

La necesaria impureza del nuevo documental

Josep Maria Català

*Professor catedrático da Facultat de Ciències de la Comunicació da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)
Doutorado em Ciências de la Comunicación pela UAB
E-mail: josepmaria.catala@uab.cat*

Resumen: Producto de las transformaciones del documental clásico en contacto con las vanguardias artísticas, surge un nuevo tipo de cine, el film-ensayo, que plantea la posibilidad de una epistemología enfocada a las ruinas de lo real. El film-ensayo se despliega a través de múltiples modalidades que reciclan los juegos de la vanguardia para convertirlos en dispositivos retóricos que promulgan la posibilidad de un reflexión audiovisual que recupera las formas y los propósitos del ensayo literario.

Palabras-clave: film-ensayo, documental, pensamiento audiovisual, realidad, realismo, retórica.

A necessária impureza do novo documentário

Resumo: Produto das transformações do documentário clássico em contato com as vanguardas artísticas, surge um novo tipo de cinema, o filme-ensaio, que propõe a possibilidade de uma epistemologia enfocada nas ruínas do real. O filme-ensaio se desenvolve através de múltiplas modalidades que reciclam os jogos da vanguarda para convertê-los em dispositivos retóricos que promulgam a possibilidade de uma reflexão audiovisual que recupera as formas e os propósitos do ensaio literário.

Palavras chave: filme-ensaio, documentário, pensamento audiovisual, realidade, realismo, retórica.

The necessary impurity of the new documentary

Abstract: From the transformations of the documentary tradition in contact with the avant-garde, arises a new type of cinema, the film-essay, which establishes the possibility of an epistemology focused on the ruins of reality. The film-essay expands across multiple modalities that recycle the games of the avant-garde to transform them into rhetorical devices that promulgate the possibility of an audio-visual thinking able to recover the forms and the intentions of the literary essay.

Key words: film-essay, documentary, audio-visual thinking, reality, realism, rhetoric.

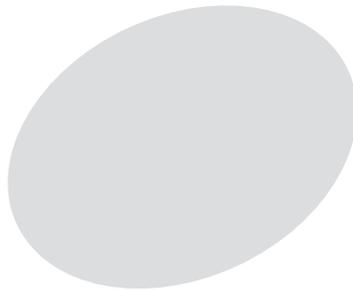
Una de las definiciones más claras y precisas del ensayo literario se encuentra en el prólogo de una antología de los mejores ensayos norteamericanos del año 2007. Según el autor de la misma, los ensayos son «autobiográficos, autorreflexivos, estilísticamente seductores, intrincadamente elaborados y promovidos más por presiones literarias internas que por situaciones externas».¹ No se puede negar que los estadounidenses tienen un don para la síntesis. Luego acuden los europeos a complicarlo. Pero creo que es nuestra obligación moral (no sólo la de los intelectuales europeos, sino la de los de otros países también) ejercer este tipo de presión centrífuga sobre el típico funcionamiento centrípeta de la mentalidad anglosajona. Lo que para ellos es punto de llegada para nosotros constituye el punto de partida. Unos y otros estaríamos un poco perdidos si una de las partes renunciase a cumplir con sus obligaciones.

Las mencionadas características del ensayo literario pueden aplicarse una por una al ensayo fílmico, pero teniendo en cuenta que su grado de complejidad aumenta en el

¹ Robert Atwan, prólogo a *The Best American Essays 2007*, David Foster Wallace (ed.), Boston, Houghton Mifflin, 2007.

trasvase por la introducción del factor audiovisual que expande las funciones retóricas del espacio lingüístico. Para comprender qué supone desplazar al campo de la imagen y del sonido los dispositivos retóricos que desarrollan las particularidades del ensayo literario es necesario sumergirse primero en las interioridades de las mismas y aceptar que, una vez en el otro ámbito, éstas se trans-

El film-ensayo es un laboratorio donde pueden examinarse los resultados de la confluencia de distintas formas de saber y de exposición



forman y dan lugar a nuevas posibilidades. A todo ello, se une el hecho de que el film-ensayo procede del documental y, por lo tanto, acarrea consigo el resultado de la evolución y las contradicciones de este tipo de cine tan estrechamente relacionado con lo real. Para estudiar la modalidad del ensayo fílmico hay que empezar analizando, por lo tanto, el estado actual de la realidad. Por otra parte, el film-ensayo es un laboratorio donde pueden examinarse los resultados de la confluencia contemporánea de distintas formas de saber: literario, filosófico, artístico, emocional, tecnológico, psicológico, científico, etc., así como de diferentes modos de exposición de los mismos, por lo que su estudio sobrepasa necesariamente los límites de lo que podría ser un simple estudio monográfico sobre un determinado género fílmico.

La reivindicación de la actividad reflexiva en una época que parece menospreciarla y que, precisamente por ello, se ahoga a marchas forzadas en su propia menudencia, hace que la importancia del modo ensayístico en general se agigante, especialmente cuando esta forma se plantea a través de las imáge-

nes, a las que con tanta frecuencia se ha considerado culpables de este ocaso actual del pensamiento. Pero el pensamiento, incluso el pensamiento visual, es siempre reflexión sobre la realidad. Empecemos, pues, como he dicho antes, por tomarle el pulso a esta realidad, cuarenta años después de que Guy Debord detectara un nuevo *malestar de la cultura* a través de sus famosas manifestaciones sobre la sociedad del espectáculo, cuando, inaugurando un nuevo discurso sobre las profundas transformaciones de lo real, decía, entre otras cosas, que «la realidad surge del espectáculo y el espectáculo es real (...) En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso».²

Ahora somos plenamente conscientes de que la realidad se degrada por momentos, que es un valor claramente a la baja en el ámbito social, donde domina lo financiero. No así en el arte, que se hace, por contraste, cada vez más realista, si bien es un realismo que seguramente Debord no hubiera reconocido como tal. Hace años, cuando surgió en televisión el fenómeno sintomático de “Gran Hermano”³ podía parecer que habíamos tocado fondo en este proceso de desgate de lo real por un uso indebido de su vigor: haberle dado ese nombre a un programa de televisión supuestamente lúdico ya indica hasta qué punto la desmemoria y el cinismo se mezclan en la sociedad contemporánea, aunque ahora, pasados los años, el fenómeno apenas si nos llama la atención. Pero faltaba quizá el efecto rebote que pondría las cosas en su sitio, y éste se produjo tras el 11 de septiembre de 2001, cuando aparecieron noticias en los periódicos sobre la intención del Pentágono de crear una agencia especializada en la difusión de noticias falsas, información que sorprendía no tanto por su contenido, como por el hecho de que ese organismo se decidiera hacerlo público.

² Guy Debord, *La société du Spectacle*, París, Gallimard, 1992, p. 19.

³ *Big Brother*, la primera temporada se inició en España en el año 2000; en Brasil, en 2002.

Por un lado, pues, el mito de la transparencia representacional que nos persigue desde el Renacimiento culminaba en un dispositivo en el que medio y mensaje se diluían en una mirada perpetua y ensimismada, adherida al espacio y al tiempo hasta convertirse en su misma piel: si Godard había dicho que el cine era la verdad veinticuatro veces por segundo, ahora se podía afirmar que la televisión era la verdad veinticuatro horas al día, aunque en ambos casos la afirmación era engañosa puesto que no tenía en cuenta el dispositivo que permitía acumular tanta verdad. Lo cierto es que, sin sujeto enunciador, tampoco hay sujeto perceptor y, a la postre, tampoco hay realidad, por lo que en todo caso “Gran Hermano” vino a instaurar, o a consolidar más bien, la era del Simulacro anunciada por Baudrillard: la era de la copia que no tiene referente porque ella misma se constituye en referencia. O, al menos, esto es lo que se desprende de una primera impresión, aunque, si ahondamos más en la fenomenología correspondiente, nos damos cuenta de que todo parece tender, y la tecnología ayuda a ello, a un grado cero de la imagen en la que no hay espacio para el pensamiento: en tal caso, estaríamos ante un fenómeno equidistante al del simulacro: de una copia sin referente real, habríamos pasado a una realidad sin representación.

Por otro lado, nos encontramos con la privatización de lo real y la instauración de sus guardianes: en una viñeta de El roto (del dibujante de El País), un hombre, de espaldas al lector, se dirigía desde una tribuna a un público invisible, diciendo: «Hemos creado para vosotros un maravilloso mundo virtual, el feo y sucio real nos lo quedamos nosotros»⁴. Constatada, por tanto, la disolución de la realidad en una apariencia de realidad, es decir, constatada la transformación de lo real en una *segunda realidad* mediada que se presentaba como única a través de múltiples aparatos que la reproducían sin pensarla, era necesario dejar claro que esta apariencia tenía dueño y esto es lo que hacía público la

noticia del Pentágono, lo que se quería constatar con la misma: la última palabra sobre la verdad o la falsedad de las noticias referentes a la realidad la iban a tener *ellos*, es decir no nosotros, cada uno de nosotros, sino una agencia político-militar.

Vivianne Forrester, en su libro “El horror económico”, indica que «el régimen real bajo el cual vivimos y a cuya autoridad estamos cada vez más sometidos no nos gobierna oficialmente sino que resuelve las configuraciones, el sustrato con los cuales los gobiernos deberán gobernarnos».⁵ No creo que se haya calibrado lo suficiente el alcance de esta nueva situación.

Cabe preguntarse, pues, qué sentido tiene hablar de cine documental en un panorama como éste. La palabra documental proviene de *documento*, concepto que se refiere a los datos *fidedignos* que son capaces de *probar* algo, y tiene que ver con una determinada mentalidad que cree que lo real en su transcurso deja siempre una huella objetiva que conecta directamente con la verdad, a través de un procedimiento epistemológico que se denomina *prueba*, y que, por lo tanto, basta con encontrar esa huella para restituir la verdad de lo real. Este concepto de *prueba*, y en consecuencia el de *documento* necesario para probar algo, está diseminado por todo el imaginario occidental, en multitud de apartados: el judicial, el científico, el médico, el ético e incluso el coloquial – ¡pruébalo!-. De ello se deduce la paradoja de que el cine documental ha sido siempre un dispositivo de producir documentos, es decir, pruebas. Paradoja, puesto que, estrictamente hablando, las pruebas, para ser fidedignas, deberían destilarse de la propia realidad sin intervención de ninguna clase: por ejemplo, ningún juez aceptaría una *prueba* confeccionada por la policía y menos aún si lo fuera por el delincuente. Que los documentos son pruebas fidedignas es algo en lo que en el fondo se quiere creer, pero en realidad todo el mundo sabe que siempre

⁴ El País, 19-12-2008.

⁵ Viviane Forrester, *El horror económico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 115.

hay alguien que confecciona el documento: un notario, un médico, un sacerdote, un policía, un militar, un periodista, un fotógrafo, un cineasta, y que detrás de ellos se encuentra una institución con sus reglas y tradiciones. Básicamente, pues, los documentos, más que probar la realidad, se refieren y describen la institución que los producen, e incluso, a través de sus trazos estilísticos más íntimos, al sujeto que los ha confeccionado.

Nos encontramos, pues, en un campo de minas y ya no cabe seguir andando en línea recta como si tal cosa, a pesar de que todavía haya voces, inconscientes o malintencionadas, que nos instan a seguir haciéndolo. Creo que lo más conveniente es dejar de lado el concepto de documental, ambiguo, inexacto e intelectualmente mermado, y adoptar, por el contrario, la acepción algo más sólida de *cine de lo real*, para determinar un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad, en lugar de hacerlo en la ficción, es decir, que utiliza lo que ya existe en lugar de construirlo para la cámara.

Evidentemente, seguimos en peligro. ¿Qué significa exactamente utilizar lo que ya existe? ¿Significa qué debemos plantar nuestra cámara delante de una situación determinada y captar las imágenes sin intervenir? Este es el postulado esencial del documental clásico, pero hay que decir que pocos documentalistas han podido seguirlo al pie de la letra y que, en todo caso, los esfuerzos se han acabado invirtiendo más en procurar dar la impresión de que se respetaba esta regla que en respetarla verdaderamente, como es el caso del *cinéma vérité* (o la versión anglosajona del mismo, el *direct cinema*, todavía más flagrante, si nos atenemos a los trabajos de Wiseman o los Maysles) y sus característicos efectos de realidad que colocaban al cine documental ante la misma cuestión de la verosimilitud que interesa al cine de ficción: una confluencia que, por ejemplo, en una película de ficción como “Rosetta” (1999) de Jean-Pierre y Luc Dardenne, que es un film de ficción pero pretende imitar las formas del *cinéma vérité*, muestra todas sus contradicciones, como también salían a relucir,

por otro lado, con la infausta propuesta del “Dogma”, con la que se pretendía resucitar un discurso de sobriedad que ni el mismo André Bazin, que lo había instaurado, defendería en estos momentos. No se trata, pues, de apelar a los notorios montajes que realizó Flaherty para *documentar* aquello que ya no existía y que por lo tanto había que reconstruir, como ocurrió desde “Nanuk” (1922) a “Men of the Aran” (1934) o Louisiana Story (1948), sino de constatar el hecho de que la idea de que es posible llegar y rodar, como quien llega al lugar de un suceso y se limita a abrir los ojos para ver mejor, es más un deseo que una posibilidad real. Decidir algo tan simple como a qué distancia se coloca la cámara es un factor de intervención bastante determinante, no digamos ya establecer hacia dónde enfocarla o qué encuadrar exactamente, si bien todo esto queda un poco atrás cuando pensamos en la propia complejidad de la realidad contemporánea y en la de la tecnología que usamos para captarla, un conglomerado que excede la capacidad epistemológica de nuestras concepciones clásicas del cinematógrafo y su *lenguaje*.

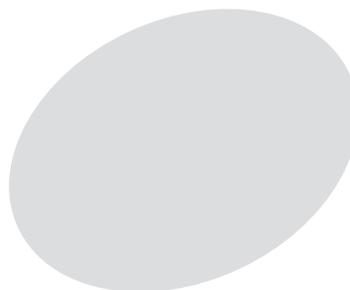
Quizá cabría recurrir, esta vez sí, a Bazin para constatar con él que, en última instancia, la cámara es capaz de captar las relaciones espacio temporales básicas que se dan en una situación cualquiera: en este sentido, la cámara documental captaría, por lo menos, una verdad esencial, la de que aquello que está sucediendo ante ella ha ocurrido alguna vez en lo que se refiere a su *estructura visual abstracta*, al conjunto de acciones visibles que *ponen en escena* esa situación. Pero, el problema es que lo mismo puede decirse de una película de ficción, puesto que también en este caso la cámara captará relaciones espacio temporales que habrán sido ciertas, que habrán ocurrido de verdad ante ella, por mucho que antes hayan sido fingidas por guionistas, decoradores, iluminadores, etc.. En consecuencia, éste postulado sólo es válido, si no tenemos en cuenta lo que ha sucedido antes de llegar con la cámara: es más, sólo es válido si no tenemos en cuenta lo que ocurre más allá del encu-

adre, donde en un caso habrá técnicos y en el otro, personas contemplando lo mismo que la cámara o pasando indiferentes junto al suceso captado. Ni siquiera la noción de lo contingente,⁶ de lo que azarosamente ocurre ante una cámara que no tiene la pretensión de captar nada en especial y que se situaría, de este modo, más allá del documental, en un territorio pretendidamente más cercano a lo real que éste, lindando por tanto con las actuales cámaras de seguridad, ni siquiera esta posibilidad salva el esencialismo documentalista. Y no lo hace por la propia presencia de la cámara que convierte lo azaroso en esencial, lo extrae de la contingencia de lo cotidiano y lo transforma en una imagen repleta de pliegues y tensiones que lo real en sí no tenía en su básica indiferencia. Es decir que o bien el documentalista acude a captar o documentar algo que tiene una determinada trascendencia, aunque sólo sea por el hecho de que pretende documentarlo, porque le interesa y le otorga una importancia que quiere comunicar, o esa situación adquiere trascendencia a través de una cámara que la aísla del flujo de lo real y la *imagina*, es decir, la transforma en un fenómeno visual en contacto con la imaginación.

Hablar de cine lo real en lugar de referirnos a documentales supone un paso en la dirección correcta, puesto que por lo menos, al poner en evidencia todas las contradicciones de la antigua denominación, hemos dejado atrás el engaño y la serie de malentendidos que la palabra documental arrastraba consigo. Ello nos ha de permitir trabajar más libremente. Retrocedamos, sin embargo, a la pregunta que nos hacíamos al principio y veamos si estamos en condiciones de responderla mejor: ¿qué significa exactamente trabajar con la realidad?

Agnès Varda en su film, “Les glaneurs et la glaneuse” (*Los espigadores y la espigadora*, 2000), el prototipo del moderno film-ensayo,

nos muestra un ejemplo muy claro del alcance que puede tener esta decisión de trabajar con lo real. De hecho, la película está plagada de ejemplos, pero escojo uno especialmente revelador. La cineasta viaja por una autopista y la cámara capta, a través del parabrisas de



Creo que lo más conveniente es dejar de lado el concepto de documental y adoptar la acepción algo más sólida de cine de lo real

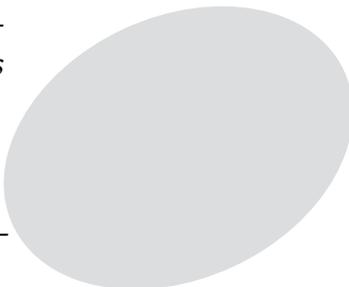
su automóvil, los demás vehículos que transcurren por la misma. El plano es tan habitual, estamos tan acostumbrados a verlo, ya sea en películas de realidad o en películas de ficción, que apenas si nos damos cuenta de que su textura responde a un estricto punto de vista. Pero es un punto de vista convencional: en ningún caso marca ninguna tendencia ni hacia lo real ni hacia lo ficticio, ni hacia lo verdadero ni hacia lo falso. Pero entonces Varda decide colocar la mano ante el objetivo y enlazar él índice con el pulgar para confeccionar un círculo en el que caben exactamente los grandes camiones que circulan delante de ella por la carretera. Se trata de un momento mágico. La transparencia del plano se diluye y se hace visible. Pero no sólo se materializa ese punto de vista de poca densidad que permanecía adormilado en la trastienda de la representación, sino que se evidencia la propia mirada y la propia presencia de la cineasta en el plano, además de la materialidad óptica de la imagen que ahora establece una relación antinatural, pero relacionalmente verdadera, entre el tamaño de la mano y la del camión correspondiente. Pocas veces un gesto tan simple tiene tantas repercusiones. La mano de Agnès Varda, su gesto, desmorona no sólo todo el edificio de la representación occidental, que

⁶ Cf. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

ya es decir, sino el propio dispositivo filmico y de paso el del cine documental. Como indica Alfonso Sastre, lo relevante no es únicamente que el habla, como decía Collingwood, sea una forma del gesto, sino que el gesto es también una forma del habla.⁷

La cineasta francesa trabaja, pues, con lo real hasta las últimas consecuencias. No se conforma con la versión óptica, y por tanto superficial, de la realidad, sino que pretende comprender lo real a través de sus implica-

*Si el *cinéma vérité* mostraba la cámara a través de las consecuencias de su intervención, el documental autorreflexivo introducía la cámara en la propia escena*



ciones ópticas y visuales, que es algo muy distinto. Bill Nichols en su conocida taxonomía de las voces del documental, al establecer el desarrollo veladamente progresivo de las mismas, es decir, de la instancia enunciativa en los documentales, se detenía en el denominado documental autorreflexivo, o sea aquel que pretende resolver las contradicciones del *cinéma vérité* incorporando los dispositivos filmicos en la propia imagen del documental. Si el *cinéma vérité* mostraba la presencia de la cámara a través de las consecuencias de su intervención: movimientos bruscos, tomas largas e informes, encuadres desequilibrados, iluminación improvisada, etc., el documental autorreflexivo, por su parte, introducía la cámara, el dispositivo filmico, en la propia escena. Pero lo cierto es que no basta con ello para desbaratar el dispositivo hipnótico que siempre destila la comunión directa con la realidad, como muestran los *reality*

shows que, como Gran Hermano, mantienen a la audiencia pegada a un televisor donde ininterrumpidamente se muestra el lento transcurrir de la banalidad más absoluta. No basta con mostrar la cámara, que tampoco tiene ningún pudor en aparecer como parte del espectáculo en la mayoría de los grandes espectáculos televisivos, no basta porque en última instancia estos procedimientos de desvelamiento, además de producir paradojas del tipo “todos los griegos son mentirosos afirmó un griego”, están en realidad instalados aún en el viejo paradigma, es decir, en lo que antes he denominado fetichismo de lo real que arrastra a los cineastas no sólo a la búsqueda de objetos inexistente, sino a fijar el significado en una simple referencia, de la misma forma que un fetichista se contenta con un pie o un zapato, ignorando el cuerpo y el alma de la persona deseada.

Lo real visible no puede ser nunca un fin, sino que debe ser siempre un punto de partida. Agnès Varda lo entiende perfectamente y así, en su film-ensayo, no sólo construye su objeto, es decir, la realidad que quiere mostrar –una abstracción que podríamos denominar el acto de *espigar*, en un sentido amplio-, sino que también compone los medios para representarlo. La cineasta francesa ha comprendido que al trabajar con lo real hay que ir fundamentalmente en busca de gestos individuales y gestos sociales, y que éstos no se atrapan con la cámara como si ésta fuera una caña de pescar, sino que se visualizan. Ha comprendido también que para representar los gestos no basta con poner en funcionamiento la cámara o los demás dispositivos filmicos y esperar a que haya suerte, sino que los gestos sólo se visualizan cuando se ordena, con los elementos reales, la ecuación que los determina. Los gestos constituyen el significado visual de la realidad, la floración de todas las implicaciones de lo visible en una formación determinada. Son la puesta en superficie del sentido de lo real, por ello es tan errónea una actuación que se conforme con mostrar lo que no es más que una letra del alfabeto que compone el discurso de la realidad. La realidad, por

⁷ Citado por Alfonso Sastre en *El drama y sus lenguajes* (Tomo II), Honrarrribia, Hiru, 2001.

el contrario, hay que escribirla visualmente, conjuntando los elementos que configuran el gesto. Robert Bresson, por ejemplo, es un verdadero maestro en la composición de estos gestos a través de las elipsis, ya que las elipsis cinematográficas dan forma a los sucesos, los moldean a través del flujo temporal, lo que nos indica que los acontecimientos, como los fenómenos, pueden tener forma, algo que la mayoría de cineastas, documentalistas y narradores, olvidan fácilmente. Esta posible visibilidad formal de los acontecimientos y los fenómenos hermana a ciertos cineastas de lo ficticio con los cineastas de lo real.

En el siglo XIX, Baudelaire reveló el nacimiento de una nueva sensibilidad en el cúmulo de sensaciones que podían obtenerse en las nuevas configuraciones urbanas y adjudicó la capacidad de detectarlas a una determinada figura que surgía precisamente en aquel momento: el dandi. Y Walter Benjamin, al pasar revista más tarde a la ciudad de París como capital del siglo XIX, destacó dos formaciones trascendentales que auguraban el futuro. Por un lado, el personaje del *flaneur*, una especie de sofisticado vagabundo que va recogiendo con indolencia esas impresiones que detectó Baudelaire y que por lo tanto es una prolongación del dandi, y por el otro, la aparición en la ciudad de los denominados *pasajes*, primera semilla de los modernos centros comerciales, donde la realidad se reproduce artificialmente para el consumo directo. De entrada es curioso ver cómo Agnès Varda, a principios del siglo XXI, recoge los despojos de ese prototipo y nos lo presenta en la figura del espigador que tiene en común con aquel *flaneur* el gesto de recoger residuos de lo real, sólo que en este caso los residuos no son los rutilantes destellos de las nuevas ciudades, sino los detritus de la sociedad post-industrial donde la realidad está encerrada en los centros comerciales.

En el primer caso nos encontrábamos frente a lo que Isabelle Stengers denomina un tipo psico-social, en el segundo frente a una estructura psico-social. ¿Cómo se manifiestan ambos? ¿Cómo captarlos? Varda nos

revela una manera de establecer la existencia de un tipo psico-social a través de la estructura psico-social: no solamente hay que prestar atención a lo que dicen los individuos —a través de la típica entrevista, esa lacra del documental, heredera del reportaje televisivo—, sino que hay que ver también qué hacen los individuos, y así la cineasta se muestra más decidida a captar la actuación de sus personajes que sus palabras: lo que hacen en los campos, en los mercados, en los contenedores de basura de los supermercados, etc. De esta manera, con la suma de determinadas acciones, se configura un gesto, que es individual porque lo ejecuta un individuo, y que es social porque ese individuo lo realiza a través, o dentro, de una estructura socialmente establecida que determina las características de ese gesto. Un gesto no es, pues, la imagen de una determinada acción, sino la visualización cinematográfica, con todo lo que esto implica, del conjunto de acciones que configuran un comportamiento individual y social: social a través individuo, individual a través de la estructuración social. Es obvio que esta fenomenología no puede captarla un documentalista tradicional que pretenda mantenerse a distancia y levantar acta de lo que sucede en los escasos límites que le permite el visor de la cámara y la superficie de los sucesos que contempla.

Hoy en día, nos enfrentamos a fenomenologías que ya no pueden expresarse mecánicamente, mediante el fragmento, sino que precisan de una mentalidad distinta que sea capaz de conectar hechos diversos y de calibrar cómo se distribuye fluidamente el significado en las configuraciones que surgen de esa interconexión. Hemos pasado de la epistemología del hecho a la del gesto. Pero no creamos que la transición sea tan fácil. Por ejemplo, desde el periodismo, tan cercano al documental tradicional, Arcadi Espada, en algunas de las páginas de su libro “Diarios”,⁸ lanza una diatriba contra lo que él considera insostenible posición de los que se empeñan en mezclar

⁸ Madrid, Espasa, 2003.

realidad y ficción y afirma que «lo primero que hay que decir de una verdad poética es que es falsa». Son palabras que hacen pensar, pero que revelan un cierto nerviosismo ante la disolución de la categoría de hecho que a su vez desenmascara una actitud suspicaz ante el arte tan antigua como Platón. Son palabras que nos recuerdan las de Rivette. Espada apela a un oscuro pensador francés y católico de principios de finales del XVIII para dar fundamento a sus argumentos anti-poéticos: se trata de Joseph Joubert, quien afirmó que «muchos van hacia la verdad por los caminos de la poesía; yo llego a la poesía por los caminos de la verdad», lo cual dice mucho más en favor del mestizaje epistemológico que de la pureza epistemológica, a pesar de que Espada pretenda interpretarlo en el sentido contrario, el de que la verdad quizá pueda ser poética, pero que la poesía nunca puede ser verdad. El mismo Joubert, por otra parte, también afirmaba algo que pondría los pelos de punto a los filisteos: «aquello que es ingenioso está muy cerca de ser verdad». Arcadi Espada, y con él muchos más, se parapetan tras una idea de hecho social, histórico, científico que, cuando menos, es inoperante: el problema es que lo hacen desde una postura moral que aun siendo asumible, enmascara un procedimiento cercano al sofisma. Espada apela, por ejemplo, al respetable historiador Eric Hobsbawm para constatar la solidez de los hechos históricos ante la ambigüedad de las interpretaciones: «Roma venció y destruyó a Cartago en las guerras púnicas, y no viceversa». Lo cual es cómo decir que esa montaña que vemos ahí delante existe, algo que nadie niega, y pretender que esta evidencia agota todo su significado. Que la transición española existió es un hecho histórico evidente, aunque no lo es tanto si acabó o no con el franquismo: cuántas historias no se han escrito sobre la transición española sin que ninguna nos acabe de dar el perfil definitivo de ese hecho histórico tan incontrovertible como las guerras púnicas. Una película de ficción como “Siriana” de Stephen Gaghan (2005) nos pone frente a la evidencia de la bancarrota del concepto de hecho en la

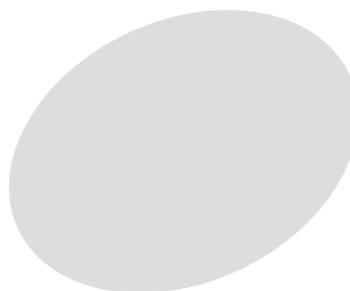
epistemología contemporánea. En periodismo el equivalente de un “hecho” es el titular donde se condensa una noticia. No importa que luego esa simplificación impactante se desarrolle a través del texto que compone la noticia propiamente dicha, porque en realidad ésta pende del titular y se desarrolla a partir de los parámetros que aquel delimita: ambos son un hecho porque ambos se circunscriben a un suceso determinado. Son el producto de una determinada mentalidad que ve lo real organizado a través de hechos susceptibles de convertirse en titulares. En “Siriana”, aparecen muchos materiales dignos de un titular periodístico: un atentado en un país del Golfo Pérsico, el premio que recibe un magnate del petróleo, la detención de un prestigioso abogado, la muerte de un oscuro agente de la CIA, etc., etc. Cada uno de ellos es un hecho tan incontrovertible como que Roma venció a Cartago, pero el verdadero significado de los mismos se le escapa al titular porque se encuentra en la red que los relaciona entre sí y que ni la cultura del hecho ni la del titular están en condiciones de gestionar. La crisis económica de 2008 ha generado multitud de titulares, ninguno de los cuales ha llegado al fondo del asunto, ni llegará. Esta crisis no sólo supone, como se dice, la bancarrota de una forma de capitalismo, sino también la bancarrota de una forma de periodismo, así como de una forma de ciencia, la económica, tan intrincadamente inmiscuida con lo real y sin embargo tan incapaz de explicarlo, interpretarlo o representarlo.

El problema está en otra parte, como indica Edgar Morin en unas certeras palabras sobre el cine de lo real: «hay dos formas de concebir el cine de lo real. La primera es la de pretender dar a ver lo real. La segunda es la de plantearse el problema de lo real. De la misma forma hay dos maneras de concebir el *cinéma vérité*. La primera es la de pretender aportar la verdad. La segunda es la de plantearse el problema de la verdad». El problema de la verdad requiere una actitud más abierta hacia lo real que la mera afirmación de la existencia de hechos objetivos.

La era de la interpretación era la era del documental-espectáculo: el de la cámara ante la realidad para dar testimonio interpretable de la misma. En una era, como la actual, en que se inventan las realidades a conveniencia, en la que el mundo se divide en distintos niveles de la realidad que se cierran en sí mismos y son dominados exteriormente, el documentalista tiene la obligación de sorprender esas construcciones *por la espalda*: no mediante una cámara apostada pasivamente frente a la realidad, sino con una cámara utilizada como dispositivo hermenéutico que contemple a ésta desde dentro para mostrar su entramado. De este planteamiento se nutren el documental subjetivo, el falso documental, el film-ensayo, afianzados todo ellos en la idea de que la transformación de la realidad pasa por un desvelamiento de la misma. Son formas básicamente formas que se revelan contra los escenarios establecidos, pretendiendo que son los únicos posibles, cuando lo cierto es que han sido preparados convenientemente por determinados intereses. Ésta es la tarea del nuevo documental: a ello se aplican todas sus facetas y las retóricas que las mismas destilan. Se trata de una nueva lucha política por el dominio de la realidad que requiere no sólo nuevos mecanismos, sino también nuevas sensibilidades.

Actualmente están surgiendo multitud de dispositivos, literarios, cinematográficos, artísticos, que intentan afinar nuestras capacidades cognitivas para adaptarlas a las complejidades de la nueva realidad. Cualquier instalación artística que combine vídeo, pintura, escultura, sonido y escritura nos muestra una realidad mucho más dinámica y certera que la que nos ofrecía, por ejemplo, un retrato al óleo, donde aquella había quedado inmobilizada para siempre, pero también es más cierta que una película clásica en la que se pretendía ofrecer igualmente una realidad absoluta y sin dimensiones, a pesar de estar potenciada por el movimiento. Es precisamente en el nuevo documental, el documental que protagoniza el resurgimiento del medio y que propone un cambio drástico en su concepción, donde

aparece la voluntad más enérgica de enfrentarse con esta realidad compleja. El nuevo documental nos ofrece una renovada serie de propuestas que cuestionan en su propio seno las relaciones entre la realidad y la ficción, a la par que nos ofrece dispositivos nuevos para enfrentarnos a ellas. Estos documentales no

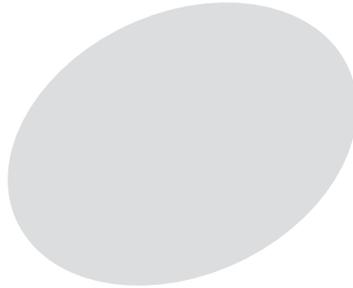


Hoy en día, nos enfrentamos a fenomenologías que ya no pueden expresarse mecánicamente, hemos pasado de la epistemología del hecho a la del gesto

son tanto documentales de la superficie de la realidad, como del significado de la misma y por lo tanto se convierten, cuando alcanzan el grado necesario de radicalidad, en verdaderos films-ensayo, una categoría que va más allá de la frontera epistemológica que había establecido Nichols en el documental autorreflexivo e incluso más allá de la extensión posterior hacia el documental performativo, aunque éste se encuentre ya muy cerca del ensayo. Lo vemos, para citar los ejemplos emblemáticos del despegue contemporáneo del film-ensayo, en la citada película de Agnès Varda y en su continuación “Los espigadores y la espigadora: dos años después” (2002), pero también lo encontramos en films como el de Joaquín Jordá, “Monos como Becky” (1999), que, en su intrincada combinación de elementos reales, autobiográficos, históricos y ficticios, es mucho más efectiva, nos permite comprender muchas más cosas, que cuatro películas distintas, enfrascadas cada una de ellas en su autística especialización. Es también la tarea que han venido efectuando Harum Farocki o Alexander Kluge desde hace años. La que inauguraron, años atrás, Marker, Pasolini o Fernando “Pino” Solanas con “La hora de los hornos” (1968). No se trata de sustituir la

verdad objetiva por la ambigüedad cognitiva, sino de complementarla y, sobre todo, de poner de manifiesto los problemas que esconden los mecanismos sustentadores de la denominada verdad objetiva. Con el mito de la

El nuevo documental se interesa por el significado de la realidad y problematiza lo real desde lo ficticio y lo ficticio desde lo real



objetividad en la mano se puede desinformar tanto como se quiera y los telenoticias están llenos de ejemplos de ello. También se puede desinformar mediante un film de ensayo, puesto que, a la postre, la relación entre la verdad y la mentira no es tanto retórica como ética: un asunto de honestidad personal. Pero así como el fetichismo de lo real que sustenta la crónica supuestamente objetiva ofrece todas las garantías a la desinformación, puesto que oculta los dispositivos que la conforman, un film-ensayo, un verdadero cine de la realidad, ofrece muchas más herramientas para trabajar con el significado de la misma, herramientas capaces de mostrar los fenómenos complejos que están implícitos en ella, siempre que el cineasta se lo proponga. En caso contrario, este cineasta puede marear tanto la perdiz como cualquier periodista afiliado a la más anglosajona de las objetividades. Pero por lo menos en ningún momento podrá pretender que está diciendo la Verdad (no podrá decirlo porque la propia estructura representativa que maneja le desmentirá), es decir, no podrá añadir un nivel más de ignominia y de engaño al hecho de por sí deplorable de mentir conscientemente.

La férrea estructura del documental tradicional que se ha ido diluyendo paulatinamente a lo largo de los años, aunque sin

perder nunca una serie de vicios fundamentales, ha acabado por dar paso, pues, a una constelación de estilos que se centran más en el proceso de investigar lo real que en ejercer de testimonio objetivo y ausente de ello. Para lograrlo proponen un mestizaje de estructuras representativas que acaban dando paso a un producto híbrido mucho más potente que el que se desprendía de las actitudes puritanas y minimalistas. Son los films-ensayo, los diarios videográficos, las reflexiones visuales, etc., cuya textura es equivalente a la que se destila de las nuevas tecnologías, donde también impera la intertextualidad, la conexión hipertextual y las expresiones polifacéticas. Pero el nuevo documental no habría dado el salto definitivo hacia el cine de lo real, no se habría desprendido del todo del antiguo paradigma, a menos que hubiera incorporado en su estructura un elemento que el viejo documental, siendo como era heredero del espíritu científico, había olvidado prácticamente por completo; me refiero a la plasmación de las emociones.

Cabe preguntarse, pues, si el documentalista puede o debe transmitir también las emociones que envuelven cualquier acontecimiento. Es una pregunta que una vez formulada es irrecusable: podemos ignorar las emociones, siempre que ignoremos la pregunta acerca de las mismas. Y el documental tradicional, como tantos otros dispositivos modernistas, ha ignorado la pregunta porque no había lugar para ella en el terreno epistemológico en el que el mismo se aposentaba. Apelar a las emociones es apelar a la subjetividad pura y dura, es apelar, en fin, a la ficción, al arte, es decir, apelar a todo aquello que no solo está más allá de la ciencia, sino que se encuentra en esa zona a la que la mentalidad científica tradicional ha relegado siempre lo que no le interesa o no comprende, es decir, en especial los componentes emocionales de la realidad. Pero, ¿cómo podemos hablar de una realidad completa sin las emociones que suscita? No importa que las emociones no puedan fijarse a la realidad con garantía, no importa que no puedan es-

tablecerse tablas emocionales que relacionen estrictamente una situación con la emoción correspondiente (aunque la política de los géneros cinematográficos, que también alcanza al documental, lo haya intentado con bastante éxito). No importa, porque la realidad, desde un eclipse de sol a un protozoo moviéndose ante la lente de un microscopio, provoca emociones, y no digamos una guerra o un despropósito político. Y ¿adónde van estas emociones cuando se pretende captar la realidad sin intervenir, a distancia (a distancia quiere decir la mayoría de las veces desde ninguna parte)? O dicho de manera más precisa, ¿qué realidad es esa que deja fuera la más inmediata reacción que provoca en el que la observa (puesto que primero es la emoción y después la razón por mucho que se pretenda darle la vuelta al circuito)?

Las emociones también poseen su historia y cada una de ellas cristaliza el talante más adecuado para una época. El amor cortesano, estudiado por C.S. Lewis, el deseo mimético que René Girard detectó en las obras de Shakespeare, el pensamiento abstracto, sin emociones y desapasionado, del que nos habla Giedion y que ha caracterizado la modernidad, he aquí momentos estelares de una posible historia de las emociones, momentos que aparecen a veces cristalizados en una obra en concreto o bien se encuentran dispersos por una intrincada red que es necesario recorrer y representar. Los estados emocionales son asimismo formaciones complejas: recordemos lo que nos cuenta Feyerabend acerca de la formación de una nueva idea del honor en Homero, o la indignación ante la injusticia, que nadie parece haber estudiado todavía en profundidad, pero que sin duda pertenece a la época denominado victoriana en un sentido amplio, como nos demuestran “El Conde de Montecristo” de Dumas o “Los miserables” de Hugo, y cuya plena efectividad llega prácticamente hasta la Segunda Guerra Mundial, con el melodrama cinematográfico. Herman Broch, por su parte, traza en su trilogía “Los sonámbulos” la evolución de una sensibilidad que conduce a las raíces del

pragmatismo actual. La razón cínica contemporánea que acota Sloterdijk es otro caso más cercano. La misma melancolía, tal como nos la describe Panofsky, también es un sentimiento que tiene su historia y sus momentos álgidos y que en la actualidad vuelve a teñir nuestras sensaciones. Pero hay algo distinto en el rescate actual de esta emoción. La melancolía siempre ha estado relacionada con el conocimiento, pero curiosamente no con el conocimiento científico moderno, que apartó de su seno toda subjetividad y, por tanto, toda emoción. Y, sin embargo, ahora, cuando queremos enfrentarnos a una realidad que se difumina en la distancia, nos invade una gran melancolía, un sentimiento de pérdida que, a la vez que nos conforta, también nos produce una inquietante sensación de tristeza. Como indica Roger Bartra, no es una casualidad que al comenzar el siglo XXI la melancolía se convierta en motivo de preocupación: «los grandes cambios políticos nos alejan rápidamente de los territorios conocidos de la modernidad y crean un vértigo cultural ante la boca del abismo que se abre frente a nuestros ojos».⁹

Se trata de un sentimiento fronterizo que tiene, como Jano, por lo menos, dos caras, una que mira al pasado, la otra al futuro. Es un sentimiento ambiguo, pero tremendamente fértil. Un sentimiento que nos mueve a la acción, pero que a la vez nos preserva de movimientos violentos, drásticos y definitivos. Un sentimiento que nos obliga a conocer íntimamente las cosas antes de pretender modificarlas, que nos advierte que aquello que dejamos atrás, por muy horroroso que sea, formaba parte de nosotros mismos. Un sentimiento, en suma, absolutamente imprescindible para comprender una nueva realidad que está hecha con la mezcla de una realidad perdida y otra realidad que aún no ha sido del todo encontrada. El documental contemporáneo se halla, y en sus momentos más lúcidos se sitúa, en esta encrucijada. Como en el final de “Les glaneurs et la gla-

⁹ Roger Bartra, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 9.

neuse”, cuando Agnès Varda, intervencionista entre las intervencionistas, hace que saquen de los sótanos del museo de Villefranche-sur-Saône un oscuro cuadro de Edmond Hédouin, “Les glaneuses fuyant l’orage”. La curadora del museo y su ayudante llevan entre las dos el cuadro hasta el patio. Hace viento y la tela tiembla, una tela cuyo tema combina precisamente espigadoras y tormentas. La cámara lo capta todo, pero no a distancia, sino formando parte del conjunto, es la portadora de un momento que sin ella no existiría, compone un gesto que es absolutamente melancólico y que, precisamente a través de esta melancolía, se convierte en fenómeno explicativo de una gran cantidad de cosas, un espíritu que es, en este sentido, plenamente científico. No deja de ser paradójico que sea a través de una emoción que deba perdurar el verdadero espíritu de la ciencia, un espíritu que en sus momentos álgidos se ha movido más por la curiosidad y la voluntad didáctica que por el afán legislador y el empeño normativo.

Este es, pues, el perfil del nuevo documental, un documental que se interesa por el significado de la realidad, que es de textura híbrida, que problematiza lo real desde lo ficticio y lo ficticio desde lo real; un cine documental, en fin, que hace suyas las palabras de Marc Petit en su disputa con el realismo desde un encendido elogio a la ficción: «todo ese kitsch, esa nulidad exhibicionista, esa violencia de pacotilla, celebra el triunfo del

realismo burgués llevado al apogeo: cuando la idea misma de un mundo a representar, como la institución del Estado, se evapora para dar paso a lo “natural” de la actividad bursátil». El verdadero cine de lo real se involucra en la realidad para ponerla de manifiesto en todas sus dimensiones, no como objetivo perfilado de una vez por todas, sino como etapa en una conversación interminable. El nuevo documental se enuncia, en resumen, desde una perturbadora mirada melancólica que tiene la característica fundamental de que nos mueve a la acción, pero a una acción reflexiva y profunda. Hemos hablado de los últimos films de Agnès Varda y Joaquín Jordá, pero pensemos también en “Tren de sombras” (1997) y “En construcción” (2001) de José Luis Guerín, o en “Diario” (1972) de Johan van der Keuken o en “D’Est” (1993) de Chantal Akerman, así como la mayoría de la obra de Sokurov y en esos films casi secretos que realiza Llorenç Soler, como “20 proposiciones para un fragmento habitado” (2008): en todos ellos se encuentran los rasgos de ese mirar melancólico que extrae del supuesto esplendor de lo real inquietantes consecuencias, un magma importantísimo que estaba allí pero que no se iba a manifestar de manera automática, con tan solo plantar la cámara frente a los hechos. El film-ensayo surge de este fulgor mortecino que caracteriza al documental post-realista, como la promesa de un nuevo iluminismo.

Referències

CATALÀ, J. M. **El film-ensayo**: la didáctica como una actividad subversiva. Valencia: Archivos de la Filmoteca, nº 34, 2000.
 _____. El hombre de la cámara. In: CUEVAS, Efrén.; GARCÍA, Alberto (Eds.). **Paisajes del yo**: el cine de Ross McElwee. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2007.
 _____. CERDÁN, J. (Eds.). **Después de lo real** (I y II). Valencia, Archivos de la Filmoteca nº. 57 e 58, 2008.
 _____. **Pasión y conocimiento**: el nuevo realismo melodramático. Madrid: Cátedra, 2009.
 LIANDRAT-GUIGUES, S.; GAGNEBIN, M. **L’essai et le cinéma**. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.
 NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington:

Indiana University Press, 2001.
 PLANTIGA, C. R. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
 SÁNCHEZ-BIOSCA, V. **Cine y vanguardias artísticas**: conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona: Paidós, 2004.
 Torreiro, C.; CERDAN, J. **Documental y vanguardia**. Madrid: Cátedra, 2005.
 WINRICHTER, A. **Desvíos de lo real**: el cine de no ficción. Madrid: T & B, 2004.
 WINRICHTER, A. (Ed.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.