

ÁREA ABIERTA Nº 26. JULIO 2010
Referencia: AA26.1007.134

“El cine *documental* se inventa a sí mismo”

AUTORA: Dra. Nieves FEBRER. LA CASA DIGITAL

El cine *documental* se inventa a sí mismo.

*Documentary cinema
is invented to himself*

RESUMEN

El cine documental está sujeto aún hoy día a numerosas reconstrucciones y reelaboraciones constantes. En este artículo se hace un breve repaso sobre el mismo y sobre la dicotomía realidad/ficción, ya que ambas despiertan en la actualidad gran cantidad de debates acentuados por los cambios y transformaciones que este "género" lleva desarrollando desde sus orígenes.

Palabras clave: Cine Documental, Fotografía, Realidad, "No ficción".

Abstract

Documentary cinema nowadays is subject to numerous reconstructions and constant remanufacturing. In this article there is a revision made concerning this and about the dichotomy that exists between reality and fiction, as there is a present increase of debates that focus on the changes and transformations that this "genre" has developed since it's beginnings.

Keywords: Documentary Cinema, Photography, Reality, "Non fiction."

Construir - Inventar

Comenzamos esta propuesta de investigación recogiendo en el título la frase del cineasta Dziga Vertov [*el cine se inventa a sí mismo*] que hace alusión a la nueva visión del mundo (también diríamos de los mundos) que supuso el surgimiento del lenguaje cinematográfico.

En las siguientes páginas vamos a centrarnos, primero, en el problema que conlleva este lenguaje, debido a su continua **reflexividad** como medio visual cara a las fronteras difusas entre realidad y ficción, y, también, vamos a tener en cuenta que el cine documental es un producto, es un **objeto cultural** que forma parte de la historia del cine, y que está sujeto a múltiples planteamientos y reelaboraciones constantes.

Construir e inventar... realidades o no ficciones

Lo que concebimos como documento, no deja de ser **una convención** (un acuerdo) establecido entre un autor y un espectador, otorgando este último *un sentido* a aquello que está viendo. Reconocemos y recordamos (es decir, *tenemos un conocimiento adquirido*) que lo que percibimos como "realidad" no es lo que el objeto film contiene, sino que la mirada que observa, asimismo, produce diversos significados adoptados en el tiempo por un grupo o comunidad¹.

Debido a los variados géneros que se mezclan y entrecruzan dentro del documental desde sus orígenes, o las diferentes formas de entender el documento, sus distintos acercamientos por parte de artistas y cineastas, hace que se catalogue en un mismo bloque con el término anglosajón de **cine de no ficción**:

*Llegados a este punto se hace evidente que el venerable y en realidad siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de **Non Fiction**².*

Podemos abarcar, así, tal y como hiciera entre otros el teórico Bill Nichols, el documental dentro de tres parámetros que comprenden: el análisis textual, la industria y la recepción espectral³. Aunque pudieran parecer tres niveles separados, se encuentran irremediadamente unidos, ya que atañen a la no menos substancial definición de un film clasificado industrialmente como documental, y que nos obliga a fijarnos en elementos implícitos en el texto cuyos mecanismos constructivos podemos deconstruir.

El crítico e historiador Carl Plantinga, en su libro "Rhetoric and Representation in Nonfiction Film", formula la necesidad de estudiar la no ficción desde una perspectiva pragmática,

¹ PLANTINGA, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997

² WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Ed. T&B, Madrid, 2005, p. 11 (El subrayado es nuestro)

³ NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997, pp. 42 – 62.

ya que ésta no desentraña sus claves en el texto audiovisual mismo, sino en el proceso de recepción que tal texto confiere. Es decir, hay una clasificación consensuada en la producción, distribución y exhibición, que nos hace entender todo documento mediante una guía (una referencia) con el mundo real. De esta manera, hablamos de *un discurso vivo en el que espectador y película establecen un diálogo de expectativas que se confirma o corrigen a lo largo de la cinta y que ayuda a configurar el sentido de lo visto. El alumbramiento del sentido presupone que lo visto es interpretado*⁴.

En el fondo, ficción y no ficción utilizan un mismo lenguaje, cuyos códigos leemos de distinta manera. El problema es que la noción de "documental" es tan nebulosa como podría serlo la de "ficción": *ninguna definición la agota, los contraejemplos surgen por todas partes*⁵. Para Jean Breschand, el término "non fiction", no hace otra cosa que desplazar la enormidad de contradicciones que se dan entre los distintos géneros desde la aparición de esta "fotografía en movimiento" que es lo "fílmico". La diferencia esencial entre un paisaje filmado en la ficción y un paisaje filmado en un documental, es la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, *a fortiori*, el relato; es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza:

*Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que se consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna. La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de "imágenes-pantalla" que organizan la mirada*⁶.

Aún así, señala Nichols, el realismo documental no es el realismo de la ficción. *El realismo documental, negocia el pacto que establecemos entre el texto y el referente histórico, minimizando la resistencia o duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. Y añade: el realismo documental atestigua la institucionalización de observadores que observan*⁷. No son más que una serie de convenciones y normas hechas para la representación visual. Requiere, decíamos, de una comunidad interpretativa en la que se ha llegado a algún tipo de acuerdo. En el caso de los registros mecánicos (cine, fotografía...), la cámara actúa como sustituto (mediador) de nuestra percepción sensorial. O, mejor dicho, actúa como un instrumento (un vehículo) entre nosotros y la realidad.

Como espectadores, no sólo reconocemos y diferenciamos la realidad de la no ficción como tal, sino que, al mismo tiempo, rememoramos un conocimiento ya adquirido. Es decir, **somos espectadores con historia**. Para Nichols, realidad y objetividad es más bien una cuestión de "voz": cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico⁸. Por esto mismo, Stella Bruzzi, insiste en que la realidad siempre se construye y que el cine documental no es, ni mucho menos, una ventana transparente a la realidad⁹.

⁴ TORREGROSA, Marta, "La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmática del signo". En *Zer*, vol. 13, nº 24, 2008, pp. 303-315

⁵ BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 2004, pp. 4 y ss.

⁶ BRESCHAND, Jean, *Ibid.*, p.5

⁷ NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad...*, Op. Cit. pp. 217 y ss.

⁸ Consúltense a este respecto el Cáp. 6: "La realidad del realismo y la ficción de la objetividad", pp. 217 a 254 en NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad...*, Op. Cit.

⁹ BRUZZI, Stella, *New Documentary: A critical introduction*, Routledge, London, 2002

*El gesto documental, entonces, señala Breschand, no es otra cosa que el medio para experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al tiempo que el cine se abre a nuevos posibles. De este modo, el documental renueva sin cesar la ficción, secuestrada por un modelo dominante al que no debería ser reducida. En el fondo, el documental levanta el vuelo allí donde la ficción encuentra su límite al encerrarse en códigos quiméricos. En este sentido, es el **futuro de la ficción**¹⁰.*

Y es que hablar de cine, es hablar de una trayectoria historicista mucho más compleja que envuelve al concepto instrumental de toda imagen. Siguiendo las tres clasificaciones del signo establecidas por Peirce¹¹ (índice, icono y símbolo), Plantinga entiende, pues, que el cine de no ficción actúa principalmente como índice, manteniendo una correspondencia exacta con el original. El problema estriba en la consabida **transparencia** otorgada al lenguaje audiovisual, cuya mirada lo construye desde una posición que se nos manifiesta **objetiva** y que hace alusión a su **reflexividad**. En este punto, el autor nos advierte que decir que la imagen funciona como índice, no es lo mismo que ésta sea una evidencia (irrefutable) del mundo real, sino que lo filmado está, entre otras cosas, causado por una referencia¹². Hoy, se ha superado el concepto de objetividad interpretado como que la imagen del objeto y el objeto mismo son la misma cosa:

Esta creencia en la objetividad se fundaba a la vez en el tonto juego de las palabras (a propósito del objetivo de la cámara) y en la seguridad de que un aparato científico como la cámara tenía que ser necesariamente neutro¹³.

Llegamos así a la absurda predisposición a pensar que una fotografía en blanco y negro es más "realista", más "documental", que las que no lo son. El arte imita a la naturaleza y la naturaleza al arte. Por esto mismo, repetiremos una y otra vez que una imagen no es ni será en ningún caso **objetiva**, por mucho que exista un automatismo inherente o una arbitrariedad circunstancial, sino que siempre determina una opción de representación. La comunión entre cine y fotografía, y su intento a su vez de describir lo cotidiano a través de determinados modelos ("Free", "Vérité", "Direct"...etc.), hace que, en cualquier caso, *la realidad se intente expresar por sí misma*¹⁴.

El cine documental como producto y objeto cultural

El cine (documental) como objeto, nos impone su presencia y nos abre una vía de acceso a la vivencia (experiencia) del significado de la obra. Es un significante estético *construido*, elaborado y con sentido. Pero detrás de toda obra hay un sujeto que crea, que está inmerso en "su" proceso y fenómeno creativo y que aporta, recordemos, "su" particular punto de vista. Las obras artísticas, objetos significantes con significado, son elaboraciones, así, de sus propios contextos micro y macro históricos, problemas e inquietudes (micro/macro) sociales.

Quizás ha sido el cine (documental) el más consciente en el hecho de crear una forma *más concreta* de "re-presentación" y "narración" de la realidad que nos rodea.

¹⁰ BRESCHAND, Jean, Op. Cit., p. 71 (El subrayado es nuestro)

¹¹ Véase las clasificaciones del signo en PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, Seuil, París, 1978

¹² Cit. en TORREGROSA, Marta, Op. Cit.

¹³ AUMONT, Jacques, [et. al.], *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 107

¹⁴ LEDO, Margarita, *Del cine ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 2004, p. 76

Narrar, organiza y da sentido a la experiencia humana. Ambas, ficción y no ficción, elaboran "invenciones" que construyen al sujeto y determinan su inscripción en el mundo.

Y es que lo mismo que hablamos de mundos, debemos hablar de hombres contemporáneos y realidades, en plural. Cada uno de ellos, está en comunicación con los demás y cada uno ha fabricado y confeccionado imágenes de los otros que se leen en el presente y reconstruyen el pasado. Esto se debe a que el documento se manifiesta como una "pieza para hacer creer": es un instrumento operativo (factual) que nos llega mediante un objeto (o una imagen) y que otorga un aprendizaje a través de la experiencia de otros.

Decíamos al inicio de estas páginas que para Dziga Vertov *el cine se inventa a sí mismo*. El cine-ojo de Vertov, es aquel que puede tornar visible lo invisible: llegar a una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo humano. Sus primeros reportajes ("Kino-Pravda") hoy día se consideran precursores del llamado cine documental de vanguardia (o experimental) de los primeros años 60 y 70, que retoman cineastas como Jean-Luc Godard, entre otros. Vertov, entendió perfectamente que sobre la pantalla todo es ficción, aunque se utilicen elementos de la realidad:

El primer cine soviético – sobre todo el trabajo de Dovzhenko, Eisenstein y Vertov- desarrolló un asombroso conjunto de técnicas para desfamiliarizar la percepción cotidiana sin perder de vista la conciencia histórica¹⁵.

Nosotros, como espectadores, nuestra relación no es con esa realidad material, sino con la realidad representada y, por tanto, ficcionada (reconstruida) a partir de la mirada de un autor.

Para ejemplificar estas palabras, nos acercamos selectivamente a cuatro etapas que hemos dividido en los años 30, 60, 80 y 90:

Construir e inventar: Años 30¹⁶

Fue alrededor de los años 30 cuando la Farm Security Administration lanzó su famosa campaña fotográfica dejándonos un estupendo retrato de una Norteamérica en crisis. Se juntaron en este sentido, el arte y el documental mostrando una simbiosis que ha llegado hasta nuestros días, y sobre todo, se une de una manera ya indisoluble el hecho de entender que la "idea" de documento forma parte de la técnica fotográfica:

Sus grandes características son: la reivindicación del realismo, captar "las cosas tal como son"; la experiencia de la catástrofe –aquí, la crisis del 29-; una decidida actitud moral y; por último una conciencia de la especificidad del medio¹⁷.

Acontecimientos como la Guerra Civil Española o la Gran Depresión Estadounidense, propiciaron el interés de la fotografía como medio documental en sí mismo. De esta época, destacan las imágenes de Walker Evans, Berenice Abbott, Brassai o Dorothea Lange, entre otros, algunos de ellos seguidores de la obra de Eugène Atget, cuyas series

¹⁵ NICHOLS, Bill, "El documental performativo". En V.V.A.A., *Postvérité*, Ed. Centro Párraga, Murcia, 2003, p. 213

¹⁶ Hablaríamos aquí del modo "expositivo" (siguiendo el sistema de clasificación de Bill Nichols, véase más abajo), caracterizado por una confrontación directa con lo real.

¹⁷ BRESCHAND, Jean, *Ibid.*, p.5

gráficas reflejan un París hoy día inexistente, unido a la ausencia total de personas o, más bien, a la presencia fantasmal de las mismas. Sus fotografías no tratan de representar ningún acontecimiento, sino que son una visión frontal, una mirada fría y aséptica del objeto de la fotografía tal y como es¹⁸. Estas fotografías de Atget, con un claro exceso de detalles, formaban parte de catálogos documentales que, en ningún caso, mantenían un compromiso puramente artístico¹⁹. Simplemente, eran fichas. Quizás y, precisamente por este motivo, estas escenas solitarias de las que hablaba Walter Benjamin, como si fueran el lugar del crimen, no tenían mayor interés para Atget que la propia documentación exacta del lugar, así como el hecho de que existan fotografías realizadas en un mismo sitio y tomadas repetidas veces varios años después.

El sociólogo y documentalista, John Grierson, señalaba por estos mismos años que el término "documental" no deja de ser una expresión torpe, heredada de los franceses y del cine de viajes. Resulta paradójico que esta expresión torpe la sustantivara él mismo y se convirtiera a su vez en uno de sus más acérrimos militantes políticos. El documental, tenía que alcanzar una dimensión social. Pero, igualmente, se verá influido por una encrucijada que conlleva el hecho de toda creación fílmica, la **estética**: *la voluntad de ir al encuentro del mundo real, de dar una imagen de los seres anónimos que constituyen la vida cotidiana de un país...*²⁰.

Sin embargo, esta simbiosis concertada (fotografía y documento) ha conseguido a su vez colocar a ésta y al cine (documental) en el punto de mira sobre las técnicas utilizadas. El poeta y cineasta Jean Vigo, se preguntaba

si obligáramos a un escritor a decirnos si para escribir su última novela utilizó la pluma de oca o la estilográfica [...], que nadie piense que vamos a descubrir América, pues el "documento social" se diferencia por tener el punto de vista de un autor [...], un señor "diminuto", que es capaz de introducirse por las cerraduras y filmar al Príncipe Carol²¹ en camión, afirmando que eso es cine, y que puede apostarse bajo la silla del "croupier" del Casino de Montecarlo²².

Desde *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) hasta nuestros días, el "punto de vista documentado" se ha establecido a través de toda una gama de "contrarios", lo que sería el cine de ficción. Las fronteras, pues, entre unos y otros, vuelve a la realidad como una aprehensión manifiestamente escurridiza. Incluso la "superioridad" del cine-ojo de Vertov, no deja de ser una *unión* entre lo que capta la cámara y el proceso de montaje.

Construir e inventar: Años 60²³

Los años 60 marcan el inicio de una **ruptura** que configura históricamente el origen de las "nuevas olas", tanto artísticas como cinematográficas; actitud por ejemplo del "Direct Cinema" y la llamada "mosca en la pared" (*fly on the wall*), rechazando muchas de las reescenificaciones de los docudramas de los años 40. El *cine directo*, pretende registrar a los sujetos en sus realidades cotidianas, *limitándose a seguirle en vez de imponerle una*

¹⁸ <http://www.fotorevista.com.ar/Maestros/Maestros.htm> [Accedido el 09/03/05]

¹⁹ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 161.

²⁰ BRESCHAND, Jean, Op. Cit., p. 21

²¹ Se refiere al Rey Carol II de Rumania (1893-1953)

²² Cit. en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 135.

²³ Hablaríamos aquí del modo "observacional-interactivo", caracterizado por un intento de registrar las cosas a medida que surgen, por la creación y recuperación de historias y una confianza excesiva en los testigos (entrevistas).

actividad o tratar de construirle una identidad²⁴ (esto es, un proceso de inicio, conflicto y desenlace). Los nuevos materiales de filmación que aparecen en el mercado, ayudan a que se produzcan estos cambios, en los que *la duración de los planos depende de la escena filmada. Como la cámara se adentra en el suceso para captar la lógica de su movimiento, los planos y las secuencias irán ganando cada vez más longitud, a veces hasta confundirse entre sí (...)*²⁵.

El hecho que el "Direct Cinema", como afirma Weinrichter, sea la *forma mejor de representar lo real* por tener la imagen una textura con grano, planos desenfocados y realizados sin trípode, dando un sentido de "espontaneidad"; según nuestra postura no dejan de ser meros recursos y mecanismos por los cuales tenemos "una" forma de representar, que tampoco es la nuestra ni la real, y que *aparentemente* otorga una mayor verosimilitud con la realidad. Pero lo que se pone de relieve, en cambio, es un mayor protagonismo precisamente a la máquina y a la técnica²⁶.

La cámara, facilita **el encuentro**, permite lo que Breschand llama creación de **no lugares** o, tal vez, podríamos decir más apropiadamente estados "liminares", colocados en un punto intermedio, en cambio y transformación. Se pueden contar historias apenas a dos metros de nuestras casas, creando una unión (in)visible entre los elementos que nos rodean y sacando provecho a nuestra propia experiencia. "El punto de vista documentado" pasa a ser el punto de vista *experimentado*, viajado y vivido, como forma primordial del conocimiento estético y social. "Salir a la calle", saber dónde se sitúa el sujeto (objeto) en su contexto, *aspirar a reconstruir sus evidencias, a desplegar lo que en él se haya de inesperado*²⁷, es lo que caracteriza principalmente al cine y al arte de estos años 60 (y que perdura en los 70 y 80), con películas como *Crónica de un verano* (*Chronique d'une été*, Jean Rouch²⁸, 1961) o *Daguerréotypes* (Agnès Varda, 1975).

Y es que, una de las cuestiones que quedan (ya) aparentemente solucionadas desde el cine - ojo de Vertov, tal y como señala el cineasta y antropólogo Jean Rouch, en alusión al "Cinema Vérité" y a la noción de "cámara participante" (*observación participante* en antropología), es que YO EDITO cuando elijo mis sujetos (de entre miles de posibles sujetos) y YO EDITO cuando observo (filmo) mis sujetos (para encontrar la mejor opción de entre miles de posibles observaciones)²⁹. La explicación no es otra, que desde el arte intentamos ficcionar nuestra realidad a través de un conjunto de elementos culturales. Son elementos implícitos, que se hallan latentes en nuestro propio imaginario.

Asimismo, los 60 son años en los que los metrajes de archivo cobran una gran relevancia. Son los años del postcolonialismo, de la mirada hacia atrás, hacia la memoria y la guerra. Pero, tal y como investiga el fotógrafo y cineasta Chris Marker, *¿qué es eso de la memoria?* Por sí mismas, las imágenes no nos dicen nada o nos lo dicen todo, como manifestó Michelangelo Antonioni en *Blow up* (*Blow up, deseo de una mañana de verano*, 1967).

²⁴ WEINRICHTER, Antonio, Op. Cit., p. 39

²⁵ BRESCHAND, Jean, Op. Cit., p. 31

²⁶ Estos planteamientos elaborados por el "Direct Cinema", resurgen una y otra vez, como sucede con el más reciente Dogma 95.

²⁷ WEINRICHTER, Antonio, Op. Cit., pp. 34 y ss.

²⁸ Con el cineasta y antropólogo Jean Rouch, hablaríamos igualmente de la importancia del llamado cine etnográfico, y los debates que continua generando en la actualidad sobre el uso de la cámara como instrumento mediador entre el sujeto y "su" mundo y, al mismo tiempo, como instrumento de observación y análisis de comportamientos humanos.

²⁹ ROUCH, Jean, "El hombre y la cámara". En ARDEVOL, Elisenda y PÉREZ TOLÓN, Luis, *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*, Ed. Diputación Provincial, Granada, 1995, p. 110.

Construir e inventar: Años 80³⁰

Los años 80 se caracterizan, al igual que sus predecesores 30, por ser un modo que tiende a desfamiliarizar, como proponía el cine soviético, el formato mismo del documental, haciéndonos conscientes de sus convenciones por medio de un proceso de extrañamiento. Su "tema" ya no es el mundo histórico sino cómo se construye una representación de dicho mundo³¹.

Destacan de estos años, cineastas no específicamente documentalistas como Godard, que desde los 70 realizan un cine de no ficción "experimental", nombrado "cine-ensayo". Equivalen, pues, a textos ensayísticos, "poéticos", como por ejemplo *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) que continua ahondando sobre el complejo y difuso tema de la memoria enlazado con imágenes y narración; o muchos de los trabajos de Jonas Mekas, máximo exponente del "New American Cinema", principalmente conocido por sus películas-diario, *Lost, Lost, Lost* (1975) o *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972).

En esta misma línea, los "documentos encontrados" de Alan Berliner, cuya concepción del montaje se basa en el hecho de contar historias a través de las imágenes de otros, revierte en la propia concepción de cine como un arte, esto es: un arte que se basa en la propiedad de romper, construir, quitar, poner. De esta manera, se reivindica la imagen en su sentido más plástico, más meramente objetual.

Al puro estilo coleccionista de imágenes, tal y como afirma el autor, éstas son fragmentos de ADN que se reutilizan en cada una de sus obras, creando en todo su trabajo un corpus metafórico existencial. La forma en la cual se juntan, es el proceso y razón de ser la obra en sí, generándose a partir de un lienzo en blanco. Con *Family Album* (1986), Berliner aludía a la memoria cotidiana, las "homes movies" como formas ficcionadas de reconstrucción de una historia, un pasado, una trayectoria, que no deja de ser puras mentiras.

Sin embargo, aunque sean mentiras, hay que entender que son las nuestras. Forman parte del artificio cultural que el cine crea en imágenes y que a su vez son el reflejo de nuestra contemporaneidad.

Construir e inventar: Años 90³²

Son varios los autores que a partir de los años 90 apuestan por el nacimiento de un "nuevo documentalismo". Así lo expone por ejemplo el crítico cultural Michael Renov, cuando nos habla de "new subjectivities", donde la **reflexividad** atañe, más bien, a los posicionamientos del yo social. Se establecen nuevos modos de representar el yo, y las nociones convencionales de experimentación y documentación necesitan adaptarse a un nuevo concepto de realidad contemporánea no-ficticia³³.

Sobre todo, hablamos ya plenamente de la incorporación de nuevas tecnologías (video digital, video arte, etc.) y medios de difusión y experimentación (Internet, etc.) que hace

³⁰ Hablaríamos aquí del modo "reflexivo", caracterizado por un cuestionamiento del formato documental, una desfamiliarización de los modelos anteriores y una abstracción de los temas.

³¹ WEINRICHTER, Antonio, Op. Cit., p. 45

³² Hablaríamos aquí del modo "performativo", caracterizado por rescatar los aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo.

³³ SICHEL, Berta, "Postvérité". En V.V.A.A., *Postvérité*, Ed. Centro Párraga, Murcia, 2003, p. 6

que en algunos casos se denominen “performativos” y/o “documentales expandidos”³⁴. Decíamos al inicio, que la hibridación y heterogeneidad que ha alcanzado este género desde sus comienzos es hoy de dimensiones inabarcables, no solo por las cuestiones que estamos desarrollando aquí, sino porque los focos, temas y lugares de producción son igualmente abiertos, plurales y periféricos.

En el caso de la fotografía unida al documento, tal y como veíamos más arriba, nos encontramos en la actualidad con diferentes formas de *sentir* que reivindican la experiencia y subjetividad personal como el único modo de acercarse a la realidad, acentuados por nuevos ritmos y materiales de trabajo:

*La reducción de la imagen digital a números ha ocasionado cambios significativos en la percepción estética de la realidad dentro del universo fotográfico contemporáneo marcado por la construcción, invención y reinención del lenguaje. En este sentido, la exploración de nuevas tecnologías ha impulsado una nueva interacción entre diversos medios de expresión que incluye, entre otros recursos, el uso de fotografías de gran tamaño, de narrativas visuales y de textos relacionados con el tema propuesto*³⁵.

Las posibilidades de manipulación de la imagen se presentan ahora más notoriamente que nunca, lo que hace que se cuestione el papel documental de la fotografía. Para Fontcuberta esto responde a que toda imagen es una ficción y, por tanto, una manipulación propagandística desde el siglo pasado hasta las más modernas fotografías “humanistas” de Sebastián Salgado. *Invención y documento caminan juntos en una misma dirección, ya que lo que ha arruinado la verosimilitud y la confianza en el documento fotográfico no es tanto el retoque digital como una creciente consciencia crítica*³⁶. Incluso una de las fotografías más conocidas del mundo, como es el “Miliciano muerto” (1936) de Robert Capa, se ha cuestionado en numerosas ocasiones la autenticidad de ese momento captado por su cámara.

Así, pues, utilizando como notación las modalidades propuestas por Nichols -expositivo, observacional, interactivo y reflexivo-³⁷, llegamos a la clasificación del documental hoy, llamado **performativo**³⁸. Para Stella Bruzzi, como *los documentales no son sino una negociación entre el autor y la realidad, en el fondo, todos son una actuación de cara al público (performance)*³⁹.

Para esta autora (al igual que Nichols) existe un paralelismo entre la lingüística elaborada por el filósofo J. L. Austin, y que se refiere a la realización de una idea en la que el documental sólo comienza a existir en el momento de su ejecución:

La distinción fundamental establecida por Austin entre los aspectos constatativos y realizativos del lenguaje (el primero sólo se refiere a, o describe, las cosas; el segundo las figura o las constituye [performs]) ha estimulado un sin fin de expansiones y reubicaciones críticas, pero rara vez en el contexto del género documental. Son

³⁴ Hace alusión al término acuñado por Gene Youngblood (1970), **Expanded Cinema**.

³⁵ SÁNCHEZ, Nieves y HERNÁNIZ, Juan, “Estética y Arte en la expresión fotográfica”. En *Área Abierta*, nº 9, Noviembre 2004.

³⁶ FONTCUBERTA, Joan, **El beso de Judas. Fotografía y verdad**, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997. Párrafo cit. en FEBRER, Nieves, **Entorno y Artificio. Imágenes de lo cotidiano**, Ed. Antígona, Madrid, 2008.

³⁷ Véase una descripción más extensa de cada una de ellas en NICHOLS, Bill, **La representación de la realidad...**, Op. Cit., p. 65 y ss.

³⁸ Según Nichols, el documental performativo recoge elementos de las cuatro anteriores, ya que ninguna de las modalidades se expulsa mutuamente. Hablamos, así, de reconfiguraciones y reconstrucciones constantes.

³⁹ BRUZZI, Stella, “El documental performativo”. En V.V.A.A., **Postvérité...** Op. Cit., p. 224

enunciados realizativos porque “al decir lo que estoy haciendo, literalmente ejecuto dicha acción”.⁴⁰

Precisamente han sido a lo largo de estos últimos años, a raíz de teorías relacionadas con la **reflexividad**, cuando se han comenzado a cuestionar las ideas de transparencia y realzado la autoría y la construcción. El hecho de la existencia (presente) de este sujeto autor, recordemos, crea controversias sobre la no ficción y su supuesta objetividad. Hablamos así, de autores que **conducen** directamente su obra mediante voces en off o, incluso, apareciendo frente a la cámara. Son documentales que no ocultan su artificialidad, ni sus procesos de producción, como sucede por ejemplo con los films de Michael Moore.

Stella Bruzzi nos lo explica de la siguiente manera:

La suposición errónea de que todo documental aspira a ser referencial o constataivo (es decir, en los términos de Austin, a representar una relación simplemente descriptiva entre tema y texto), es el blanco específico de los documentales performativos. Así, lejos de romper con la tradición en el sentido de compromiso con la realidad, constituyen precisamente una extensión lógica de los fines de esa tradición: no menos preocupados por la representación de la realidad que sus predecesores, pero mucho más conscientes de las subjetividades y falsificaciones que ello inevitablemente implica⁴¹.

Para Antonio Weinrichter, el documental performativo lo que realza precisamente es el hecho mismo de la comunicación, dejando a un lado ya definitivamente la problemática de la objetividad/veracidad. Es un cine que se **reinventa** y que se presenta como algo construido, que mezcla intervención y observación, que “negocia” con el sujeto a un lado y a otro de la cámara, y que deriva hacia lo ensayístico⁴². Con la performatividad, el texto, así, explora y expande, más bien, sus propiedades evocativas y expresivas que referenciales:

*Gracias a la “dinamita de la décima de segundo” celebrada por Walter Benjamin, el documental performativo rompe los barrotes de la prisión contemporánea (la celda de lo que es y lo que se estima conveniente, custodiados por el realismo y su lógica narrativa) para que nos larguemos a viajar por **un nuevo mundo creado por nosotros mismos**⁴³.*

Con estas palabras de Nichols, cerramos el presente artículo, donde hemos intentado poner de manifiesto brevemente que, primero, el cine documental es efectivamente el “futuro de la ficción”, ya que toda realidad requiere de una construcción, una selección, un punto de vista, una convención y un acuerdo con el espectador; segundo, que las cámaras de cine (de video o fotografía) solicitan de unos mecanismos reflexivos que en ningún caso son objetivos y transparentes, y que equivalen siempre a opciones de representación; y, por último, que los documentos filmicos o imágenes fijas, en cualquier

⁴⁰ Ibid., p. 225

⁴¹ Ibid., p. 227

⁴² WEINRICHTER, Antonio, Op. Cit., p. 61

⁴³ NICHOLS, Bill, “El documental performativo”. En V.V.A.A., **Postvérité**, Op. Cit. p. 213 (El subrayado es nuestro)

caso, son productos y objetos culturales cuyos elementos constructivos podemos deconstruir y, como tales, se (re)inventan constantemente.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDÉVOL, ELISENDA y PÉREZ TOLÓN, LUIS, *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*, Ed. Diputación Provincial, Granada, 1995.
- AUGÉ, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2006.
- AUMONT, Jacques [et. al.], *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Ed. Rialp, Madrid, 2001.
- BRESCHAND, Jean, *El documental. La otra cara del cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- BRUZZI, Stella, *New Documentary: A critical introduction*, Routledge, London, 2002.
- FEBRER, Nieves, *Entorno y Artificio. Imágenes de lo cotidiano*, Ed. Antígona, Madrid, 2008.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- LEDO, Margarita, *Del cine ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes, *La representación de la mirada. La ventana indiscreta. A. Hitchcock, 1954*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1997.
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- PLANTINGA, Carl R., *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine* Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- V.V.A.A., *Postvérité*, Ed. Centro Párraga, Murcia, 2003
- WEINRICHTER, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* Ed. T&B, Madrid, 2005.

Revistas

- SÁNCHEZ, Nieves y HERNÁIZ, Juan, "Estética y Arte en la expresión fotográfica". En *Área Abierta*, nº 9, Noviembre 2004.
- TORREGROSA, Marta, "La naturaleza del cine de no ficción: Carl. R. Plantinga y la herencia pragmática del signo". En *Zer*, vol. 13. nº 24, 2008, pp. 303-315