términos de linealidad o secuencia espacio-temporal, los planos se intercalaban y las

imágenes mostradas se variaban sin guardar alguna aparente relación más que el seguimiento del ritmo musical.

Sin embargo, el nacimiento del cine sonoro dejó atrás la experimentación artística con las imágenes, que quedaron rápidamente rebajadas. El inminente nacimiento del cine sonoro en 1927 cambió definitivamente el curso del género documental, aunque éste seguiría tímidamente experimentando con la imagen y propiamente con el lenguaje cinematográfico, que adquiriría una madurez en los años posteriores.

1.3-. La reflexión documental

Casi desde sus inicios se ha debatido sobre la función del documental y sus formas de elaboración, más en la actualidad, cuando parece que los filmes de ficción saturan las salas de cines y captan la atención de la crítica y la academia. Al parecer “los documentales ofrecen placer y atractivo mientras que su propia estructura permanece prácticamente invisible, sus propias estrategias retóricas y opciones estilísticas pasan en gran medida desapercibidas” (Nichols, 1997, p. 14).

Uno de los puntos discutidos sobre el documental se engloba en la pregunta ¿Es el documental realmente una representación de lo real, de los hechos tal como suceden? Es una interrogante que se hace necesaria al tomar en cuenta que el documental tiene como característica esencial su función de captar y representar la realidad. Para responder a esta incertidumbre no es necesario exceder en explicaciones complejas, basta retornar a los orígenes, a Lumière; en palabras de Aumont (1998):

Las secuencias Lumière, no son ‘realistas’ ni ‘irrealistas’, aun cuando, a veces, se tiene la sensación de que ‘desrealizan’ lo que muestran (Godard: lo que interesaba a Lumière era captar ‘lo extraordinario en lo ordinario’). No se ocupan de lo real en la medida que no elaboran las figuras; son, si se presta atención, una especie de descripción. Las secuencias Lumière han inventado figuras descriptivas del mundo (p. 107)

Es decir, que el documental maneja un estilo específico, tomando como sustento las escenas de lo ordinario, de la vida latente que se muestra con todas sus formas y matices. Las imágenes que se reproducen no son de ninguna manera producto del azar, en cierta medida intervienen muchos factores en la determinación del punto de vista, de lo que se muestra y lo que no. Sin embargo, la advertencia es clara, a través del documental las imágenes describen la realidad en un sentido amplio, con un orden específico y con tonos diversos.

Así, desde sus inicios, con la “mirada” inmutable pero curiosa del cinematógrafo de los Lumière, el documental logró abrir un campo amplio para descubrir al mundo desde diversos ángulos, para experimentar con la mirada, para jugar con los matices de los planos y con la riqueza de imágenes que proporciona la realidad cambiante y compleja del mundo.

A través del género del documental el cine ha encontrado un espacio para la denuncia y la reflexión, para la exploración y la experimentación, para la propaganda política y la promoción de productos y servicios. En su afanosa labor de “captar la realidad tal como se presenta”, este género ha ido en la búsqueda de un cine más humano y cálido, mucho más cercano al hombre y sus relaciones con el medio que lo rodea.

En su momento, el pionero Flaherty buscaba retratar la vida de unos seres alejados de la civilización, pero en la actualidad, los realizadores de cine documental presentan su propia versión del mundo, las intenciones del documentalista de hoy son más refinadas y acuciosas, en la búsqueda de un retrato más cercano al mundo real.

Al igual que los primeros realizadores, algunos de los directores de la actualidad recorren miles de kilómetros para captar un rostro, el ritual sagrado de una tribu o simplemente la vida cotidiana en una urbe moderna y abarrotada de gente. En otras palabras, “Utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva” (Nichols, 1997, p. 13).

El documental parece reclamar nuevamente su espacio como producto artístico e intelectual capaz de generar, después de más de 100 años, la misma admiración y asombro que causó en los primeros espectadores de *La llegada de un tren a la estación*, por su fidelidad con la realidad y su mirada especialmente curiosa sobre los hechos que nos rodean. Y, sobre todo, por su capacidad para explorar en diversos discursos a partir de la imagen.

Sin embargo, el documental como género requiere de la promoción de investigación y estudio sobre sí mismo, de mucha más bibliografía e información que enriquezca su quehacer.

Por ahora hay algunos intentos concretos por apoyar esta idea en pro del documental, como son los casos de Godfrey Reggio y Ron Fricke, este último, realizador del documental que más adelante se analizará. La propuesta del director es un retorno a los orígenes, con la supremacía de la fotografía documental (la imagen) y la ausencia de diálogos, como en el primitivo cine mudo.

Estas iniciativas no deben valorarse como un retraso en un sentido despectivo, sino más bien como en un rescate de los valores estéticos y técnicos que en el principio dieron al documental un valor cultural y social importante.

En documentales como *Baraka*, la imagen vuelve a un lugar privilegiado. Tomando una frase de Aumont, se puede afirmar que en *Baraka* “Lumière ha encontrado (...) su verdadera posteridad: no la del ‘estilo Lumière’, sino, simplemente, la de las imágenes cinematográficas” (p. 107). Finalmente, la expresión del cine, todo su sentido y valor artístico, parece retornar a sus orígenes.

II -. IMAGEN FÍLMICA Y ESTÉTICA VISUAL

“El cine es capaz de saltar de un plano a otro con la rapidez del sueño, dejando a un lado la interpretación literal de las imágenes para incidir directamente en la imaginación.”

David Cheshire

2.1-. De la imagen al lenguaje cinematográfico

La imagen es la materia prima del cine. Es su primer rasgo característico y también es su expresión más clara y directa. Por ejemplo, un conjunto de fotogramas (fotografías impresas en celuloide) proyectados a través de un haz de luz y a una velocidad de alrededor de 26 fotogramas por segundo (esto puede variar según el tipo de formato, proyector, etc.) dan la sensación de *movimiento*, este último, es el segundo rasgo esencial que distingue al cine.

Para estudiar la estética visual tiene que haber algo que se vea, que sea perceptible por nuestros ojos con la ayuda de la luz. En el caso del presente trabajo, la imagen es el elemento primordial de estudio puesto que el documental que se analizará está constituido

por un conjunto de imágenes relacionadas entre sí con la ayuda de diversos recursos narrativos y expresivos.

Pero abordar el tema de la imagen no es una tarea sencilla, ya que muchos estudios del área a lo largo de la historia se han encargado de teorizar y contextualizar los diversos factores y elementos de la imagen, desde su reconocimiento en la forma de vida del hombre primitivo hasta nuestros días; incluso más, hay estudios que se aventuran a predecir el futuro de la imagen.

En primer lugar, hay que hacer referencia a algunos conceptos básicos facilitados por varios teóricos que han estudiado la imagen: Umberto Eco, Christian Metz, Rudolph Arnheim, Roman Gubern, y otros más. Pero aquí sólo se abordarán algunos conceptos. Luego se tomarán ciertos elementos de las definiciones ofrecidas para adaptarlos al propósito de este trabajo.

La Real Academia Española (2001), define la imagen como:

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. 2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. 3. f. *Ópt.* Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. 4. f. *Ret.* Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.

A partir de esta definición se obtienen algunos elementos. En primer lugar que la imagen es una representación o la apariencia de algo, una copia, sino fiel, muy aproximada

a la realidad. Entonces, en el cine las imágenes son representaciones de algo, del fragmento del mundo captado a través de la cámara.

En segundo lugar, la imagen es una representación eficaz, es decir, está muy próxima a describir el objeto que representa. Para esta definición, no se tomarán en cuenta los distintos mecanismos técnicos de los que se vale el cine para modificar y matizar las imágenes, ya que la imagen en sí misma es la representación de un objeto, aún cuando aparezca modificado por una intervención mecánica o técnica.

A esta altura el concepto de imagen ya comienza a hacerse más complejo. En el caso del cine, ella adquiere otras características, por ejemplo la de *movimiento*, es entonces cuando se habla de *imagen fílmica*.

Pero también, con el *movimiento de la cámara*, la imagen pasó del estatismo hacia el dinamismo. En términos de una estructura plástica, la imagen representa un cuadro inmóvil, pero la cámara, con su versatilidad en la propuesta de planos, ángulos y desplazamientos, le da a la *imagen fílmica* un carácter dinámico.

En este sentido, hay una salvedad que hacer, en palabras de Feldman (1997):

La composición de *una* imagen está sujeta al movimiento general de la *totalidad* de las imágenes. Sólo cobra valor en el conjunto (...) una imagen importa por su posición dentro de la totalidad, pero esa totalidad adquiere su valor por la suma de cada una de las imágenes que la componen (p. 54)

En efecto, “la imagen no puede considerarse sólo en *sí misma*, sino que se coloca por fuerza en una continuidad” (Martin, 1992, p. 62). De esta manera, la imagen en movimiento no puede quedarse ya en una definición simplista. Requiere de más elementos que la expliquen y le otorguen una posición sólida, sobre todo si se trata de su valor dentro de un filme documental, porque en *sí misma* es documento y testimonio, la prueba de lo que se captó en algún instante que quizás ya no se repetirá.

Entra entonces un elemento más, el del valor de la imagen y la magnitud de su verosimilitud con la realidad. Gauthier (1992, c.p Terenzani, 1997) señala que “la imagen es, por lo menos, un enunciado, lo que quiere decir que a veces puede proponer algunos en términos estrictos de equivalencia lingüística”.

Aunque no es la intención de este trabajo abordar sendos tratados sobre semiótica de la imagen, vale la pena hacer referencia a estos puntos para validar el valor significativo de la imagen fílmica y su contenido. Al respecto, los estudios han dado paso a diversos debates de orden teórico sobre la legitimidad de la imagen como discurso y elemento organizador de un lenguaje propio. En este sentido, Metz (1972) señala que “la imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea” (p. 12).

Hay una diferencia clara entre la imagen y la palabra: la palabra designa valores genéricos sobre las cosas, mientras que las imágenes se refieren o muestran un determinado objeto, en este caso, lo que le da el valor genérico o relación universal a la imagen es el espectador, así, la imagen se convierte en un símbolo.

En efecto, las imágenes y el lenguaje no pueden ser descritos como dos grandes bloques separados que nunca se tocan. Para efectos del presente trabajo, la imagen se define en las palabras de Martin (1992) como “la materia prima fílmica y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja” (p. 26).

No podría pensarse en imágenes simples que muestren cosas complejas. La realidad en sí misma es una red de relaciones y nexos invisibles a simple vista, por ello, sería interesante preguntarse “¿Cuándo una imagen es imagen del algo?, ¿Cuándo una imagen mantiene una relación de representación con el tema que muestra, sea este tema un ‘retrato’ o una ‘invención’?” (Zunzunegui, 1989, p. 58).

El mismo Zunzunegui (1989) da la respuesta: “la representación como sustitución precisa dos condiciones: que la forma autorice el significado con el que se le inviste y que el contexto fije el significado de manera adecuada” (p. 58).

En este sentido, la imagen cinematográfica se sitúa en diversos niveles de realidad y a su vez tiene diversas características generales, a las cuales (Martin, 1992) le dedica una explicación que es de utilidad mencionar para señalar el valor de la imagen fílmica en cuanto a la definición de una estética visual que, de otra forma, no podría ser abordada:

Una realidad material con valor figurativo: la imagen fílmica tiene un carácter realista y un sentido objetivo en tanto que es una representación indiscutible del hecho

captado a través de un proceso mecánico. Asimismo, el movimiento es una de las características más específicas de la imagen cinematográfica.

Una realidad estética con valor afectivo: la estética, apegada a su raíz griega - *aisthesis*- significa *sensación*, así, la imagen que el realizador ha captado y modificado, tiene un valor afectivo y subjetivo, pues el realizador ha seleccionado una parte de la realidad y, por ende, ha obviado otra. Así la imagen trasciende la simple representación y se muestra cargada de un juicio de valor adquirido desde el mismo momento en el que el hombre interviene.

Una realidad intelectual con valor significativa: una imagen por sí sola no tiene el poder suficiente para ser unívoca en cuanto a la significación de lo que muestra. Entonces, la imagen cinematográfica es ambigua en tanto que, pura, no es más que una representación, y no una demostración. Es por ello que el montaje y el espectador juegan un papel importante en la significación de la imagen fílmica, así, la imagen cinematográfica se convierte en un elemento complejo de significados y relaciones discursivas e intelectuales sujetas a la interpretación de quien las mira.

Las tres características de la imagen cinematográfica que se acaban de explicar servirán para descomponer y analizar las unidades fílmicas del documental *Baraka* en el capítulo 4. Estas características son resumidas por Palencia (2001) de la siguiente manera: “El cine permite con mayor claridad poner en evidencia la integración de distintas miradas en la estructura funcional de las imágenes gracias a la paradoja de su fragmentación y posterior reconstrucción de la realidad” (p. 4).

En un discurso más metafórico, Villegas (1954) se refiere al valor mágico de la imagen y la función subjetiva de la cámara, que finalmente es la función de quien mira, del realizador:

La pupila del cine es mágica por que aísla, desconecta los hechos, las cosas y los hombres del mundo en que están y del conjunto mismo a que pertenecen (...) la ausencia de explicación es lo mágico, lo maravilloso. La cámara, la composición plástica dinámica de la pantalla, sitúa los universos de cada vista en otro universo diferente. Nuestra realidad pasa a ser otra realidad, que no es ya nuestra (p. 126).

Finalmente, a partir de los conceptos y planteamientos hechos a lo largo de este apartado, puede proponerse un concepto de *imagen fílmica* adaptada a los intereses del presente trabajo: *la imagen fílmica es la materia prima del cine, su característica principal es el movimiento y en su totalidad constituye una representación eficaz de la realidad, con diversos niveles estéticos (de composición y estilo).*

Por otra parte, Aunque Aumont (1983), afirma que “el cine es ante todo un arte de la imagen” (p. 164). La imagen fílmica no opera por sí sola, en su composición estética intervienen otros elementos propios de la función de la cámara como creadora y captadora, lo que no constituye de ninguna manera una labor arbitraria, aunque tampoco es rígida del todo, ya que, como se refirió anteriormente, responde a valores subjetivos y estéticos específicos.

Para efectos de precisión, los siguientes elementos serán simplemente definidos con una intención teórica y de guía. Sin embargo, serán abordados con una intención más descriptiva y analítica en el capítulo 4, según los aportes que hacen para configurar la estética (estilo) de la imagen fílmica en Baraka.

Luego de esta aproximación teórica y sin perder de vista los objetivos de este trabajo, se precisa que cuando se hace mención de la imagen fílmica y su estética, se está haciendo referencia a la *imagen visual*, las características y elementos que la componen.

2.1.1.- Los encuadres o punto de vista

El encuadre se refiere a la composición del cuadro tomado del mundo exterior y que la cámara registrará. Es el límite de la imagen. Desde este momento, el carácter subjetivo se hace evidente en la composición del cuadro, ya que el realizador o camarógrafo seleccionarán qué parte del mundo se mostrará y qué no.

El encuadre es entonces un proceso mental –porque requiere que una persona escoja y componga el cuadro, percepción- y mecánico –por la propia naturaleza del aparato que capta, la cámara-. Este proceso permite lograr una imagen que será vista desde una posición determinada y tendrá unos límites (Aumont, 1992).

En términos estéticos, el encuadre determina el punto de vista, el “desde donde” y cómo será visto el plano. Es una visión subjetiva, “lo que hace que un encuadre traduzca un juicio sobre lo representado, valorizándolo, desvalorizándolo, atrayendo la atención sobre un primer plano, etc.” (Aumont, 1992, p. 165).

En este sentido, la angulación es la posición de la cámara tomando como referencia la visión humana. Esta posición establece dos puntos de vista muy característicos cuya intención es generalmente de orden expresiva, dramática o psicológica.

1-. Contrapicado: la cámara se sitúa a una altura inferior a la de los personajes y los filma desde abajo.

2-. Picado: la cámara está situada a una altura superior a la de los personajes y los filma desde arriba.

2.1.2-. Los planos como unidad mínima

“El plano es la unidad filmica” (Mitry, 1984, p. 168). Para efectos del presente trabajo el plano se entiende como la unidad mínima de un filme, la porción más pequeña de su estructura total.

En una definición más técnica ofrecida por Aumont (1992) “el plano está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado” (p. 43). Las definiciones sobre el plano y sus taxonomías son abundantes.

Sin embargo, para efectos del análisis de la estética del film que aquí se estudiará más adelante, se hará una clasificación en base a la propuesta por Mitry (1992):

▣ *Plano general largo y corto (PGL)*: abarca un gran conjunto muy alejado de la cámara, se utiliza generalmente en exteriores.

▣ *Plano general (PG)*: similar al plano general largo y corto, pero su espacio está limitado por el decorado interior.

▣ *Plano americano (PA)*: encuadra a los personajes a la altura de las rodillas.

▣ *Plano americano de cintura (PAC)*: encuadra a los personajes a la altura de la cintura.

▣ *Plano medio (PM)*: encuadra a los personajes al nivel del busto.

▣ *Primer plano (PP)*: encuadra el rostro desde la altura de los hombros, cuando son encuadrados dos rostros, se emplea el término primer plano amplio.

■ *Primerísimo primer plano o plano detalle (PPP)*: encuadra solamente una parte del rostro, desbordando el resto fuera de campo.

2.1.3-. Movimientos de la cámara o formas de observar

Astruc (1947, c.p Martín, 1992) señala que “la historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara”. Con el movimiento de la cámara, el cine también logró desplazarse a campos más novedosos y experimentales que plantearon nuevas formas de observar al mundo, con tonos más ágiles y efectivos.

Los movimientos de la cámara le otorgan a la imagen fílmica un valor especial de composición. Ya no será solamente el punto de vista del realizador el que subjetive y otorgue un valor especial a la imagen cinematográfica. Ahora un recorrido espacial se suma a la realización, como si la cámara “caminara o volara” con el espectador, con ella “(...) la composición plástica de la pantalla, sitúa los objetos de cada vista en otro universo diferente. Nuestra realidad pasa a ser otra realidad, que no es ya la nuestra” (Villegas, 1954, p. 127).

El dinamismo que aportó la liberación de la cámara, también sugiere la inclusión de muchos factores de orden narrativo, psicológico y perceptivo. Pero estos asuntos no son pretensión de este trabajo, sin embargo, se hará referencia a alguno de ellos en el capítulo dedicado al análisis.

Por ahora, en palabras de Martin (1992) es importante saber que:

La cámara, sobre todo, sabe explorar los rostros, lograr que se lean en ellos los dramas más íntimos y este desciframiento de las experiencias más secretas y fugaces es uno de los factores determinantes de la fascinación que ejerce el cine en el público...

(p. 45).

También es Martin (1992) quien destaca las funciones de los movimientos de la cámara, aquí sólo se hará una enumeración de ellas:

- 1-. Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento.
- 2-. Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático.
- 3-. Descripción de un espacio o de una acción con un contenido material dramático único y unívoco.
- 4-. Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción.
- 5-. Relieve dramático de un personaje o de un objeto, destinado a desempeñar un papel importante en la consecución de la acción.
- 6-. Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento.
- 7-. Expresión de la tensión mental de un personaje.

En el capítulo 4 se tomarán los elementos conceptuales de cada enunciación, para efectos del análisis. Asimismo, se considerarán las tres primeras funciones como primordiales, ya que tienen una función descriptiva que se ajusta más a la intención del filme Baraka.

Finalmente, en un sentido más técnico y utilitario, de inmediato se señalan los tipos de movimientos de la cámara y sus desplazamientos, elementos que son igualmente descritos por Martin (1992) de forma clara y precisa:

A-. *Desplazamientos de la cámara*: la cámara, una vez fuera del trípode, puede tener varios tipos de desplazamientos.

1-. Travelling: se llama así al desplazamiento de la cámara sobre un elemento móvil, frecuentemente un carrito que se desplaza sobre unos rieles. Suele ser en línea recta, y según la dirección se clasifican en:

- 1.1-. Travelling hacia delante
- 1.2-. Travelling hacia atrás
- 1.3-. Travelling vertical
- 1.4-. Travelling horizontal
- 1.5-. Travelling circular

2-. Grúa: consiste en un brazo articulable en el que hay una plataforma para colocar la cámara y permite bajarla o subirla con la posibilidad de obtener encuadres picados o contrapicados. También facilita la obtención de planos aéreos panorámicos o largos.

B-. *Movimientos de la cámara sobre su propio eje*: durante la filmación la cámara está ubicada sobre un trípode de cabezal móvil que gira sobre su propio eje. Los movimientos que permite este procedimiento se conocen como:

1-. Sobre el eje horizontal:

1.1-. Panorámica.

1.2-. Paneo a la derecha: se trazando una línea desde el centro hasta la derecha.

1.3-. Paneo a la izquierda: se realiza trazando una línea desde el centro a la izquierda.

2-. Sobre el eje vertical:

2.1-. Tilt down: movimiento hacia abajo.

2.2-. Tilt up: movimiento hacia arriba.

C-. *Dolly*: consiste en mover la cámara con el lente paralelo a la dirección del movimiento. Existen:

1-. *Dolly in*: movimiento paralelo hacia delante (aproximación al objetivo).

2-. *Dolly out*: movimiento paralelo hacia atrás (alejamiento del objetivo).

D-. *El Zoom*: esta posibilidad técnica de la cámara otorga un movimiento aparente (se señala así porque la cámara no se mueve en ningún sentido) de acercamiento (*zoom in*) o alejamiento (*zoom back*) del objetivo.

Los movimientos de la cámara determinan en gran medida el estilo del filme y la intención del realizador. Se comienza entonces a establecer una estética del equilibrio, de la armonía entre lo que se mira y lo que se explora. En un campo más metafórico, se descubre esa magia de la intimidad, de cercanía entre el objeto y la cámara –que resulta siendo la mirada misma del espectador-. Sin embargo, la profundidad de campo re-creará y le dará un valor especial a esta magia.

2.1.4.- Profundidad de campo como concepción del cine

“La profundidad de campo tiene extrema importancia, pues implica *una concepción de la realización*, e incluso *una concepción del cine*” (Martín, 1992. p. 179). La profundidad de campo es el espacio existente entre los objetos enfocados.

En este sentido, la profundidad de campo crea relaciones entre los objetos que se encuentran en primer plano y los que están en segundo, hay relaciones espaciales que pueden determinarse a través de la longitud focal. Este recurso origina factores de orden psicológico dentro del film. Sin embargo, en lo que respecta a la estética, la profundidad de campo establece un estilo particular en las obras cinematográficas.

Para efectos del análisis del presente trabajo, basta con decir que aunque la profundidad de campo es una forma de representación de la realidad, no se asemeja estrictamente a ésta en el sentido de que, según Mitry (1984) “En la realidad (...) no podemos captar según un mismo enfoque los objetos situados ante nosotros y los segundos planos. Lo que ‘expresa’ la imagen cinematográfica es lo que expresa una ‘intelectual’ bastante alejada de nuestra percepción normal” (p. 50 y 51).

2.1.5-. Montaje y transiciones una intención de ritmo

El montaje incluye una serie de tareas de orden intelectual y técnico. Consiste en la edición del filme en su totalidad: organización del orden de los planos y duración de cada uno, eliminar algunas tomas, superponer planos, establecer contraste y relaciones de orden temático, espacial o temporal, entre otros.

Asimismo, el montaje requiere la unión de los planos a través de transiciones o enlaces que operan como signos de puntuación que permiten mantener la fluidez y coherencia del filme. Técnicamente los enlaces son la unión de dos trozos de película. Para efectos de síntesis, se mencionará sólo la transición de la cual se hace uso en Baraka:

Corte seco o directo: consiste en la unión de dos planos y se utiliza para indicar continuidad espacio-temporal.

Nuevamente es Martin (1992) quien propone una taxonomía de las funciones de los enlaces. Sugiriendo la existencia de unos enlaces de orden plástico y otros de orden psicológico. En este trabajo sólo interesan los plásticos, ya que son los que se aproximan a la estilización del documental que se analizará:

A-. *Analogía de contenido material*: utiliza como base la semejanza del contenido del encuadre.

B-. *Analogía de contenido estructural*: similitud de la composición interna de la imagen, se concentra más en la composición estática.

C-. *Analogía de contenido dinámico*: se basa en movimientos semejantes de personas u objetos.

El tema del montaje requeriría una monografía propia. Abordar sus funciones, tipos, y posibles combinaciones, es de por sí un trabajo que ya han estudiado con suficiente profandidad autores como Jacques Aumont y Jean Mitry. Para efectos del presente trabajo, basta con saber que el montaje determina en gran medida el ritmo del film, y que es un elemento decisivo en la determinación de la estética fílmica. En el capítulo 4 se abordarán algunos tipos de montajes.

Para Eisenstein (1990) el montaje representa el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, "la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo" (p. 11).

El Montaje narrativo del tipo paralelo según Martín (1992) es un estilo en el que dos o más acciones se relacionan alternadamente sin importar el tiempo y la linealidad de éste, es decir, es indiferente al tiempo. Este tipo de montaje es sobre el cual se concentrará el

análisis del presente trabajo debido a las características del film Baraka, donde el tiempo no mantiene una relación estrictamente lineal entre los planos y el contenido narrativo.

El ritmo del film no depende exclusivamente del montaje, aunque este último es el que de alguna manera tiene el mayor peso en su determinación. Es importante tomar en cuenta que la cadencia de las imágenes y de la historia depende de muchos elementos del lenguaje, entre ellos los tipos de movimiento de cámara, la duración de los planos, la música, los diálogos, etc. Es decir, hay muchas formas de manipular y establecer un ritmo específico en las obras cinematográficas.

Para efectos del presente trabajo se hará un estudio del montaje en función de la música y de los elementos que componen la imagen cinematográfica, que ya se han mencionado antes (ángulos y desplazamientos de cámara, tipo de planos, encuadres, etc.).

2.1.6- La banda sonora y la imagen

El objetivo principal de este trabajo gira en torno a la estética visual de Baraka. Pero no puede hablarse de una estética si no se abordan algunos otros elementos que integran la estructura total de la obra. En este sentido, dentro del lenguaje cinematográfico hay una banda sonora que complementa el discurso visual, en tanto que la música que acompaña a las imágenes adquiere proporciones afectivas.

“En efecto, tras la invención del cine sonoro, la banda de sonido está teóricamente en una situación de igualdad con respecto a la banda de imagen en lo que se refiere a la construcción del sentido fílmico...” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1983, p. 43).

Precisamente el sentido fílmico es lo que interesa estudiar en esta monografía. Aumont y Marie (1990) señalan que “La función principal de la música (...) es acentuar el efecto de unidad que también se intenta conseguir en el nivel de la narración y de la imagen” (p. 209). O sea, que la música es un elemento expresivo en tanto que acompaña la imagen referente.

Según Martin (1992) la música profundiza y logra proporcionar una sensibilidad especial a la imagen, aumentando su magnitud emocional y creando cualquier tipo de metáforas y símbolos expresivos. Su función se incorpora a la idea de montaje porque es

durante este proceso en el cual se conjugan la banda de sonido y la banda de imágenes. Existen funciones dramáticas, líricas, sublimación de un movimiento, entre otras muchas para describir la música dentro del filme.

2.2-. Estética del cine: de la belleza al estilo

“Un día, tres pintores se situaron al mismo tiempo, en el mismo lugar, para pintar, desde el mismo punto de vista, el mismo paisaje. Y resultaron tres cuadros completamente diferentes” (Villegas, 1954, p. 239).

La anécdota antes citada hace referencia a una situación que no sólo se da en estos contextos, sino en la vida cotidiana, cuando tenemos que dar un punto de vista sobre algo, hacer alguna descripción o crear alguna obra (un texto, un dibujo, un filme, etc.). Cada quién tiene su estilo, su propia estética.

El concepto de estética está relacionado con diversas consideraciones de orden filosófico, incluso se le considera como una rama de la filosofía cuyo campo de estudio es la esencia y la percepción de la belleza, y así es como se le conoce más comúnmente y, usando un término de mercadeo, es así como se ha posicionado.

La palabra *estética* deriva de las voces griegas *aisthesis: sensación*, e *ica: relativo a*, es decir, que a partir de su derivación se puede entender la estética como lo relativo a la sensación. Sin embargo, este concepto se ha hecho más complejo y ha adquirido otras significaciones.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, *estética* se define como:

1-.adj. Perteneciente o relativo a la estética. 2. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. 3. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante. 4. f. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. 5. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. *La estética del modernismo*. 6. f. Armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza. 7. f. Conjunto de técnicas y tratamientos utilizados para el embellecimiento del cuerpo.

Para efectos de este trabajo, la estética se entiende como el *conjunto de elementos estilísticos, temáticos y técnicos determinados por un autor o movimiento artístico con el fin de establecer patrones específicos en la realización artística*. Este concepto no significa que por fuerza la belleza o la percepción se excluyan, en todo caso la percepción es un proceso físico y psicológico que permite acceder al objeto de estudio para apreciar la armonía (belleza) de la obra y su estilo.

Villegas (1954) define el estilo como “(...) un resumen. La síntesis viviente, iriscente de matices sutilísimos, de todos los factores que integran la obra de arte” (p. 240). Es decir, que la estética no puede valorarse en elementos aislados, sino que más bien responde a un análisis holístico, molar.

Por su parte, Zerpa s.f. define la estética audiovisual como “la teoría de la sensibilidad y de la percepción, implícita en la relación arte y vida. Toda actividad humana tiene un potencial estético y esto es precisamente lo que define esa relación” (p. 2)

Si la estética no fuese en todo sentido un concepto como aquí se plantea, y al contrario se tomara como un simple trabajo filosófico y mecánico en términos de construcción intelectual, se “reduciría el arte a un conjunto de recetas y no dejaría en poder de la ciencia del arte más que un trabajo de información práctica o histórica sin alcances” (Nedoncelle, 1966, p. 20).

Sobre la estética se han hecho estudios profundos y muy elaborados, con grandes autores a la cabeza, desde Platón, Aristóteles, Kant y su *Estética Trascendental*; pasando por Hegel, Heidegger, Rusell, Moles y más contemporáneamente con Arnheim y Eco.

En términos de comunicación, la estética definida como el estilo de un momento o autor, puede aplicarse a cualquier área del campo. Así, por ejemplo, hay una estética aplicada a la teoría de la información propuesta por Umberto Eco.

En lo que se refiere a este trabajo, no es novedosa la propuesta de una estética cinematográfica. Georg Lukács, filósofo marxista y crítico literario hizo referencia al cine en un sentido de impacto social ya que la representación que ofrecían las imágenes no fundaba una ideología en sí misma sino en la técnica que empleaba. Asimismo, ofreció una de las primeras teorizaciones sobre temporalidad, señalando que la ausencia de la situación presente era la característica esencial del cine.

Entonces, ya la estética en el campo del cine se va asimilando con un criterio más consciente, aunque aún experimental, en función de reconocer en sí mismo un estilo propio

que mantiene aún ese sentido de belleza en términos de armonía entre todos los recursos artísticos de los cuales hace uso a través del principio básico de las imágenes en movimiento.

Como ya se refirió, este trabajo tiene como objetivo el estudio de la estética de la imagen o discurso visual de un documental, es decir, que lo que se estudiará será el estilo de composición visual y cómo este último es determinado por los diferentes elementos del lenguaje cinematográfico (montaje, movimiento de cámaras, etc.). Sin embargo, a continuación se hace una exposición breve de la estética cinematográfica en general.

Como se refirió al principio de esta monografía, el cine nació sin un estilo definido –o por lo menos sin uno consciente por parte de sus creadores, porque en sí desde sus inicios el cinematógrafo estableció formas y concepciones sobre cómo y qué debía hacerse, eso ya implicaba una técnica específica que traería consigo un producto característico–.

Al comienzo, el cine tomó de la fotografía y del teatro elementos estilísticos prestados. Con el cine de ficción y Méliès como su creador, la obra cinematográfica adquirió unas características estéticas propias, tales como el uso de decorados, la consciencia del montaje, los efectos especiales, entre otros. Sin embargo, esto dependió de una época en la que sólo se buscaba explotar el nuevo invento a nivel comercial.

A penas a los veinte años de su creación, alrededor de 1915, aparecieron las primeras formulaciones como medio de expresión artística –no se debe olvidar el apartado de este trabajo sobre las *sinfonías y poesías visuales*–. En esta época la consciencia de los

creadores cinematográficos comenzó a explorar sobre la profundidad, el movimiento de cámaras, la iluminación, entre otros.

No obstante, la falta de una teoría no permitió fijar sus estructuras, y deslizarlo, en términos de Aumont (1983), del nivel del lenguaje al de la gramática, es decir, de un nivel menos descriptivo y concentrado en la técnica a un campo más rico en función de los recursos plásticos, con reglas propias claramente identificadas a fin de conocer el funcionamiento del cine como medio de significación en relación con los otros sistemas expresivos.

De esta manera, el cine se convirtió en creador de nuevas experiencias artísticas con elementos que exploraron un lenguaje propio en función de nuevas maneras de mostrarle al mundo el mismo mundo recreado, es decir, representado a través de las imágenes en movimiento:

Refiriéndose a esa época de exploración artística, Lukács (1989) señala que el cine recreaba:

(...) cuadros y escenas de un mundo como lo fue el de Hoffman o Poe. Con la diferencia que su gran poeta que los habría interpretado y ordenado, que habría salvado su fantasía sólo técnicamente casual en un estilo puro, aún no ha llegado. Lo que ha llegado hasta hoy nació de manera ingenua y a menudo en contra del deseo de los hombres, sólo a partir del espíritu de la técnica del cine, pero un Poe de nuestros días hallaría aquí para ansiedad escénica, un instrumento tan rico e internamente adecuado como lo era por ejemplo el escenario griego para Sófocles. (p. 72).

El desarrollo de una estética cinematográfica es entonces parte del desarrollo de la técnica y consciencia de un lenguaje propio basado en la imagen en movimiento, pero tomando también elementos de otras disciplinas como el teatro, la arquitectura y la pintura. Comolli (1971) refiere que el desarrollo técnico del cine que crea con el color, el sonido, las grandes pantallas y el sonido sincrónico, marca una tendencia sobre el mayor realismo posible, como en el caso de los documentales.

Así, la estética del cine también busca intenciones definidas en la re-creación de realidades, como lo es el caso de la ficción. Pero distintamente, el documental no explora la técnica para inventar, sino para mostrar y mantener la realidad lo más intacta posible ante el espectador. No obstante, no debe entenderse en este aspecto la técnica como recurso alejado del género documental, pues con la riqueza de las nuevas tecnologías la creación artística en este campo facilita una abundante variedad de medios para enfatizar, contextualizar, unir y sincronizar las escenas de un documental.

La intención de esta monografía es describir la *estética visual cinematográfica* de un filme específico. Es estética visual porque el objeto de análisis es la imagen, sus rasgos estilísticos; y es estética cinematográfica porque el análisis del estilo visual de la obra fílmica, se sustentará en los elementos que configuran esa imagen en movimiento y no son más que los mismos elementos del lenguaje cinematográfico.

Por otra parte, este trabajo tiene una intención personal de descubrir, en un viaje que se ha decidido hacer de manera individual, la magia de la imagen en movimiento, en un mundo lleno de rostros y rituales que a veces escapan a la mirada inquieta y agobiada por la

rutina y la falta de *exploración y curiosidad artística*, esas mismas fuerzas que en las primeras décadas del siglo XX acercaron a pintores, arquitectos, músicos y actores al cine.

En esta ocasión, la cámara de Ron Fricke ha sabido mirar con paciencia, y aquí se analizará esa mirada, “porque la estética más pura está condicionada-quizá hecha-con el vivo suceder de nuestra existencia, las ideas, sentimientos y costumbres de la vida cotidiana, con nuestras vivencias” (López, 1954, p. 133).

III -. TRES PROFECÍAS VISUALES Y UN POEMA

***“Baraka no es una gran cantidad de diferentes culturas,
ni diferentes idiomas,
básicamente significa lo mismo,
una bendición.”***

Ron Fricke, director de Baraka

Baraka fue dirigida por el estadounidense Ron Fricke, sin embargo, es el resultado de un trabajo creativo precedente ideado por otro director estadounidense llamado Geoffrey Reggio. Los nombres de los filmes de Reggio están inspirados en tres profecías de los indios hopi, un pueblo amerindio del área cultural del Suroeste de Estados Unidos. Ron Fricke, director de Baraka, participó en la fotografía de los dos primeros filmes (*Koyaanisqatsi* y *Powaqqatsi*), que en gran medida son las profecías visuales de lo que luego resultó ser Baraka.

La trilogía de Reggio propone un nuevo movimiento documental que le da primacía a las imágenes, y niega cualquier elemento de ficción. El montaje y la fotografía son partes esenciales de la expresividad artística de estas obras plagadas de imágenes convertidas en verbo y acción a través del uso de toda la riqueza que ofrecen los planos y los movimientos de la cámara.

Se puede afirmar que con Reggio el cine re-descubre sus inicios y retoma el valor de la composición plástica, donde se le da valor a las formas, a los colores y al contraste, más que al diálogo y a los efectos especiales. Un movimiento, quizás no muy nuevo, resurge con los documentales de Reggio y, en todo sentido, Baraka condensa lo mejor de las técnicas de Reggio, pero con un estilo más refinado y preciso que aprovecha lo mejor de los avances tecnológicos en materia de sonido e imagen.

A continuación se señala brevemente la síntesis de cada una de las obras de Reggio como referencia a los antecedentes más directos de Baraka.

3.1-. Profecía visual # 1: sobre la vida desequilibrada

Koyaanisqatsi, en lengua hopi significa *vida desequilibrada*. Este film corresponde al género documental y fue realizado entre 1975 y 1982. Expone la colisión de dos mundos diferentes. Por un lado la vida urbana y su tecnología, y por el otro el medio ambiente. La película, al igual que las dos siguientes, prescinde totalmente de las palabras y se despliega como una selección aguda de imágenes.



Plano general



Plano general

3.2.- Profecía visual # 2: sobre la vida en transformación

Powaqqatsi, en lengua hopi significa *vida en transformación*. Esta obra fue estrenada en 1988, este film del género documental tuvo el mismo estilo visual y musical, y se concentró en la exploración de países en desarrollo tecnológico y el efecto que la transición a la modernización del estilo occidental ha tenido en ellos.



Primer plano amplio



Plano general



Plano medio



Plano general



Plano general

3.3-. Profecía visual # 3: sobre la vida en guerra

Naqoyqatsi, en hopi significa *vida en guerra*. Entrenada en el 2002, esta última obra de la trilogía Qatsi, es un retrato visual del mundo contemporáneo dominado por la globalización de la tecnología y la violencia. Se realizó luego de *Baraka* y *Fricke* no participó en ella, es, sin embargo, la sucesión del estilo de *Baraka*.



Plano general



Plano medio



Plano Medio



Plano americano

Las dos primeras obras referidas son las profecías de Baraka. El estilo que ellas demuestran da cuenta de una técnica cinematográfica en el que las imágenes tienen un lugar privilegiado. De esta manera lo visual se convierte en una representación estética que le da un estilo específico al film, descubriendo elementos perceptivos y sensoriales logrados a través de la construcción visual que el director realizó.

Dentro del estilo iniciado por Reggio, Baraka es el filme que logró refinar la técnica, en parte por los avances tecnológicos (Baraka se realizó unos 10 años después del primer filme de Reggio, *Powaqqatsi*) y también por la experiencia previa acumulada por el director Ron Fricke. Esta es la razón principal por la cual se tomó Baraka como filme para el estudio de la estética visual del estilo propuesto por Reggio, en el que las imágenes tienen la primacía.

3.4-. Baraka: poema visual.

Baraka es un viaje hacia un redescubrimiento, te transporta a la naturaleza, la historia, una realidad social; es conectarnos, comunicar un nivel, yo pienso que es necesario

Ron Fricke, director de Baraka

Este documental es eminentemente visual. Su estilo es el retorno a los documentales no verbales y a los inicios del cine, porque se asemeja a las primitivas reproducciones carentes de diálogos. Sin embargo, en Baraka la banda de sonido juega un papel importante como parte de la composición cinematográfica.

En este documental la voz humana no media. Hay otras formas y elementos de comunicación, si se quiere más íntimas y efectivas –afectivas también-. La imagen es uno

de sus elementos, y la composición de la toma y su sincronía con la banda de sonido, una de las formas en la que define un estilo característico que más adelante se estudiará.

El nombre de esta obra proviene de una antigua palabra sufí –una comunidad religiosa islámica- y se traduce como "bendición", "aliento" o "esencia de vida"-de ahí el nombre de este trabajo-.

Baraka es un poema. Está cargado de rimas visuales acompasadas con la música y, por sus efectos visuales, es un documental recitado en versos, testimonio íntimo del hombre.

En términos de composición artística esta obra es poética, porque “los filmes poéticos que alcanzan las realidades más profundas son, con un similar poder de evocación, superiores a los que despliegan elementos realistas (...) a costa de un mayor trabajo material, con una presentación más amplia y menos estilizada de la realidad” (D’ivoire, 1946, p. 48).

Este filme se estrenó oficialmente en 1992, sin embargo, no escapó a la onda de baja comercialización y premier relegada a mercados muy reducidos, concentrados sobre todo en Europa y los Estados Unidos, suceso característico de los filmes de autor y otras obras que también son denominadas muy comúnmente “de bajo presupuesto”.

Al contrario, Baraka tiene los elementos de un filme de alto presupuesto, pero su argumento, tema y estilo no cumplían con el perfil de los filmes potencialmente comercializados por las grandes distribuidoras.

No obstante, el tema sobre la comercialización de los documentales y su aceptación en los mercados no es objetivo de esta monografía, pero ha sido importante señalar este punto como factor incidente en la difusión de la obra que aquí se analizará, pues la promoción de realizaciones cinematográficas de este estilo alientan la producción en el área con criterios novedosos y críticos. Este trabajo es un intento para la promoción de realizaciones con este estilo.

A pesar de lo referido anteriormente, Baraka tuvo un impacto en el público al que llegó y pronto se convirtió en una referencia que llamó la atención sobre un estilo que no era nuevo, pero que en sí mismo condensó lo mejor de otras formas de hacer cine documental.

En la revisión bibliográfica no hay mucha referencia al estilo que explora Baraka, mucho menos un concepto definido. Sin embargo, Villegas (1954) ofrece una aproximación, en su intento por definir *el estilo*, que encaja perfectamente con la descripción de lo que Baraka es “(...) tiene ya la palabra, pero la palabra no está aquí en ningún momento. Apenas hay gesto. Sólo un cierto ademán y, sobre todo, actitud: es una situación, una ‘imagen’” (Villegas, 1954, p. 246).

Baraka se aproxima a los *temas* religiosos, sociales, políticos y culturales, y su *argumento* no se atiene a una historia en especial, ni a una relación de sucesos espacio-temporales enlazados entre sí por una narrativa lineal, ni por personas que desempeñen papeles centrales a lo largo de toda la obra.

En este sentido, los hechos que este documental muestra no pueden someterse por fuerza a una temática única que ilustre su contenido, aunque en las referencias electrónicas y en palabras del mismo autor, esta obra se refiere a “el hombre y su contexto”. No obstante, desde una postura crítica, esta afirmación no es lo suficientemente completa para ser referencia de este documental.

Así, Baraka tiene, en un sentido más amplio, un tema central que se define en este trabajo así: *el hombre y sus relaciones biopsicosociales*. Esta afirmación podría parecer en un primer momento forzada o poco original respecto a las referencias que otros han hecho sobre el tema de Baraka, sin embargo, el término *biopsicosocial* (propuesto en la psicología para definir el carácter integrador y complejo del hombre) gira en torno a tres grandes ejes que definen de una manera más precisa el tema del documental a estudiar.

La temática que se ha definido intenta escapar a un análisis reduccionista, porque si *el hombre* –utilizando este término en un sentido genérico–, es el centro sobre el cual gira el documental, no puede decirse que la relación del hombre es con el contexto, porque también la es con él mismo.

De esta manera, señalar que el hombre establece relaciones conlleva a detenerse y analizar qué tipo de relaciones son esas. Esa reflexión no puede ser arbitraria o, si se quiere, filosófica, por lo menos no en este trabajo. La reflexión que se requiere debe avocarse a señalar qué tipos de relaciones ilustra (muestra, refiere, representa, reproduce) el documental estudiado. Por ello se incluyó el término *biopsicosocial* para aludir a las relaciones de las que “habla” Baraka.

A continuación se define cada uno de los tres ejes, según los planteamientos de Morris y Maisto (2002).

Biopsicosocial es un término compuesto que hace referencia a lo biológico, a lo psicológico y a lo social del hombre. Para efectos de análisis, a continuación se hace una breve exposición a la forma en que Baraka se aproxima a cada tipo de relación.

Relación biológica: las relaciones biológicas del hombre en Baraka, son representadas como relaciones de supervivencia, es decir, se hace énfasis en la búsqueda e intentos del individuo por mantener *la vida* a través de la búsqueda de alimento, la seguridad, la espiritualidad, etc.

Relación psicológica: esta es una de las relaciones que se presenta de la forma más implícita-hay formas explícitas de hacerlo-, sin embargo, es una de las que se representa con más fuerza, y en ella se incluye al espectador. Por fuerza, esta relación incluye al observador, pues su *estructura cognoscitiva* es la que establecerá los puntos de unión y correspondencia entre los hechos. También esos hechos en sí mismos son relaciones

psicológicas en tanto que el hombre como ente activo de la sociedad, instaura relaciones de su “yo” con sus ambientes adyacentes.

En este orden, la relación psicológica del hombre en Baraka es una correspondencia del individuo para consigo mismo y para con el resto del mundo que lo rodea, sus concepciones políticas, religiosas, sociales, etc.

Relación social: esta es quizás la más evidente. El hombre y la sociedad, el hombre y su entorno humano, económico, político, religioso. En Baraka se hace referencia a varias sociedades (la japonesa, la africana, la latinoamericana), pero en un sentido amplio, el documental no persigue la representación de una sociedad en específico. Su intención es más molar y llega a ilustrar al mundo como una sola sociedad.

¿Cómo logra hacer todo esto? En parte a través del argumento que se atiene a la representación de diversos acontecimientos a lo largo del mundo. El documental se rodó en 24 países de 5 continentes.

En lo que se refiere al aspecto técnico, el soporte que se utilizó para este documental fue el más grande del mundo hasta el momento, de 65 milímetros, que luego se convierte en 70 mm al añadirse la banda de sonido. Este formato se utiliza en proyecciones de gran tamaño y resolución como por ejemplo el IMAX, (del inglés *Image Maximum*, *Máxima imagen*).

Ficha técnica

Dirección: Ron Fricke
Fotografía: Ron Fricke
Edición: Ron Fricke, David
Aubrey y Mark Magidson
Sonido: John Morris
Efectos sonoros: Matthew Iadarola
Música: Lisa Gerrard,
Brendan Perry y Michael Stearns
Producción: Mark Magidson

En su presentación de DVD, el documental se divide en 21 capítulos (y uno de créditos). Para efectos del presente trabajo a continuación se hacen algunas consideraciones sobre cada uno de ellos en términos interpretativos y visuales.

1-. *Openin Title*: este capítulo muestra una serie de tomas paisajísticas con la intervención de pocos movimientos de cámara. Abundantes planos generales y el primer plano de un mono que se intercala con la inserción del título de la obra. Puede entenderse que este capítulo refleja en primer orden la simplicidad y al mismo tiempo la sobriedad evidente en la naturaleza y el mono, como símbolo del hombre primitivo. El plano del eclipse refiere el inicio de un fenómeno natural de importancia mítica y física que da comienzo al filme.

2-. *Nepal Morning*: en esta parte se pasa a lo religioso, al espíritu, al misticismo. Puede pensarse que se mantiene igualmente la evolución del hombre que, según la historia, pasó de lo primitivo a lo mítico. Esto se logra representar con planos generales y medios de estructuras de dioses en piedra, templos y por supuesto, personas alrededor de sendas estructuras. Para lograr ese ambiente mítico, los movimientos son lentos, en su mayoría

travellings hacia delante (intimidad). Los colores son suaves, casi como una neblina amarillenta (sepia) que cubre el plano.

3-. *Mediation*: el mundo mítico y espiritual del hombre enfatizado a través de planos del mismo hombre en los cuales aparece ya no como un sujeto que convive alrededor de sus templos, sino que hace vida activa en ellos, meditando. Los planos son en su mayoría medios. La cámara se ubica en posiciones de observador alejado, no partícipe de los hechos. En este apartado ya la diversidad se hace evidente a través de los diferentes templos, vestimentas, etc.

4-. *Balinese “Monkey” Chant (Kecak)*: este capítulo se mantiene en el plano del mundo religioso. Las tomas generales y primeros planos de estructuras míticas se mantienen. Además, este capítulo agrega una especificidad, ya no es la diversidad de hombres y religiones, sino una tribu en específico en uno de sus ritos. Los planos son generales y medios, con movimientos de cámara que se adaptan al ritmo de la banda sonora y de los mismos individuos (ritmo visual).

5-. *Volcanos/Organics*: se retoman los planos que iniciaron el filme. Esta vez planos generales, tomas aéreas sobre volcanes, planos generales de cielos, desiertos, etc. La inserción de este capítulo en esta posición, en términos de interpretación argumentativa, puede entenderse como la representación del dinamismo del contexto natural dentro del cual se desenvuelve el hombre, y no es una naturaleza intervenida por la actividad humana, sino bruta. También se logra reflejar la magnitud geo-temporal que rige la tierra. Es temporal asimismo porque hay planos con leves contrapicados que filman el cielo, pero,

además, se valen de recurso de composición plástica y técnica para darle un dinamismo al cuadro con cámaras aceleradas que presentan el paso del día y la noche. Así, se logra representar a la naturaleza como una fuerza poderosa independiente del hombre, que no aparece en ningún plano de esta sección.

6-. *Body Adornment*: se retoma la figura humana, se inserta a través de primeros planos de dibujos sobre roca de lo que parece ser una tribu y sus ritos. Un primer plano invade el inicio de esta sección: el rostro de un hombre con la cara pintada. Aquí nuevamente la colectividad se muestra como una tribu primitiva (porque mantienen sus costumbres y creencias milenarias). La actividad humana es introducida como trabajo manual y artesanal. Igualmente el aspecto religioso se mantiene, esta vez, con un canto y baile autóctono. Visualmente este apartado es rico en colores intensos, rojos, azules brillantes, amarillo. Que le dan un carácter de de diversidad y riqueza cultural, además de fortaleza y alegría.

7-. *Dance*: se mantiene el ritmo y la fuerza de formas, texturas y colores. Se hace énfasis en el ritmo visual a través de la banda sonora, así como en el ritmo visual (composición interna del cuadro, bailes).

8-. *Water Journey*: interviene de nuevo la naturaleza, esta vez la fuerza se representa a través de caídas de agua. El sonido acompaña lo visual con intensidad. Los planos generales se pasean por una diversidad de caídas de agua que en ocasiones invaden la totalidad del plano.

9-. *Destruction*: se introduce igualmente la naturaleza, pero, primera vez, ésta se ve ligada al hombre en un plano general en domina la presencia de un árbol y en el fondo de la toma se puede apreciar a dos personas que se alejan. Así, la intervención del hombre es representada a través de una sierra, metafóricamente, es la presencia de la destrucción, pero, por otra parte, se muestra a la víctima, que es una persona igualmente. Entonces, se marca la diferenciación entre el mismo hombre como ente invasor y ente afectado ligado a la naturaleza. Visualmente esta conjunción se logra a través del montaje de la destrucción (planos generales de la tala de árboles, explosión de minas) y las víctimas (primeros planos de indígenas).

10-. *Brazil Favela / Cigarette Factory*: la presencia del hombre es aquí más compleja y caótica. Se introduce el factor urbano, la colectividad es mostrada a través de planos generales de las favelas y es enfatizada en planos también de personas a través de las ventanas de esas casas. Pero lo urbano se aborda de entrada desde una postura socioeconómica: la pobreza y el hacinamiento (planos generales de edificios atestados de personas). Asimismo, se retoma la actividad humana, esta vez como trabajo manufacturero (capitalismo), que se muestra con planos generales y medios de mujeres que trabajan haciendo cigarrillos.

11-. *Subway Riders / Monk with de Bell*: se mantiene el tema de lo urbano. Planos de personas en la ciudad, que entran, salen, cruzan la calle. Son reveladores los planos de las personas que reposan en unos cubículos dispuestos unos sobre otros, ya el hacinamiento no es desordenado, sino controlado. Hay un contraste que se establece en la composición plástica en la parte en que sale en varios planos y desde varios ángulos un hombre tocando

una campana, desplazándose lentamente, mientras que a su alrededor las personas caminan con una mayor velocidad.

12-. *City and Manufacturing*: la diversidad se enfatiza con planos de un niño indígena pintado y un hombre de ciudad tatuado. Lo urbano se amplifica con planos aéreos de ciudades y avenidas. El ritmo visual se ajusta a la velocidad urbana a través de la cámara acelerada. Se propone un caos equilibrado sobre todo con tomas de personas que se desplazan a gran velocidad, todas indiferenciadas, como una gran masa, lo colectivo se desdibuja en lo masivo y lo genérico. La actividad humana se mantiene representada, esta vez, con planos medios de un hombre que trabaja con aparatos electrónicos, ingresa entonces el factor tecnológico. El trabajo se indiferencia con la interpolación de planos de las mujeres que trabajan en fábrica de cigarrillos y personas trabajando en fábricas de aparatos eléctricos.

13-. *Chickens*: el ritmo visual se mantiene. La colectividad es indiferenciada y se establece una metáfora paradójica entre la masa de sujetos y unos pollos que son desplazados a través de una cadena de producción. Los planos generales y medios se intercalan de manera que se establecen las relaciones metafóricas. Al final del capítulo, el caos llega al climax con un primer plano de un sujeto que hace una expresión de desesperación.

14-. *Calcutta Foragers / Homeless*: lo urbano se mantiene. Se deja de lado el factor tecnológico y moderno. Con planos generales y medios se contextualiza una realidad de pobreza y de actividad humana que indica, más que mano de obra capital, mano de obra de

supervivencia. ¿Vale decir aquí que las imágenes hablan por sí solas? Las relaciones del hombre se muestran como relaciones de descomposición social y marcada diferencia social.

15-. *Street Travelers / Buto Dance*: El progreso aparentemente aparece en planos medios de personas que se desplazan en una bicicleta, luego en una moto y luego, con un número incrementado de sujetos, en un carro. El dinero puede entenderse como eje de este capítulo y el anterior: personas que buscan en la basura por dinero, niños que piden en la calle dinero, mujeres que trabajan por dinero. El capítulo es cerrado con la puesta en escena de unas “geishas” mal vestidas y maquilladas que aparentan un baile tradicional malogrado, significado: la desinencia de una cultura y de la sociedad.

16-. *War / Oil Fires*: se incorpora el factor armamentista y bélico. Puede entenderse que la escasez de recursos mostrada en los 2 capítulos anteriores preparó el contexto para comprender la guerra por el petróleo, símbolo de riqueza y de poder. Los planos generales son ejemplares: campos de petróleo, una vasta disposición de aviones, etc.

17-. *Steel Workers / Death Camps*: el fuego se utiliza como recurso plástico y de enlace. Se utiliza como elemento de destrucción, de enfrentamiento y muerte. Se introduce el tema de la muerte, no como factor natural del ciclo del desarrollo humano, sino como producto de la misma acción humana. Ya el capítulo anterior propuso la guerra, en esta sección se propone el atentado del hombre contra sí mismo. Planos generales de zapatos, fotos, edificios que antaño fueron campos de concentración de judíos, calaveras, etc. La ausencia es reveladora a través de los planos referidos.

18-. *Tiananmen Square / Stone figures*: se mantiene la presencia de lo militar con planos generales de hombres uniformados así como de la tumba del gran emperador chino. Se retoma el tema de lo mítico a través de las ruinas de las estructuras arquitectónicas de Grecia, Egipto, el estado de deterioro simboliza el paso del tiempo, la pérdida de la costumbres y que hacer del momento en que fueron construidas por otras sociedades.

19-. *Varanasi Sunrise*: se retoman los planos generales de estructuras arquitectónicas y se incorpora al hombre en un tono más humilde, es decir, refleja su cotidianidad en una sociedad específica, en la cual se reflejan sus creencias. Visualmente esta sección mantiene un ritmo lento, con variedad de planos de personas en diversas actividades desarrolladas en un mismo espacio. Puede considerarse esta sección como el retorno al principio del filme, lo que da sentido a una estructura circular.

20-. *Eclipse / Sacred Journey*: a través de la intercalación de planos, se establece una relación entre las culturas bajo el hilo temático de la religión. Se muestran personas de forma individual y colectiva en oración, así como templos y estructuras religiosas. El plano del eclipse que se acaba dan sensación de temporalidad, de tiempo transcurrido entre el inicio hasta este momento.

21-. *Roating Starfields*: finalmente, predomina la naturaleza. Planos de la cúpula celeste en los cuales el ritmo visual refleja el paso del tiempo. Metafóricamente, es quizá el regreso a los inicios de la concepción del mundo tanto física como espiritualmente. Esto lo reafirman los planos en contrapicado de estructuras y templos míticos que aparecen maximizados.

Para el cierre, las estrellas, símbolo de lo infinito.

3.4.1-. ¿Qué tipo de documental es Baraka?

Baraka es un poema visual por la supremacía que le da a las imágenes y su composición con la banda de sonidos. Es un documental que pinta, que viaja, que se acerca íntimamente al hombre religioso, militar y cotidiano...

Hasta el momento se ha dado por sentado que Baraka es un documental y así se ha referido a lo largo de esta monografía, sin embargo, para efectos de consistencia teórica y rigor analítico, en las próximas líneas se hará una breve referencia al por qué Baraka es un documental.

Nichols (1997) destaca las grandes carencias en temas de investigación y material bibliográfico sobre materia documental cinematográfica. Muchas definiciones se ofrecen sobre este género, pero el autor señala que el documental adquiere tres definiciones: desde el realizador, el texto y el espectador.

No se asumirá una definición unívoca en este trabajo, ya que “el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no aborda una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades.” (Nichols, 1997, p. 42).

Sin embargo, para efectos de consenso, el documental se entiende como un *género cinematográfico en el que se representa la realidad o los hechos tal como suceden*. Es una afirmación sencilla, que sin embargo aborda la complejidad que requiere captar el mundo tal como se presenta y en asumir el ritmo de su dinámica.

Pero no debe entenderse que la realización documental sea un proceso azaroso determinado por los hechos sin que medie algún tipo de control. Al contrario, el realizador no pierde el control de la situación. Por ejemplo, en *Baraka* hay varias tomas de primer plano sobre el rostro de una persona que mira fijamente a la cámara. Este tipo de tomas se justifica aún dentro del género y evidencia el alto control que asume el director.

Al respecto, Nichols (1997) señala que:

También es posible, a todas luces, argumentar que la no intervención puede reducir el control sobre lo que ocurre pero al mismo tiempo requiere un control considerable sobre lo que ocurre en otro sentido: cuando la gente actúa <<como si la cámara no estuviera ahí>>, lo que a menudo se describe como algo que <<sencillamente ocurre>>, dicha situación sólo se da bajo situaciones controladas en las que se desalientan minuciosamente otras formas de comportamiento. (p. 43).

Lo que diferencia a Baraka de la ficción por la toma de primer plano de personas mirando fijamente a la cámara, es que en este documental quien mira no es un actor, sino la persona tal cual se muestra: el miembro de la tribu, la joven japonesa, las niñas de Calcuta que recogen basura, entre otros. Todos ellos no son personajes, ellos conviven esas realidades que se muestran y forman parte de ese entorno.

Baraka se incluye dentro de los documentales con la *modalidad de representación reflexiva* propuesta por Nichols (1997) quien señala que en este tipo de documentales:

(...) vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí (...) la exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. (p. 93).

En Baraka hay una evidente preocupación por el estilo, pero también por la reflexión en la representación, en la forma de hacerlo y en su contenido. El texto audiovisual de esta obra es una aproximación a una dialéctica original y cuidada en todos sus aspectos, valiéndose de los elementos tecnológicos y de composición visual y esto es válido, porque todo realizador sabe “que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación...” (Nichols, 1997, p. 94).

En la obra de Fricke se logra la madurez estética del estilo que comenzaron a explorar los documentales *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* y *Naqoyqats*. Por una parte la tecnología permitió algunos logros a nivel técnico, por otra, las experiencias de su realizador se condensan en esta obra visual.

Finalmente, Baraka es un documental por su carácter realista en tanto que representa el mundo y personas que no han sido producto de recreaciones o actuaciones para imitarlo, sino que se muestran tal como son.

El tema sobre la definición de qué elementos validan el carácter documental de una obra cinematográfica es sumamente interesante, y sobre la materia algunos autores han dedicado varias líneas, otros, libros completos. En la revisión bibliográfica el libro de Nichols (1997) es uno de los más actuales y completos, por eso se ha usado como pieza central en este apartado, y quienes estén interesados en la materia deben consultarlo como obra capital en este sentido.

Para concluir este capítulo, queda claro que un documental es un género cinematográfico, dentro del cual se incluye Baraka, porque en dicha obra se “aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir” (Nichols, 1997, p.155). Quizás la intención de Fricke es platear un mundo imaginado, menos hostil, pero igual de rico en diversidad, sin embargo, eso sería tema de otro interesante trabajo de investigación, aquí por los momentos se abordará de forma inmediata el asunto de la estética y el discurso visual en la obra de Fricke: Baraka.

IV -. ESTÉTICA Y DISCURSO VISUAL DE BARAKA

***“La emoción estética prepara o conmemora las batallas,
no las hace”***

Maurice Nedoncelle

Plantearse el análisis visual de una obra cinematográfica quizá no parecería un gran desafío o novedad a la luz de la abundante teoría que hace referencia a esta materia. Son muchos los libros que proponen métodos –algunos más sesudos que otros-, para analizar un filme. Sin embargo, el estudio que a continuación se presentará hace énfasis en la estética visual, es decir, en el conjunto de elementos plásticos y estilísticos del autor a nivel de composición gráfica. Y, por otro lado, un análisis estético no puede escapar por fuerza a una interpretación subjetiva –lo que no significa que carezca de rigor metodológico o valor teórico-.

¿Podría un poema ser descifrado y comprendido bajo la lupa de una mirada distante que sólo pueda encargarse de la métrica y de la rima? ¿Acaso no estaría quedando por fuera el significado poético de las palabras? Un poema visual no escapa a estas preguntas, si se sustituye el término “palabras” por imágenes.

En este sentido, Baraka no sigue con un esquema tradicional porque, según Tytler (1973) “el poema cinematográfico no debería tener, en lo que a técnica se refiere, ‘forma tradicional’, significa sencillamente que el estilo de la película debe tener una naturaleza estrictamente visual” (p. 149).

En lo que respecta a los objetivos de este trabajo, lo que se persigue es el estudio de la estética como estilo del film seleccionado para esta monografía. Se hará entonces una aproximación a todos esos recursos de los cuales se vale el autor para crear esta sinfonía. Si bien la obra cinematográfica debe estudiarse en su totalidad partiendo de una deconstrucción, es decir, de una segmentación del film en unidades más pequeñas, por razones obvias de espacio y síntesis, en cada capítulo se apela a algunos ejemplos que confirman la teoría.

Es por ello que la evaluación del discurso visual que a continuación se desarrolla responde a una aproximación descriptiva y exploratoria sin olvidar que no pueden desligarse los elementos de forma precisa sin tener que requerir en algunas ocasiones apelar al resto de otros factores que se analizan en capítulos distintos.

4.1-. Estética visual desde la mirada de la cámara

En una obra cinematográfica las imágenes están determinadas indudablemente por la cámara y los elementos que ésta configura: los planos, la profundidad de campo, los movimientos; todos éstos en conjunto integran la mirada de la cámara. Su valor desde el punto de vista estilístico, es comparable con el narrador de una obra de literatura. Él cuenta, desde su posición (primera persona, omnisciente, testigo) la historia.

En el cine, la cámara puede asumir cualquier posición narrativa, por ejemplo, puede ser cámara subjetiva (asume la mirada de alguno de los personajes), o puede convertirse en una cámara omnisciente (presente en cualquier situación).

Siguiendo el modelo comunicacional de Laswell sobre el análisis de mensajes, Palencia (2001), indica que para el análisis de un film deben hacerse las siguientes preguntas: “Qué dice a quién. Cómo y desde donde lo dice” (p. 5). Entonces, podría indagarse desde este trabajo ¿Qué dice Baraka y a quién lo dice? ¿Cómo y desde dónde lo dice? Según los objetivos de esta monografía, estas preguntas pueden responderse desde la mirada de la cámara.

A través de la mirada subjetiva de la cámara -como se ha planteado en la teoría es subjetiva porque el realizador es quien decide el cuadro-, se puede tener acceso al cómo y desde dónde se cuenta una historia. En el cine, principalmente la historia se cuenta a través de la imagen. En este sentido, el plano es una unidad fundamental para el análisis visual de la obra. Villegas (1954) señala que “la arquitectónica de la bella forma cinematográfica comienza en sus elementos iniciales, los planos, y a partir de ellos se va estructurando en armonía (p. 75).

La mirada de la cámara en Baraka responde a una intención narrativa que hace énfasis en la descripción. Esto quiere decir que los planos en sí mismos, poseen una autonomía plástica, pero igualmente están unidos por el montaje.

Así, el estilo visual de Baraka le da primacía a las imágenes y se detiene en ellas para explorar la realidad desde diversos puntos de vista. *El manejo de la cámara responde a esa intención descriptiva que se vale de la riqueza de las formas y colores del mundo captado.* Por ser una aproximación exploratoria, y por razones de espacio, en las próximas líneas se hace énfasis aspectos precisos, sin detenerse en divisiones técnicas demasiado reduccionistas.

El plano, como se señaló, es fundamental. *En Baraka los planos reflejan una autonomía especial en tanto que cada uno de ellos cuenta una historia, como un micro mundo que forma parte de la totalidad de la obra.* Un buen ejercicio para validar esta afirmación es observar de forma aleatoria cualquier plano de la obra. Esta autonomía, además, reclama una riqueza de colores, formas y ritmo, tal como se evidencia en la obra

de Fricke, en la cual la puesta en escena se hace clara. Cuando se refiere a puesta en escena, se hace en un sentido de control, al cual ya se hizo acotación en un capítulo anterior.

El primer plano (*PP*) ha sido de gran valor en el cine. Sus posibilidades estéticas han radicado tanto en su carga dramática como plástica. En Baraka hay pocos *PP* con respecto a la totalidad de la obra. Sin embargo, los que hay, poseen una mezcla de composición y drama.

En primer lugar, los *PP* que tienen mayor presencia en el filme son de rostros. Estas tomas buscan la intimidad psíquica, “acentuando casi literalmente la metáfora del tacto visual” (Aumont, 1992, p. 151). Cuando la cámara se mueve en este tipo de *PP* de rostros, lo hace con delicadeza, siempre con *travellings* hacia delante, con un ritmo lento y continuo, casi desapercibido que busca la *introducción* en el mundo interior del sujeto que está frente a la cámara.

Los desplazamientos de la cámara son cuidados, lentos en su mayoría. Tomas de este tipo requieren una planificación previa y además, un interés en lo que se muestra, porque si bien se habla de imagen, es el contenido o representación de la toma la que se plaga de significados.

Por ejemplo, al inicio de *Body Adornment Cap. 6*, hay *PP* que dan cuenta de un juego de intimidad, proximidad, textura y drama. (**Fig.1, Fig.2, Fig.3**). La intimidad viene dada por la misma proximidad del rostro, por ese espacio del cuadro que está ocupado casi en su totalidad por una cara, pero además, ese rostro no pasa inadvertido a la mirada de la

cámara, porque la persona que está siendo filmada mira directamente hacia ella, lo que le da una alta carga dramática a la imagen.



Fig.1. Primer plano. *Body Adornment Cap. 6*



Fig.2. Primer plano. *Body Adornment Cap. 6*



Fig. 3. Plano medio. *Body Adornment* Cap. 6

El hecho de que la persona mire directamente a la cámara responde al argumento que se refirió en apartados anteriores. Baraka es el reflejo del hombre. El filme invita a participar del mundo que se muestra, y esa intervención del espectador quizá se da más no por la invasión del observador en el filme, sino al contrario, por la incursión de las imágenes en el espacio de quien las mira. De esta manera, un primer plano de rostros, crea una proximidad que inunda el cuadro, y con él el espacio del espectador. Más aún, la intimidad podría ser para algunos una intimidación.

Las tomas en Baraka van acompañadas por movimientos lentos de cámara, esa tranquilidad, la pasividad de la mirada que vigila al objeto, a la persona, al indígena, a las niñas de Calcutta, le dan tensión a la escena y hasta termina creando un efecto en el que el espectador podría sentir que finalmente el observado es él.

Esto significa que en Baraka el movimiento por sí solo no posee un valor de composición, sino más bien técnico en el orden de que propone recorridos visuales descriptivos. No por ello debe negarse algún valor dramático de los movimientos en Baraka, desde este nivel exploratorio y teórico, puede afirmarse que todo movimiento de cámara tiene una intención que no sólo se queda en lo técnico. Así, en Baraka los diversos

travellings o panorámicas, por ejemplo, buscan, entre otras muchas cosas, *la intimidad, la identidad espacial, el reconocimiento de espacios marcados por la actividad humana, etc.*

Hay otros ejemplos en los cuales los planos poseen aún más un valor dramático y plástico. En *Destruction Cap. 9* hay una composición, en todo sentido, particular. El valor dramático viene dado por el montaje (ver en el próximo apartado montaje de atracción). Los *PP* de este capítulo representan a las víctimas de la destrucción. La carga dramática va incrementada por un travelling hacia adelante. Entre tanto, la devastación se muestra en planos generales (*PG*) y medios (*PM*) -lo que puede entenderse como la extrapolación de la magnitud de los eventos-. (**Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6 y Fig. 7**)



Fig. 4. Primer Plano. *Destruction Cap. 9*



Fig. 5. Plano general. *Destruction Cap. 9*



Fig. 6. Primer plano. *Destruction Cap. 9*



Fig. 7. Plano general. *Destruction Cap. 9*

En el orden del estilo visual, el resto de los planos: *Plano americano (PA)*, *Plano medio (PM)*, y *Planos generales (PG)*, son utilizados para mostrar a los individuos. Como en Baraka no hay personajes centrales, el hombre es representado como una colectividad: en tribus, sociedades desarrolladas y subdesarrolladas, etc. Entonces, *estos planos son usados recursivamente como técnicas de composición que enmarcan realidades específicas, esto es el hombre como colectividad.*

Aquí es importante tomar en cuenta el encuadre como parte de la mirada de la cámara. Como ya se ha definido, a través del encuadre se expone el punto de vista que por además, es subjetivo. Ron Fricke tuvo una intención con este filme, y era la de mostrar las relaciones del hombre. Estas relaciones son evidenciadas en Baraka a través de encuadres cuidadosamente seleccionados e incorporados a la totalidad de la obra.

Todo el filme es una gran muestra de diversos encuadres que se pasean por tomas visualmente ricas en colores, texturas, formas y dinamismo. Así, *los recursos visuales son en todo sentido utilizados por el realizador para expresar sentimientos y una manera particular de considerar al hombre y su contexto.* Ahí es donde los diversos movimientos de la cámara son fundamentales, porque el encuadre está condicionado por todos esos factores.

Ambos recursos (encuadres y movimientos) forman parte de los puntos de vista que expone el film. Los movimientos de cámara en Baraka enfatizan en la intención descriptiva

a la cual se hizo antes referencia. Ya Villegas (1954) afirmó que “el arte narrativo es el arte de la acción, de la descripción” (p. 152).

Asimismo, los planos que más abundan en Baraka son *PM* y *PG*. Por ende, los movimientos hayan su justificación en estas tomas, en tanto que (los movimientos) deben ser más lentos y largos para que el espectador pueda observar con detenimiento los objetos que componen el cuadro.

En *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14* hay encuadres especialmente reveladores. En el capítulo los encuadres muestran una parte de un ambiente que se supone más extenso, sin embargo, Fricke se detiene en cuadros en los que las personas se muestran en planos generales (**Fig. 8**, **Fig. 9** y **Fig. 10**), con la cámara con un leve picado en algunos casos y movimientos de paneo.



Fig. 8. Plano general. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*



Fig. 9. Plano general. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*



Fig. 10. Plano general. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*

Lo interesante desde el punto de vista visual, es que el cuadro aparece siempre ocupado por personas (en su mayoría niños) removiendo basura, aún más, hay encuadres en los que de fondo se revelan tractores desplazando montañas de basura sobre las cuales esas personas hurgan (**Fig. 11**). Finalmente, un encuadre revelador: en *PG* los niños se montan sobre un camión que está descargando basura (**Fig. 12**) este plano es seguido por un

plano medio de dos niñas que miran fijamente a la cámara, que se mantiene estática (**Fig. 13**).



Fig. 11. Plano general. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*



Fig. 12. Plano general. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*



Fig. 13. Plano medio. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*

Para entender el punto de vista del realizador vale la pena retomar la pregunta que se formuló al principio de este apartado ¿Qué es lo que quiere decir? A partir de lo observado puede deducirse que el director quiso reflejar la realidad de esos niños y adultos en Calcutta, pero más allá de exponer esa mera impresión, Fricke logra aproximarse a la realidad a través de primeros planos y encuadres logrando evidenciar el dinamismo del mundo cotidiano de esas personas. *El director no deja impersonal la escena, sino que le asigna un rostro a través de un recurso visual: el Primer plano.*

En el mismo capítulo hay un encuadre con un valor dramático aún más focalizado. La cámara casi al nivel del piso y estática, enfoca en PG a un niño sentado contra una pared y con la mano estirada para pedir dinero. Por delante del niño pasan inadvertidas personas, pero sólo sus manos y pies se logran ver dentro del cuadro. La carga dramática se incrementa con la ralentización de las imágenes. Así, las personas son sujetos que pasan inadvertidos, cuerpos sin rostro que aparecen indiferentes ante una realidad específica.

Entonces, lo visual desde la mirada de la cámara en Baraka tiene algunas características que definen su estilo:

Intención descriptiva: los movimientos de la cámara intentan establecer una sensación de recorrido cuidadoso y vigilante.

Valor dramático: si bien el énfasis no reside tanto en los elementos técnicos, sí lo hace en el propio valor de la imagen en tanto contenido y representación. De esta manera lo visual es el recurso primordial del cual se vale el realizador para mostrar las distintas relaciones del hombre. En otro sentido, los recursos plásticos no son utilizados como elementos experimentales a nivel visual, sino como unidades de valor expresivo y dramático, siendo buen ejemplo de esto los *PP*. Y los encuadres en los cuales se evidencia una cuidadosa puesta en escena.

Finalmente cómo dice Fricke a través de las imágenes. Lo dice a través de tomas muy descriptivas, valiéndose para ello de los recursos propios de la cámara. Esta última es como un narrador omnisciente, cuyo poder de ubicuidad es un factor principal. Así, la cámara se ubica siempre en espacios distantes de la escena, es decir, no se involucra en las acciones y se mantiene como una mirada alejada y pasiva.

Para darle más sentido a los planteamientos que se han hecho en este apartado, no basta con decir que la mirada de la cámara por si sola configura un estilo definido y le da forma a toda la obra de Fricke. Por ello, no vale la pena detenerse más en esta sección en describir los movimientos de la cámara porque, como ya se indicó, éstos tienen una función

muy específica a la cual ya se hizo referencia. Por otro lado, sí es importante considerar otros elementos propios del lenguaje cinematográfico y su determinación en la estética visual de Baraka, uno de esos elementos es *el montaje*.

4.2-. Estética visual desde el montaje y el ritmo

Como se refirió en el apartado teórico sobre el montaje, éste es una de las formas que permite moldear y definir el ritmo del film. En Baraka se evidencia una estética del montaje basada en diversos elementos de orden técnico y plástico, es decir, de composición. Ya Debray (1994) señaló que lo “visual está en rotación constante, ritmo puro, obsesionado con la velocidad” (177).

Como refiere Martin (1992), el primer aspecto (técnico) describe la métrica o duración de cada toma (plano); mientras que el aspecto plástico hace referencia a la composición de la imagen propiamente dicha, en ella se incluyen los cambios de planos y el dinamismo interno de la imagen. Lo técnico sólo interesa en este análisis por la duración de los planos.

Según lo señalado, el montaje es entonces en cierta medida un factor fundamental en la estética visual del filme, ya que el texto visual está determinado por el tiempo (pausas, tensión dramática, etc) ritmo visual y por el aspecto plástico (enlaces).

En este sentido, la intención descriptiva a la que se hizo referencia en el apartado anterior, también está determinada en Baraka por el montaje. En primer lugar por la manipulación del aspecto métrico.

La duración de los planos en el documental mantiene esa misma intención expresiva de descripción. Por ejemplo, en *Meditation (Cap. 13)*, la duración de los planos sobrepasa los 10 segundos, en otros casos alcanza los 20. Esto indica que las tomas tienen una permanencia prolongada que generalmente se usa con planos generales y medios, justamente este capítulo tiene en su mayoría este tipo de planos.

Sin embargo, hay dos capítulos (*City and Manufacturing Cap. 12* y *Chickens Cap. 13*) que están integrados por planos con una persistencia promedio de entre 5 a 7 segundos (cortos con relación a los de los demás capítulos). Estos planos son también generales. Lo

que sucede en este caso es que su métrica, además de mantener una intención descriptiva, hace énfasis en otro elemento, el manejo del ritmo con fines dramáticos.

En *Meditation Cap. 3* el ritmo es lento, con planos largos, lo que importa es la imagen, el contenido relacionado entre toma y toma (**Fig. 14 y Fig. 15**). En *City and Manufacturing Cap. 12* (**Fig. 16 y Fig. 17**) y *Chickens Cap. 13* (**Fig. 18 y Fig.19**) el ritmo es rápido. Aquí entra el segundo aspecto, el plástico. El ritmo acelerado, además de ser determinado en los capítulos referidos por la métrica de los planos, también es creado gracias a un ritmo interno logrado a través de la cámara rápida, es decir, del dinamismo interno de la imagen.

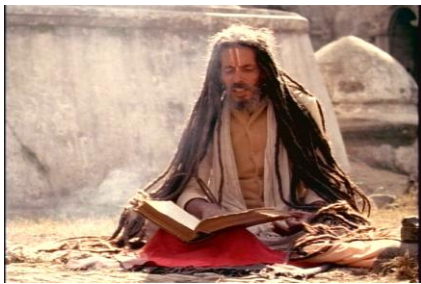


Fig. 14 y Fig. 15. Plano general y medio. *Meditation Cap. 3*



Fig. 16 y Fig. 17. Planos generales. *City and Manufacturing Cap. 12*



Fig. 18 y Fig. 19. Primer plano y plano general. *Chickens Cap. 13*

En Chickens Cap. 13, en un plano general y con la cámara estática, se ven personas que entran y salen rápidamente de una estación de metro abarrotada, la cámara rápida convierte a los sujetos en una gran masa de personas indiferenciadas que se mueven a alta velocidad (**Fig. 20**). En contraste, se ve, pero en cámara lenta (dinamismo interno de la imagen, ritmo visual) e igualmente en un plano general, en picado y con la cámara estática, a unos pollitos que caen por un embudo (**Fig. 21**).



Fig. 20. Plano general. *Chickens Cap. 13*



Fig. 21. Plano general. *Chickens* Cap. 13

El ejemplo apenas referido ilustra la forma en cómo la composición interna del cuadro, es decir, el aspecto visual, se utiliza como un recurso expresivo (plástico) y rítmico (técnico). Más allá de esta interpretación, hay un elemento más, la metáfora.

Baraka está llena de metáforas, logradas en su mayoría por el montaje. Es decir, que el montaje utilizado hace uso de la yuxtaposición en un sentido recursivo para crear metáforas y significados. Así, se puede encuadrar esta técnica dentro de la propuesta hecha por Del Amo (1976), quien indica la existencia de un montaje que él denomina “montaje de atracciones”, definido como la “yuxtaposición, pero con elocuencia propia, intelectual en sí mismo. No precisa de comentarios en OFF que subrayen, informen o aclaren” (p. 240). Asimismo, más adelante Del Amo (1976) agrega que el montaje de atracciones “puede definirse como la expresión de una imagen que es suma de otras dos que no tienen nada que ver entre sí” (p. 240).

De esta manera, tomando en cuenta los señalamientos de Del Amo (1976) y retomando el ejemplo de *Chickens Cap. 13*, se puede señalar que los planos construyen una metáfora así: planos de personas saliendo de metro + pollos en cadena de producción = personas actúan como pollos y están sometidos a fuerzas mecánicas y autómatas superiores.

Esta es una de las características que hace de la obra de Fricke un poema en un sentido holístico dentro del cual se utilizan los recursos propios de la imagen para replantear y dar intencionalidad a la realidad.

Se refirió antes que en primer lugar la manipulación del aspecto métrico a través del montaje enfatiza la intención descriptiva de Baraka, porque se aprecia que cada plano, por su duración (uso del tiempo como determinante del discurso visual), hace énfasis en la imagen, además, como se señaló en el apartado antecedente, los movimientos de la cámara acentúan esa intención.

En segundo lugar, y no por ello menos importante, el aspecto plástico del montaje que ya se ha ido señalando, se utiliza en Baraka en distintas formas para configurar un discurso visual coherente y unificado, a pesar de que sus imágenes se pasean por contextos muy diversos.

Por un lado están los cambios de planos, es decir, las transiciones. Se puede señalar que los enlaces están determinados tanto por el aspecto técnico y plástico. Técnico porque, como lo refiere Martin (1992) constituyen los signos de puntuación en el contenido, las pausas. Y plástico porque utilizan las imágenes, la escritura, para establecer los enlaces.

En Baraka las transiciones se dan a lo largo de todo el filme por cortes secos. Según el análisis, el uso de estos cortes tiene la intención de linealidad. Entendiendo como linealidad la coherencia de sucesos en su totalidad

Al respecto Martin (1992) señala que:

El corte seco se realiza cuando la transición no tiene valor significativo por sí misma y cuando corresponde a un simple cambio de punto de vista o a una simple sucesión en la percepción, por lo general sin expresión de tiempo transcurrido ni de espacio recorrido y, también, sin interrupción de la banda sonora. (p. 95).

¿Qué significa esto en Baraka en términos de discurso y estética visual? En primer lugar que, si la transición por corte seco no tiene valor significativo por sí misma, es la imagen, el contenido del cuadro, la que le da valor al enlace, entonces, *la estética de Baraka responde a un estilo basado en la imagen como elemento de transición.*

En segundo lugar están los cambios de punto de vista: si la imagen es la que establece los enlaces, esas imágenes son puntos de vista que de alguna manera se relacionan con los otros puntos de vista que le preceden. El vínculo de puntos de vista se logra a través de la composición plástica del cuadro y de lo que Martin (1992) señala como enlaces de orden plástico.

Los enlaces que propone Martin (1992) permitirán plantear en qué medida el discurso visual de Baraka está vinculado a través de las transiciones. Esto, vale decir, es un rasgo importante que integra la estética de este documental. Para efectos de síntesis, en cada tipo de enlace se referirán uno o dos ejemplos.

Los enlaces de contenido material son los que se establecen a través de la semejanza. En Baraka hay transiciones de este tipo muy claras, por ejemplo en la primera transición que hay en *City and Manufacturing Cap. 12*.

Al inicio del capítulo referido, aparece en un plano detalle *la espalda de un hombre pintada con un dragón y otros motivos gráficos (Fig. 22)*, y es mostrada por la cámara con un tilt up, luego de un corte seco aparece en plano medio el *pecho de un niño cubierto por collares y con la piel pintada con diferentes trazos (Fig. 23)*, igualmente es recorrido por la cámara con un tilt up, hasta llegar a un primer plano de la cara del niño.



Fig. 22. Primer plano. *City and Manufacturing Cap. 12*



Fig. 23. Plano medio. *City and Manufacturing Cap. 12*

Un enlace similar se puede encontrar en los primeros planos de *Body Adornment Cap. 6*. El capítulo inicia con un primer plano de varios dibujos sobre piedra (**Fig. 24**), la cámara hace un tilt up y se detiene, un corte seco; luego aparece igualmente en primer plano otro dibujo sobre piedra, esta vez, la cámara permanece estática, corte seco y aparece en primer plano, con la cámara estática, el rostro pintado de un hombre (**Fig. 25**). Un enlace muy acertado para el título del capítulo: *Body Adornment Cap.*



Fig. 24. Primer plano. *Body Adornment Cap. 6.*



Fig. 25. Primer plano. *Body Adornment Cap. 6.*

Martin (1992) también señala que hay enlaces de orden plástico denominados por la analogía de contenido. Este tipo de enlace usa la semejanza de los movimientos de los personajes u objetos.

En *Dance Cap. 7*, hay un primer plano en el que se muestra un cuadro lleno de pies que se mueven a un ritmo determinado hacia delante y hacia atrás (**Fig. 26**), corte seco; luego se muestra un plano medio de manos que se enlazan con dorsos y mantienen el

mismo *movimiento con el mismo ritmo determinado por la banda sonora (Fig. 27)*. En ambos casos la cámara hace un *paneo* hacia la izquierda y la derecha siguiendo a los sujetos, acompañando además los movimientos con *leves picados*.



Fig. 26. Primer plano. *Dance Cap. 7*



Fig. 27. Plano medio. *Dance Cap. 7*

También en *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14* hay un buen ejemplo de cómo usa Fricke el enlace por analogía de contenido dinámico. Casi al final de este capítulo aparece en un plano medio un hombre y un niño sobre una bicicleta que se *desplaza hacia*

la derecha (**Fig. 28**), la cámara los acompaña con un travelling horizontal, corte seco; y luego aparece igualmente en un plano medio un hombre y una mujer con un bebe en brazos, montados en una moto que se *desplaza hacia la izquierda* (**Fig. 29**), la cámara los acompaña con un travelling horizontal, corte seco; viene un plano medio con varios niños y niñas sentados sobre un objeto móvil (puede se un carro o carreta, no se muestra en el plano) que se *desplaza también hacia la izquierda* (**Fig. 30**), la cámara los acompaña con un travelling horizontal.



Fig. 28. Plano medio. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*



Fig. 29. Plano Medio. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*



Fig. 30. Plano medio. *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14*

En términos de composición esta secuencia es también ejemplar ya que se denota el uso de los objetos dentro del plano como enlace. Así, siguiendo la secuencia, primero aparecen dos personas que se desplazan (niño y hombre), luego aparecen 3 personas (hombre, mujer, bebé) y, por último, 6 personas. Entonces, la disposición de los objetos configura también una continuidad dentro del film.

Los ejemplos referidos dan cuenta del uso de la composición de la imagen en *Baraka*. En este sentido, el estilo de este documental en términos del montaje responde a aspectos técnicos y plásticos.

En lo que se refiere al discurso visual, a través de la métrica de los planos, su composición interna y sus enlaces, *Baraka* tiene un estilo de montaje que se enfoca en tres ejes:

Descripción: viene dada por la métrica de los planos. La duración de cada plano hace énfasis en la imagen y el contenido del cuadro.

Composición: la composición visual es utilizada en el montaje para establecer enlaces de orden plástico basados en la analogía del contenido, bien a través del movimiento o de la semejanza material.

Ritmo: se utiliza la métrica de los planos para crear un ritmo. Planos más cortos, ritmo rápido. Planos prolongados, ritmo lento, (descriptivo).

En Baraka el montaje es el director del discurso. Con los cortes y demás elementos que se señalaron, se revela cómo se configura la coherencia del discurso visual. A pesar de que el documental no tiene una línea narrativa movida por sujetos centrales, el montaje en gran medida logra llevar el ritmo, sin que se note el salto brusco del tiempo o el espacio.

El documental da la sensación de un viaje continuo, como si en los 96 minutos que dura el filme, se hiciera todo el recorrido por 24 continentes, el tiempo se condensa. En este sentido, el montaje como una totalidad juega un papel fundamental en la estética visual de la obra.

Así, en su *totalidad*, Baraka tiene un montaje narrativo paralelo, este último ya se definió en el apartado teórico, en resumen es un tipo de montaje que se maneja en el plano del tiempo. Aquí no interesa la proximidad de los eventos en términos espacio-temporales.

En el aspecto visual este tipo de montaje se valida en la obra de Fricke por la diversidad de imágenes y escenarios que muestra.

Si no fuese por el montaje, la obra podría parecer una serie de imágenes inconexas, pero con el montaje narrativo paralelo –y los demás recursos del montaje apenas señalados en este mismo apartado-, las imágenes aparecen vinculadas estéticamente, es decir, con un estilo definido que le da armonía y sentido al filme.

Asimismo, el ritmo del filme está determinado por la música, pero este punto será tratado más adelante. Sin embargo, vale decir que en general todos los elementos del lenguaje cinematográfico influyen en el montaje y el ritmo del filme, para efectos metodológicos y académicos, cada uno se plantea por separado.

Como conclusión de este apartado se puede señalar que el montaje rige el discurso visual de Baraka porque enlaza las imágenes con un estilo basado en el aspecto plástico. Entonces, este documental –como en las sinfonías visuales-, utiliza la forma y el movimiento de las imágenes para establecer un ritmo visual, es decir, que Baraka se vale de la composición como recurso plástico y técnico para manipular y crear a partir de un elemento específico del lenguaje cinematográfico: el montaje. Por otro lado, haciendo énfasis en lo plástico, el valor del color dentro del discurso visual de Baraka es fundamental en tanto que le da un valor dramático y psicológico a la obra.

4.3-. Estética visual desde el color

Este punto es quizá el más importante dentro del análisis de la obra de Ron Fricke en términos de discurso y estética visual porque el color es uno de los elementos plásticos que destacan en la imagen de Baraka como recurso de composición y estilo.

Para efectos del presente trabajo no vale la pena ocupar espacio en aspectos técnicos sobre el color, por ello no se incluyó esta parte dentro del marco teórico previo. Sin embargo, para mantener el rigor teórico, se ofrece una definición de color propuesta por Küppers (1992) quien señaló que “el color es única y exclusivamente la *sensación* del color” (p. 9). Se ha tomado esta definición por su vínculo con la *estética* que, como ya se señaló, según su raíz griega se refiere a la *sensación*.

Es justo entonces entender el color como una sensación desde el punto de vista estético, porque si el valor artístico del cine radica en los valores de la imagen, es entonces el color un valor esencial que debe entenderse en parte como una construcción física y psicológica que tienen una intencionalidad específica desde el punto de vista plástico y dramático.

La luz, por supuesto, es esencial para percibir y comprender el color como valor estético en la imagen cinematográfica, al respecto, según Déribère (1964) un luminotécnico señala:

En todo tiempo y en todo lugar la luz ha sido uno de los medios de expresión más poderosos de las pasiones humanas. Es complemento de la música y, en los juegos rituales de los salvajes, intervienen antorchas móviles, llamas cambiantes que se desplazan en la noche; evocan pasiones violentas, el ardor, la alegría, y crean una arquitectura nocturna. (p. 134).

En un sentido más técnico, Serrano (1988) plantea que “la definición de luz como ondas electromagnéticas sólo nos interesa saber que estas ondas viajan bajo forma de quantas, es decir, de fotones que son (...) elementos energéticos que van a estimular los fotorreceptores retinianos” (p. 22).

Asimismo, siguiendo los señalamientos teóricos de Serrano (1988), se puede agregar que “el color de la luz depende (...) de la composición espectral de la luz” y afirmar que además cuando se trabaja con luces, como en caso del cine, la mezcla resultante se llama aditiva. (p. 34).

En este sentido, siguiendo los aportes de Aumont (1997), la luz tiene algunas funciones específicas en la composición de la imagen cinematográfica:

Exposición de la forma del objeto: acentuación del objeto. Este uso lo vemos a lo largo de toda la obra de Baraka. Casi al final del *Meditation Cap. 3* se observa en un plano medio a un budista encendiendo un incienso (**Fig. 31**). El objeto central del plano (el budista) es resaltado en la toma por la iluminación que, además, intensifican el traje de color rojo que lleva puesto, dándole volumen y dimensión al objetivo.



Fig. 31. Plano medio. *Meditation Cap. 3*

Exposición de la textura del objeto: se logra con la incidencia intensa de luz sobre el objeto. En términos más técnicos es la manera en que los objetos reflejan la luz (Scott, 1976).

En *Volcanos/Organics Cap. 5* hay varios planos de montañas, rocas, entre otros (**Fig. 32, Fig. 33 y Fig. 34**). En las tomas se puede apreciar nítidamente los relieves de las rocas, sus rugosidades y depresiones, su textura irregular. Para lograr esto, la luz jugó un papel importante, en un sentido técnico, ya que la luz no se manipuló de forma directa porque provenía de una fuente natural como lo es el sol, se tuvo que haber mantenido el diafragma con una amplia abertura y usar filtros. Sin embargo, ese es un aspecto técnico que no es objetivo de este trabajo. Lo que interesa saber es que la luz se utilizó para acentuar las formas de los objetos captados, la finalidad fue destacar la fortaleza casi indomable de la naturaleza.



Fig. 32. Plano general. (Textura). *Volcanos/Organics Cap. 5*



Fig. 33. Primer plano. (Textura). *Volcanos/Organics Cap. 5*



Fig. 34. Plano general. (Textura). *Volcanos/Organics Cap. 5*

Fijación de la tonalidad (atmósfera) de la imagen: este es uno de los principales recursos de la luz dentro del film. En este sentido, en Baraka la luz crea ambientes emocionales que se ajustan al contexto o ambiente mostrado en el plano. Así, por ejemplo, los abundantes planos de paisajes y espacios abiertos aparecen bien iluminados con la intención de destacar todos los objetos del contexto. Incluso, en los espacios cerrados la luz es utilizada con intenciones de énfasis.

Con respecto a esto último, Dérivé (1964) señala que “la iluminación modifica la intensidad del color y, por consiguiente, su potencial psicológico” (p. 138). Entonces se puede señalar que *el estilo de Baraka a nivel visual hace uso de la luz como elemento de intensificación (brillo, saturación) de los colores y de las formas que constituyen la composición plástica del plano.*

De esta manera, en Baraka el color es un recurso con un alto valor intencional. *En primer lugar puede entenderse que la variedad de colores en cada uno de sus planos refleja de forma metafórica la diversidad y riqueza del mundo cultural y las relaciones del hombre con él.* En segundo lugar, se entiende que *el color en Baraka maneja valores psicológicos y simbólicos que producen sensaciones.* Este planteamiento es común a muchas de las teorías que sobre el color se ofrecen.

En la obra de Fricke el color le da realismo a las imágenes filmadas, sin embargo, no debe entenderse su uso como un elemento técnico más. Enfatizando, se puede reafirmar que el estilo del director responde a un simbolismo con un eminente valor psicológico y

dramático, es decir que, en palabras de Martin (1992) el color en Baraka cumple una función “expresiva y metafórica” (p. 79).

Así, el estilo de Baraka con respecto al uso del color se ajusta a los valores de las tonalidades, contrastes, continuidad y efecto psicológico como movilizadores de sentimientos y expresiones. Porque a nivel visual las metáforas no se construyen por fuerza únicamente con recursos técnicos como movimientos de cámara o cambios de planos. Una sinfonía visual establece también plasticidad en el discurso.

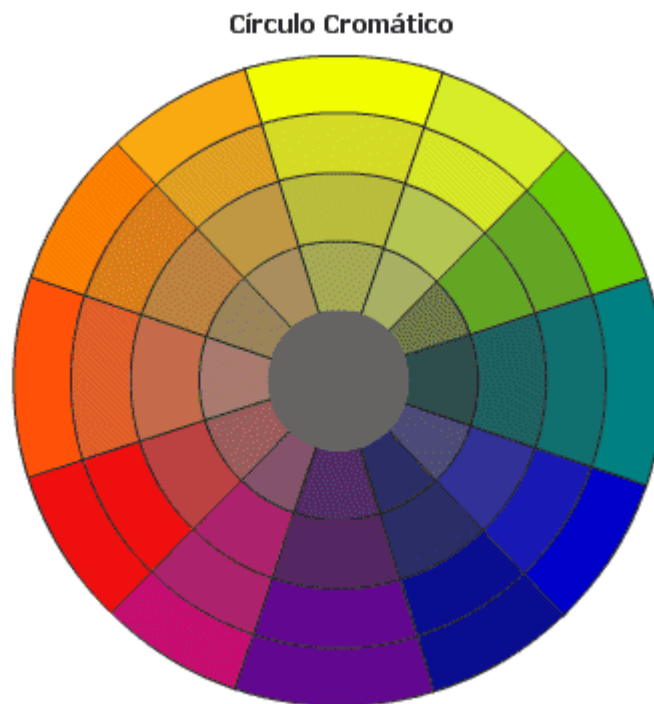


Fig. 35. Círculo Cromático.

Se ha tomado como referencia el círculo cromático (**Fig. 35**) para hacer algunas consideraciones sobre el análisis del color en la estética visual de Baraka. Este círculo es explicado por Küppers de la siguiente manera:

Una rueda grande comprende los colores elementales, dispuestos en la misma sujeción que en el arco iris, incluyendo colores espectrales, tales como carmesí, magenta y púrpura. Los tres colores primarios de la visión humana, a partir de los cuales se forman todos los demás colores, vienen indicados por los segmentos sombreados. Frente a cada uno de ellos están los colores utilizados en la película en color para producir todos los delicados equilibrios entre los tres primarios (...) el espacio comprendido entre el punto central y el borde de la rueda puede llenarse con colores diluidos o no saturados: los matices al *pastel*.

Por otro lado, *los contrastes* son muy marcados en Baraka. Entiendo contraste como la combinación de colores relativamente opuestos. “El contraste máximo con cualquier color se obtiene con el que le está diametralmente opuesto (círculo cromático). Pero no todos estos pares de colores dan un contraste igual al ojo.” (Thomson, 1965, p. 117).

Si ya se señaló que los colores en Baraka son manejados con intencionalidad e intensificados a través del uso plástico de la luz, obligatoriamente se establecerán contrastes en cada uno de los planos. Principalmente el contraste se utiliza en el documental que se analiza, para resaltar un objeto dentro del cuadro.

Por ejemplo, el inicio de *Body Adornment* *Cáp. 6* ofrece tomas muy ricas en términos plásticos del color. De entrada el capítulo introduce colores tierra (anaranjado, ladrillo, rojo) (**Fig. 36 y Fig. 37**). Éstos contrastan con los colores oscuros de la piel de las

personas que fueron filmadas en diversos planos. Así, los objetos centrales de los cuadros (las personas) resaltan en la toma por contrastes con sus ornamentos corporales (pinturas, collares, vestidos) y el color de su piel. Igualmente por el contraste de esas mismas pinturas, como se señaló anteriormente los colores opuestos contrastan y resaltan. En los planos se ven collares rojos y azules, por ejemplo.



Fig. 36. Primer plano. *Body Adornment* Cáp. 6



Fig. 37. Plano medio. *Body Adornment* Cáp. 6

Al respecto, se puede señalar que los colores no son escogidos por el director, es decir, que en ese aspecto no son intencionales, sino que lo intencional es la escogencia del fragmento que se filmó. Para ello el director se vale de la riqueza de colores del mundo externos e incluso de las composiciones creadas por el hombre a partir de sus creencias y construcciones culturales, religiosas y arquitectónicas.

En el mismo capítulo, el contraste juega un factor psicológico. Cuando se muestran a varias personas sentadas con vestidos de colores rojos y anaranjados, el fondo es igualmente de color ladrillo. En este sentido, el leve contraste lo que indica es la integración de los objetos (personas en este caso) con colores más intensos dentro de la misma escala (rojo) al contexto (naturaleza, hábitat) que tiene colores menos intensos dentro de la misma escala. Así, rápidamente el ojo se adapta a la misma tonalidad y deja de reaccionar al predominio de un solo color, entendiendo el plano como un todo integrado.

La armonía del color, por otra parte, no es más que el equilibrio de los colores dentro del plano. Pero no debe entenderse el equilibrio como una igualdad proporcional de los colores en la toma, sino, al contrario, como una diversidad coloridamente rica.

En este sentido, hay una proposición hecha por Bamz s.f. que se refiere a los esquemas armónicos y que, muy acertadamente se ajustan a una explicación precisa de lo que es la estética visual desde el color en Baraka:

Como la vista se cansa pronto de una sensación de color y requiere cambios que renueven el interés, los grandes contrastes de valores claros, intermedios y oscuros, y los

de texturas suaves y ásperas, brillantes y mates, dan vitalidad a un esquema que, sin estos estímulos de la sensación, siempre sería triste. (p. 71)

Así, el documental que se está analizando responde a un uso del color que en gran medida *busca mantener el interés del espectador sobre la secuencia de imágenes*. Esto se justifica porque, si bien la obra carece de un hilo narrativo secuencial definido, cada plano es una historia en sí misma, es decir, que la imagen (enfaticada por la banda de sonido) debe despertar y mantener la atención.

En otro orden, las formas y el color son de igual importancia para mantener el interés y lograr un discurso visualmente rico y variado. Para el análisis de esta parte se tomó como referencia la propuesta de Itten (2002), quien señala que “Como los colores, las formas tiene igualmente su valor de expresión ‘sensible y moral’” y más adelante añade que “de la misma manera que existen tres colores fundamentales, hay tres formas fundamentales, sencillas y expresivas: el cuadrado, el triángulo y el círculo” (p. 75).

Como este trabajo pretende aproximarse de una manera exploratoria a la composición visual, no se apela a otros tratados más complejos sobre configuración plástica en términos de formas y disposición espacial. Por ello, siguiendo los planteamientos de Itten (2002) se pueden hacer las siguientes consideraciones con respecto a la forma y el color en Baraka:

El cuadrado es el símbolo de la pesantez, de la materia, de las fronteras fijas, de la tensión, de lo estático.

En *Eclipse / Sacred Journey* Cáp. 20 es donde más se evidencia de una forma continua y clara la presencia de formas dominadas por líneas horizontales y verticales en ángulo recto. Esta configuración destaca un discurso que apunta hacia lo estático, lo fuerte ligado a lo mítico, a la cultura y también al tiempo. En lo que se refiere al color, este capítulo es dominado por tonos fríos (azules) que dan la sensación de profundidad e infinito.

También en *Steel Workers / Death Camps* Cáp 17 refleja una tensión de vértices en ángulos rectos a través de planos de los pasillos y recamaras, marcos de puertas, etc. (**Fig. 38 y 39**).



Fig. 38. Plano general. *Steel Workers / Death Camps* Cáp 17



Fig. 39. Plano general. *Steel Workers / Death Camps* Cáp 17

El triángulo: simboliza el pensamiento.

En *Nepal Morning* Cáp. 2 los planos generales de los techos de templos en forma de cúpula triangular (**Fig. 40 y Fig. 41**) se relacionan entonces con la atmósfera de meditación e inspiración que crea el capítulo. El color amarillo corresponde a esta parte del film, lo que refleja el poder simbolizado en el capítulo por los templos y esculturas que muestra.



Fig. 40. Plano general. *Nepal Morning* Cáp. 2



Fig. 41. Plano general. *Nepal Morning* Cáp. 2

Pero también los vértices y diagonales agudos ofrecen un sentimiento agresivo y de combate. Es lo que se puede ver, por ejemplo, en *War/Oil Fires* Cáp. 16 en el plano general aéreo de aviones ordenados en columnas (**Fig. 42**).



Fig. 42. Plano general. *War/Oil Fires* Cáp. 16

El círculo: relajación y movimiento perpetuo.

Eclipse / Sacred Journey Cáp. 20 es ejemplar para señalar la presencia de formas circulares en la composición dentro de Baraka. Sobre todo en los planos generales y en cámara lenta de personas que dan vueltas sobre su propio eje, originando círculos virtuales (Fig. 43), así como la panorámica de las personas que se desplazan en círculos alrededor de la piedra sagrada (Fig. 44). En las propias palabras de Itten (2002) “simboliza el espíritu que se mueve en su unidad”.



Fig. 43. Plano general. *Eclipse / Sacred Journey* Cáp. 20

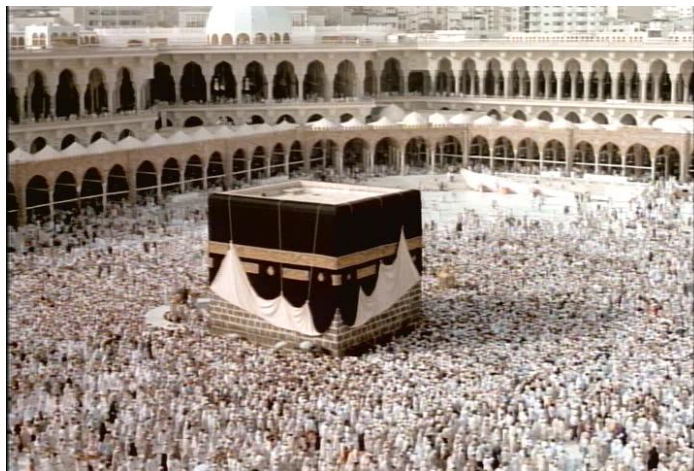


Fig. 44. Plano general. *Eclipse / Sacred Journey* Cáp. 20

Serían interminables los ejemplos que sobre composición de formas se podrían hacer tomando como referencia los planos de Baraka. Sin embargo, para efectos del objetivo de esta monografía, basta con saber que las formas tal como son utilizadas por Fricke, se unen a la configuración estética que persigue crear valores psicológicos y dramáticos, es decir, que una vez más el análisis refleja que el estilo de Baraka se vale de la composición plástica para agregar valor dramático.

Finalmente, queda el valor psicológico del color dentro del filme. Abundante es la bibliografía que se refiere a este aspecto. De una forma sencilla Serrano (1988) divide a los colores en cálidos “como el rojo, amarillo y naranja, dan la sensación de acercarse al espectador y los colores fríos, como el verde, azul y violeta, tienden a alejarse del observador” (p. 38).

Sin embargo, en Baraka, más que proximidad y lejanía, los colores realzan el contenido de la imagen. Para efectos de síntesis a continuación se propone una descripción del uso de los colores y sus efectos en cada uno de los capítulos en el filme, siguiendo los planteamientos de Bamz s.f, y Déribéré (1964).

1-. Openin Title: colores fríos. Azules, grises, blanco; profundidad, infinito.

2-. Nepal Morning: colores cálidos. Amarillo, anaranjado, rojo. Cercanía, pensamiento, relajación, poder.

3-. Mediation: colores cálidos. Amarillo, blanco, dorado, plateado. Misticismo, tranquilidad, poder, evocación, espiritualidad, misterio. Negro y Rojo, fuerza, intensidad, fuego, intranquilidad.

4-. Balinese “Monkey” Chant (Kecak): cálidos. Verde, Amarillo, tranquilidad, poder, espiritualidad. Rojo, excitación.

5-. Volcanos/Organics: cálidos y fríos. Azul, rojo, ladrillo, anaranjado, blanco, negro. Lejanía, imponente, fuerza, infinito, pureza, impenetrabilidad, vigor, texturas.

6-. Body Adornment: colores cálidos. Rojo, azul intenso, anaranjado, ladrillo, amarillo. Fuerza, alegría, poder, textura, contraste (figura-fondo) pertenencia, integración, viveza, vegetación, diversidad, riqueza.

7-. Dance: colores cálidos. Anaranjado, amarillo, azul. Intensidad, viveza, fuerza, diversidad. Verde, contraste, naturaleza.

8-. Water Journey: colores fríos. Blanco, azul, verde. Lejanía, pureza, fuerza, relajación, plenitud, infinito, ritmo suave, lento.

9-. Destruction: colores frío y cálidos (contraste a través del montaje). Verde, blanco, rojizos. Naturaleza, tierra vegetación, silvestre. Anaranjado y verde, contraste, presencia, invasión, fuerza.

10-. Brazil Favela / Cigarette Factory: colores cálidos. Rojizo, blanco, anaranjado. Caos, diversidad, aglomeración, unidad, cantidad, velocidad, rutina.

11-. Subway Riders / Monk with de Bell: colores fríos. Gris, blanco, metálicos. Urbanidad, distancia, distracción.

12-. City and Manufacturing: cálidos y fríos por contraste. Predomina el blanco, gris. Amplitud, frialdad, imponencia, ritmo visual monótono, rutina.

13-. Chickens: predominan los fríos. Metálico, gris, blanco. Urbanidad, modernidad, rutina, velocidad.

14-. Calcutta Foragers / Homeless: predominan los tonos opacos. Tristeza, drama, soledad, desidia, abandono.

15-. Street Travelers / Buto Dance: contraste entre blanco y rojo. Choque, caos, abandono, desidia.

16-. War / Oil Fires: colores oscuros, gris, blanco. Rojo, anaranjado. Violencia, agresividad, caos, desorden, destrucción.

17-. Steel Workers / Death Camps: cálidos. Anaranjado, rojo, ladrillo, amarillo, gris. Destrucción, muerte, violencia, misterio, abandono.

18-. Tiananmen Square / Stone figures: colores cálidos. Amarillo, blanco. Vivacidad, fuerza, misticismo, poder, espiritualidad.

19-. Varanasi Sunrise: colores cálidos. Amarillo, rojo, anaranjado. Fuerza, diversidad, evocación.

20-. Eclipse / Sacred Journey: anaranjado, rojo, amarillo, negro. Diversidad, fuerza, riqueza abundancia. Blanco, pureza, plenitud, tranquilidad.

21-. Roatting Starfields: colores fríos. Negro, azul. Infinito, fuerza, pureza, poder, plenitud.

En Baraka los colores le dan un alto valor plástico a la imagen. A manera de resumen se puede señalar que la luz se utiliza como recurso de énfasis pictórico, dándole contraste y riqueza visual al contenido de los planos. Asimismo, el color posee un alto valor psicológico y dramático en tanto que evoca sensaciones y estados psicológicos.

La imagen y toda su riqueza estética puede ser enfatizada y evocada también por otro elemento, en el caso del cine, por la banda de sonido, específicamente, *la música*.

4.4-. Estética visual desde la música

Hasta el momento se ha intentado hacer una exploración de los elementos más importantes del lenguaje cinematográfico que configuran la estética visual de Baraka, desde los planos, pasando por los movimientos de cámara y el montaje hasta llegar al color. Sin embargo, por las mismas características del documental que se está analizando, también la banda de sonido es determinante en el estilo visual de esta obra.

La composición y dirección musical estuvo a cargo de Michael Stearns, quien ha realizado trabajos reconocidos por su poder de “expansión cósmica”. Su música generalmente va acompañada con sonidos de la naturaleza. Dentro de sus obras se encuentran los siguientes títulos: Encounters / Sacred Site / The Lost World / Within (the nine dimention) / Sustaining Cylinders / Lyra / Planetary Unfolding / Singing Stones (con Ron Sunsinger) / Sorcerer (con Ron Sunsinger). Y dentro de sus obras como bandas sonoras están: Muchas mentes peligrosas (1997), Baraka (1992) y Chronos (1985).

Según la Web www.amazings.com/galerias/galeria0040.html Michael Stearns empezó como guitarrista en los años 60, tocando en grupos rock y jazz. En 1968, compuso su primera pieza electrónica, mientras estudiaba en la universidad. Tras completar su aprendizaje musical, abrió un estudio donde empezó a producir su música junto a jingles para radio y televisión locales. Tras ser artista residente del Emily Conrad's Continuum Studio en 1975 y tocar durante dos años en el trío de free jazz Alivity, grabó su primer álbum.

Las siguientes líneas son una aproximación al papel que juega la música de Stearns como factor determinante de la estética visual de la obra de Fricke. No obstante, tal como se ha referido en ocasiones anteriores, el análisis no puede escapar al valor subjetivo de la interpretación y más aún cuando, según Cueto (1996) “la música es por naturaleza subjetiva y simbólica (...) la música se refiere a lo abstracto” (p. 18).

En lo que respecta a la banda sonora, en la bibliografía que se refiere a este tema se introduce el concepto de *diégesis* que, según el Diccionario de la Real Academia Española (2001) se define como “desarrollo narrativo de los hechos”. Sin embargo, la diégesis es una palabra latina que deriva del griego y se refiere a contar o evocar sin necesariamente mostrar lo que se cuenta, es decir, hace alusión a algo que no se evidencia de forma directa.

En este sentido se puede señalar que “el sonido cinematográfico puede ser *diegético*, si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o *no diegético* si su origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia” (Casetti, F. y Di Chio, 1991, p. 99).

Así, la música tiene un papel evocador y de representación simbólica en Baraka. Antes de retomar la música, debe señalarse que también la banda de sonido se constituye por los ruidos, los diálogos y los silencios.

Aunque el objetivo específico de este apartado es acercarse al valor de la música, es importante reconocer que los ruidos y la voz tienen un peso dramático en Baraka, pero no en su totalidad, sino en partes específicas del film. Algunos ejemplos dan cuenta de esta aseveración:

Hay ruidos de carácter no diegético en *Steel Wokers / Death Camps Cap. 17* que tienen un alto valor dramático en tanto que se incluyen con la música y las imágenes para crear un estado de tensión. Los ruidos de rejas que se cierran, se presentan en la mitad del capítulo referido mientras los planos muestran pasillos de lo que antes fuera un campo de concentración. Aún más peso dramático adquieren las imágenes cuando se revelan fotografías en primer plano de las víctimas que alguna vez estuvieron en el lugar. Por su parte, el sonido de rejas que se cierran violentamente crea el símbolo del confinamiento y privación de libertad de las cuales fueron objeto esas personas.

En la obra analizada sólo hay un par de capítulos en los que hay presencia de la voz y éstos son *Balinese “Monkey” Chant (Kecak) Cap. 4* y en *Dance Cap. 7*. Podrían entenderse estos sonidos como cantos colectivos en lenguas no inteligibles para la mayoría de las personas y que corresponden a códigos lingüísticos específicos de esas tribus, pero tal afirmación no termina por definir la función de la banda de sonido en estos capítulos.

No obstante, Martin (1992) aporta un concepto que define claramente el asunto: “los ruidos humanos (...) *las palabras ruidos* (...) son muy claros en las versiones originales en las que las palabras no tienen sentido alguno para nosotros, el sonido de las palabras es parte integrante de la atmósfera auténtica de un film: la de esa ‘coloración musical’” (p. 127).

Entonces los ruidos en las partes apenas citadas responden a un ruido diegético porque están presentes en el espacio cinematográfico (miembros de las tribus la fuente del ruido). También existe un uso plástico en tanto que enfatizan el ritmo visual del capítulo. Y,

en un sentido más ligado a la metáfora general de la obra, constituyen la universalidad a la que intenta acercarse el film, pues para cualquier espectador (excepto los mismos miembros de las tribus) los sonidos y cantos son incomprensibles por lo cual entonces tendrán su fuerza más que en el significado en el sentido musical y rítmico.

Por otra parte, los silencios en *Baraka* no están presentes de forma clara o, expresado de otra manera, no se utilizan como determinantes recursivos en el valor dramático. Sin embargo, afirmar esto podría parecer arriesgado pues, si se agudiza el sentido auditivo, se pueden percibir pequeños espacios de tiempo de apenas algunos segundos en los que los silencios median. Aquí vale tomar en cuenta que se trata de una pieza documental en la cual los hechos fueron filmados tal como sucedieron, así, en la vida real, cotidiana, existen silencios que no son mediados por algún control ficticio por parte del director. De esta manera, los silencios en *Baraka* forman parte del conjunto de elementos propios de la vida que no están bajo control directo del realizador, aunque éste luego puede controlarlos por ejemplo intensificándolos o suprimiéndolos de forma definitiva a través de proceso de edición.

A lo largo de toda la obra la música es una presencia continua, pero dentro de la composición musical, hay silencios que, en su mayoría, son utilizados como determinantes de ritmo visual y tensión atmosférica. Son silencios apenas perceptibles, pero no puede negarse la posibilidad de su uso intencional en la determinación dramática y rítmica del documental.

Dos secciones donde podría evidenciarse lo que se acaba de referir es el final de *Subway Riders / Monk with Bell Cap. 11* y el inicio de *City and Manufacturing Cap. 12*. En dichos capítulos el ritmo visual es determinado en gran medida por el ritmo de la banda sonora, con el sonido de una campana que se propone primero como de forma no diegética (no presente en la toma) y luego se presenta dietéticamente (campana visible en un plano). Además, este uso de ritmo y silencios apenas perceptibles se incluye dentro del montaje en tanto que sirve como enlace y mantiene la continuidad.

A propósito del montaje y del uso de la banda de sonido, vale señalar un aspecto plástico de los enlaces en el cual la banda de sonido es determinante. Martin (1992) refiere que hay un tipo de enlace de orden plástico que se utiliza de forma muy sutil y es cuando la banda sonora comienza antes de que aparezca la imagen que le corresponde. En *Baraka* especialmente se ve un uso recursivo y constante de este tipo de enlaces.

Con respecto a lo anterior, el enlace plástico en el que el sonido anticipa la imagen se usa en las transiciones de un capítulo a otro así como en las transiciones que anticipan cambios de contexto, ambiente o la introducción de un nuevo ritmo visual. Los ejemplos al respecto son abundantes. Sin embargo, sólo para reforzar las aseveraciones que se acaban de realizar, puede citarse el caso de *Balinese "Monkey" Chant (Kecak) Cap. 4*, en el que sobre un plano general mostrado con un travelling hacia delante por un pasillo que al fondo deja ver una pirámide, se escucha el canto de la tribu, que anticipa el plano siguiente en el cual aparecen los individuos sentados llevando a cabo el canto y el rito.

Ahora bien, el tema de la música en el cine ha sido debatido largamente. Autores como Mitry (1984), Villegas (1954) y Martin (1992), por nombrar algunos de los que más se han citado en este trabajo; coinciden cuando sostienen que la música por largo tiempo se ha utilizado como accesorio de la imagen y que, en gran medida, siempre corre el riesgo de convertirse en un recurso agregado que sólo puede saturar el valor dramático de una obra.

Especialmente Mitry (1984) enfatiza en el valor de la música en el discurso visual de una obra irreal (ficción) o realista (documental). El referido autor señala que la música en el los filmes realistas no sirve más que para envolver y que ese tipo de filme debe bastarse a sí mismo.

Entonces, en un intento por determinar el peso de la música en el discurso visual en el documental *Baraka*, que se supone un filme realista, se encuentran diversos escollos propuestos desde los enfoques teóricos. ¿Se podría señalar que en *Baraka* la música sólo es un accesorio que recarga de drama el filme, alejándolo del género documental y restando a las imágenes el valor de la composición plástica?

No se trata desde estas páginas de defender una postura u otra. Y si a lo largo del análisis se ha intentado aplicar la teoría con la intención de definir el estilo de Fricke a través su opera prima, entonces la pregunta que apenas se ha planteado puede responderse desde la misma teoría.

Así, Martin (1992) señala que el empleo de la palabra “libera a la imagen de su función explicativa y le permite a la imagen dedicarse a su papel expresivo y hacer útil la

representación visual de cosas que se pueden decir o evocar” (p. 125). En este sentido, debe tomarse en cuenta que en *Baraka* la palabra no media. Es por ello que la imagen lleva la doble función de *explicación y expresión*.

De esta manera, la música se incluye dentro de los recursos *expresivos* de la imagen en *Baraka*. Si las palabras no evocan, sino que lo hacen las imágenes, la música ¿Qué hace? Las proposiciones de Mitry (1984) dan la respuesta: “Imbricada en la continuidad, la música significa, en primer lugar, por su relación por las imágenes; luego, gracias a una especie de transferencia simbólica, asume el papel descriptivo que le había sido asignado.” (p. 141). Debe tomarse en cuenta además, que la música en cada parte de la obra corresponde al contexto, como lo señala el productor Mark Magidson, se usaron los instrumentos que las sociedades representadas en las tomas usan en sus actividades culturales y religiosas.

Es decir, que *la música en Baraka adquiere un significado, un valor expresivo por su relación con el contenido de los planos que se muestran en el film, pero además enfatiza la descripción de esos planos, cuyas características ya se mencionaron en el apartado correspondiente.*

Con respecto a esto último, Martin (1992) indica que, dentro de los aportes del sonido al cine, existe el de la *yuxtaposición de la imagen y del sonido como contraste* que es evidente en todo el filme analizado, de principio a fin, como una continuidad. Y es que si se refiere a poesía visual, el filme de Fricke no puede escapar al uso de la música en un sentido lírico, punto sobre el cual los autores citados en líneas anteriores no encuentran un

verdadero valor en términos cinematográficos (basta con leer el apartado que Mitry (1982) le dedica al tema de la música en el cine).

Entonces, la música en *Baraka* no tiene un valor decorativo y liberado de subjetividad, como lo reclamaba Maurice Jaubert en su “Musique et cinéma”. Si fuese así, si la música por contraposición se mantuviese objetiva y poco intencional en un sentido expresivo, no podría hablarse de estética tal como se ha definido aquí, incluso, sería inútil hablar de creación y de arte.

Pero, con una postura crítica ante tales señalamientos teóricos, puede indicarse que en efecto la música en el filme de Fricke se pasea por la subjetividad e inunda la obra, las imágenes, de un valor intrínsecamente expresivo, dramático, lírico y poético. Que sea bueno o no para la teoría, es una tarea, racional por demás, que deben hacer los teóricos y académicos desde sus sesudos planteamientos.

El hombre no puede, por mucho énfasis que haga en la objetividad, escapar al carácter subjetivo de sus creaciones, porque él no es un objeto, sino un sujeto. En *Calcutta Foragers / Homeless Cap. 14* la música es utilizada tal como se ha venido proponiendo, subjetivamente, con intenciones dramáticas y sentimentales. ¿Acaso no es la música en ese capítulo un recurso expresivo válido? Si bien se trata de un filme documental, no por ello el realizador debe mantenerse atado a una camisa de fuerza sometida al veto de la creación personal y a la apelación de recursos plásticos que de una u otra manera creen símbolos y metáforas.

En el capítulo señalado, las voces, los instrumentos utilizados, el ritmo visual y los compases de la banda de sonido integran una metáfora rica en interpretaciones pero, más que una reflexión racional, vale hacer una reflexión guiada por las emociones que impulsa la música yuxtapuesta a las imágenes. Nuevamente la aclaratoria se hace necesaria, la música es subjetiva y no por ello debe convertirse, de hecho, desde estas reflexiones no se consideran, un accesorio. Al contrario, la música incrementa las *sensaciones*, la *estética*, como lo demuestra el capítulo apenas citado del documental.

Siguiendo estas reflexiones, en resumen, *la música en Baraka tiene un valor expresivo que interviene en la descripción, la evocación y la carga dramática de la obra de Fricke*. Y que, como el resto de los elementos artísticos y plásticos de composición, tiene una carga subjetiva e intencional que favorecen la creación de metáforas, yendo más allá, de interpretaciones por parte del espectador. En este sentido, *el uso de la música en Baraka se relaciona con el discurso visual en esa doble función de expresión y explicación de las imágenes creadas por Fricke a manera de poesía visual*.

Como se refirió al principio de este capítulo que sirvió como introducción al análisis presentado, el estudio de la estética visual del documental Baraka (y de cualquier otra obra) responde a un análisis de los elementos que configuran la composición plástica, dicho estudio responde a interpretaciones subjetivas. Sin embargo, el objetivo final de las aseveraciones que se realizaron en cada uno de los capítulos apenas planteados, es el de reflejar y dar cuenta de la riqueza de la imagen y todas sus posibilidades plásticas, no sólo por la composición, sino por su fuerza para definir un estilo visual específico como el de Baraka, en el que la imagen y la música configuran una estética en el que predomina la

imagen como recurso de composición primordial, dando paso a un lenguaje plástico abundante en metáforas visuales sin perder de vista el sentido documental.

CONCLUSIONES

El cine documental se ha paseado por una diversidad de recursos estéticos y técnicos en la búsqueda de un sentido propio que enriquezca las creaciones y aporten interpretaciones auténticas y originales sobre las distintas visiones del mundo.

La reproducción de los eventos de la forma más fiel posible se convierte entonces en un constante trabajo intelectual y creativo que se lleva a la práctica en una acción que puede parecer arbitraria y azarosa, pero que finalmente responde a la intención personal del realizador, que se inicia con la delicada y (podría afirmarse que inspirada) tarea de definir la mirada de la cámara.

En un encuadre no sólo se encierran y representan objetos. Hay mucho más detrás de la organización de los colores, el dinamismo y las formas de la imagen cinematográfica, cuya unidad mínima es el plano. La creación es un hecho subjetivo. La subjetividad siempre maneja en la obra fundada una intención específica lograda a través de una estética, es decir, de un estilo.

Así, como se planteó en este trabajo, el estilo responde a todos aquellos recursos artísticos de composición que definen a un autor o grupo de realizadores, incluso a una época o movimiento. En este sentido, los valores subjetivos de Ron Fricke como director se condensan en su obra prima: *Baraka*. Como se refirió, tales valores se experimentaron a través de su trabajo en la fotografía de las dos primeras obras de la trilogía de Geoffrey Reggio: *Koyaanisqatsi* y *Powaqqatsi*.

De esta manera, a partir de este trabajo se puede señalar que *Baraka* es un poema visual porque hace un uso altamente plástico de las imágenes para ofrecer una descripción del mundo por medio de evocaciones que son enfatizadas por diferentes recursos expresivos. Así, se halló que la construcción visual y estética de este documental recurre a una doble función de la imagen: *expresión y explicación*.

En este sentido, *Baraka expresa haciendo uso del lenguaje cinematográfico un mundo culturalmente rico y diverso, habitado por fuerzas humanas, míticas y ambientales*. Esta forma de percibir el mundo desde una obra audiovisual constituye un reto desde todo punto de vista. En lo que respecta al objetivo de esta monografía, se considera que la diversidad y la riqueza cultural es representada a través de un estilo basado en la imagen cinematográfica como elemento primordial, imagen que es resaltada por los diversos elementos que la componen en términos de lenguaje cinematográfico (movimientos de cámara).

Asimismo, se considera que *Baraka explica el mundo desde lo plástico a través de la riqueza de las formas del hombre, de la naturaleza y de las obras arquitectónicas que el hombre ha creado; en este sentido, Baraka describe con el color, su vivacidad y la fuerza de sus contrastes; con la mirada subjetiva del realizador, con encuadres y movimientos que enfatizan en la descripción; con el montaje y enlaces de orden plástico que se valen del movimiento y de las formas; y con la música, que aporta su propio lenguaje lírico y dramático a los planos*.

Es así como la manipulación de los elementos propios del lenguaje cinematográfico constituyen recursos artísticos y visuales que determinan el estilo de *Baraka*. Un estilo que en su totalidad se define como eminentemente visual y plástico.

Esta obra no define un estilo original, es decir, novedoso, sino que, como ya se señaló, condensa muchas de las técnicas visuales cinematográficas utilizadas en producciones anteriores. Su aporte al mundo del cine documental es precisamente ese, el de *retomar los elementos visuales como materia prima y protagonista de las representaciones e interpretaciones del mundo desde un punto de vista cinematográfico*.

Igualmente, la concienciación de cada uno de los elementos a los cuales se ha aproximado esta monografía, permitirá a los futuros realizadores del cine documental y a sus estudiosos, explorar una forma cada vez más original, estética y reflexiva de registrar la vida en celuloide.

Pero más allá del uso de esos recursos de forma mecánica, el estudio de los elementos que constituyen el lenguaje cinematográfico persigue que dichos elementos se comprendan como recursos que definen una estética como entendida como estilo así como belleza y placer visual, pues finalmente es eso lo que una buena obra fílmica debería causar: placer en quien mira las imágenes en movimiento.

El placer en cada persona es experimentado de forma diferente. En cuanto a lo visual, la variedad de las formas y colores ofrece un objeto atractivo de disfrute. Pero también el ritmo es un punto importante que se debe considerar, en este sentido, *Baraka*,

aunque atractiva audiovisualmente, tiene un ritmo que tiende a ralentizarse en algunos capítulos y a hacer que el espectador sienta que el tiempo es mucho más prolongado mientras se observa el documental y con ello puede lograr pérdida de interés en algunos capítulos.

Aunque a lo largo del trabajo se enfatizó en el carácter documental de la obra de Fricke, la propuesta de este director es la más primitiva, de ahí que se refirió en algunas líneas de esta monografía que *Baraka* es el retorno a los orígenes. La cámara es pasiva, quien mira sólo se limita a observar lo que sucede a su alrededor. No obstante, el documental podría haber alcanzado un nivel más interpretativo por parte del realizador, con implicaciones sociales más explícitas que se alejasen de esa “posición impasible” del director, sin embargo, Fricke logra transmitir un mensaje con su estilo y esa es una posición respetable.

En Venezuela el cine, sobre todo de ficción, pareció haberse estancado en fórmulas artísticas recicladas y en temas que se convirtieron en lugar común sobre todo en los años 90, a pesar de su interés social. Con este estudio no se pretende señalar a *Baraka* como un modelo unívoco a seguir, la intención es mucho más humilde y comienza por sentar una base a nivel exploratorio para re-pensar las formas en cómo se abordan las propuestas de obras cinematográficas y su producción en el país.

No basta un buen guión, todo el proceso y elementos de la realización cinematográfica son necesarios e importantes. Como se evidenció en los capítulos de análisis de este trabajo, un color determinado o un movimiento de cámara calculado,

impactarán (y esto no es una metáfora) al espectador. Según el producto final, y la calidad artística con la que se halla hecho, lo conmoverá en mayor o menor grado. Algunos filmes sacuden al público, lo hunden a las más bajas emociones y luego lo sacan a flote, como a un ahogado a punto de perder el aire; mientras que otros filmes, literalmente, no logran ni siquiera que el espectador pestañee. Es cuestión de estilo, de estética, de sensaciones.

Por otra parte, que este trabajo sea monográfico no es casualidad. Se pretendió sentar un precedente, aunque muy exploratorio por el espacio, sobre la estética. Aún en la actualidad muchos son los que piensan que la estética todavía está confinada a las apreciaciones de orden filosófico y de una minoría selecta de intelectuales y especialistas en arte. La mayoría de la bibliografía existente no ayuda mucho, pues los textos mantienen un discurso especializado y abarrotado de referencias históricas que agotan al lector.

Sin embargo, autores como Aumont y Mirrory desde hace algunas décadas lograron sentar un precedente importante en Francia. No obstante, en Venezuela hace falta más cine y para ello es necesaria la preparación académica y profesional en todo sentido. Conceptos como *estética* o *discurso visual* no deben ser términos confinados a las aulas de clase en las escuelas de arte o comunicación social. Se requiere que los profesionales en el área y los que están en formación, tengan una perspectiva más amplia en esos temas, pues eso les permitirá no sólo abordar productos audiovisuales como Baraka, sino ser ellos mismos los diseñadores y realizadores de obras de mayor envergadura artística y plástica.

Este trabajo de corte teórico y exploratorio es un acercamiento tímido a esa propuesta. Cada capítulo podría ser incluso tema de una tesis individual y con un análisis

más profundo aplicado a cualquier otro producto audiovisual. Si se quiere hacer buen cine no se puede mantener el silencio intelectual en esta materia, ni se debería mantener el talento en una “divinidad silenciosa”, porque ahí no hay estilo ni imágenes.

*“Sólo me queda callar. O quam salubre, quam iucundum et suave est (...)
Caeré en la divinidad silenciosa y deshabitada donde no hay obra ni imagen.”*

En *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco

REFERENCIAS

- Agel, H. (1954). *Estética del cine*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Aumont, J. (1998). *Historia General del Cine Vol. 1: Orígenes del Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del Film*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Aumont, J. y otros. (1983). *Estética del Cine*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona, España: Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El Documental: Historia y Estilos*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Banz, J. s.f. *Arte y ciencia del color*. Barcelona, España: Ediciones de Arte.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Como Analizar un Film*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Chesire, D. (1979). *Manual de Cinematografía*. Madrid, España: H. Blume ediciones.

Comolli, J. (1971). Technique et Idéologie. *Cahiers du Cinéma*, (229), 9-15.

Cueto, R. (1996). *Cien bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid, España: Nuer.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Del Amo, A. (1972). *Estética del montaje*. Madrid, España.

Déribéré, M. (1964). *El color en las actividades humanas*. Madrid, España: Tecnos.

D' Yvoire, J. (1946). *El cine redentor de la realidad*. Barcelona, España: Seix Barral.

Feldman, S. (1997). *La Composición de la Imagen en Movimiento*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Feldman, S. (1984). *El cine: cara y ceca*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.

Fricke, R. (Director). (1992). *Baraka* [DVD]. EE.UU.: Columbia Pictures.

Gubern, R. (1973). *Historia del cine Vol. I*. Barcelona: España: Editorial Lumen.

- Gubern, R. (1996). *Del Bizonte a la Realidad Virtual*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Itten, J. (2002). *El arte del color*. Ciudad de México, México: Noriega Editores.
- Küppers, H. (1992). *Fundamentos de la teoría de los colores*. (4ª ed.). Barcelona, España: Gustavo Gill.
- Lukács, G. (1989). *Reflexiones sobre una estética del cine*. Barcelona, España: Península.
- Luna, I. (2003). La Historia de una Imagen o una Imagen para la Historia [Version electrónica], *Cuicuilco*, 10(029). Recuperado el 10 de Diciembre de 2006, de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/351/35102912.pdf>
- Martin, M. (1992). *El Lenguaje del Cine*. (2ª ed.). Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Metz, C. (1972). *Análisis de las Imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Mitry, J. (1984). *Estética y Psicología del Cine 1. Las Estructuras*. (2ª ed.). Madrid, España: Siglo Veintinuno Editores.
- Mitry, J. (1984). *Estética y Psicología del Cine 2. Las Formas*. (2ª ed.). Madrid, España: Siglo Veintinuno Editores.

Nedoncelle, M. (1966). *Introducción a la Estética*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Troquel.

Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Palencia, R. (2001). Hacia una Recepción Crítica Cinematográfica [Versión electrónica], *Revista de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, (2). Recuperado el 15 de Diciembre de 2006, de <http://www.aijic.com/comunica/comunica2/PALENCIA.HTM>

Scott, G. (1976). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires, Argentina: Víctor Lerú.

Serrano, H. (1988). *El enigma del color*. Caracas, Venezuela: Sociedad Venezolana de Oftalmología.

Terenzani, A. (1997). *Imaginarias Realidades*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Thomson, L. (1965). *Cómo utilizar sus películas en color*. Barcelona, España: Omega.

Tyler, P. (1973): *El cine underground*. Barcelona, España: Planeta.

Villegas, M. (1954). *Cinema: Técnica y Estética del Arte Nuevo*. Madrid, España: Editorial Dossat.

Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la Imagen*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.