

**EL DESPRENDIMIENTO
DE LA REALIDAD
EL CAMBIO DE PARADIGMA EN
LAS IMÁGENES DE LO DOCUMENTAL**

Adriana Mora Arango



EL DESPRENDIMIENTO DE LA REALIDAD:
EL CAMBIO DE PARADIGMA
EN LAS IMÁGENES DE LO DOCUMENTAL

TESIS DOCTORAL

Investigadora: Adriana Mora Arango

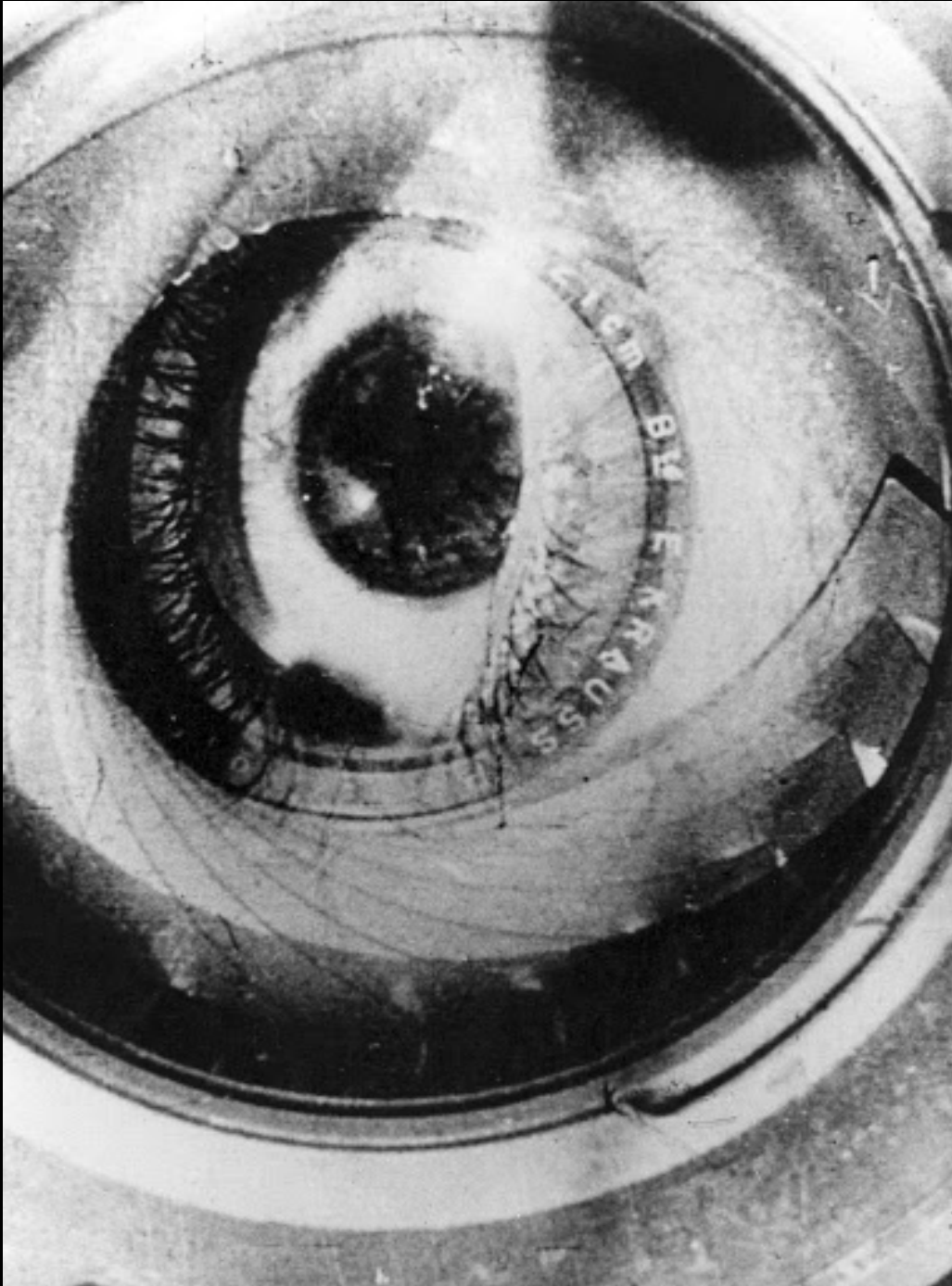
Director: Efrén Giraldo

DOCTORADO EN HUMANIDADES
UNIVERSIDAD EAFIT

Medellín, Colombia
2021

A Orlando,
quien en los momentos más difíciles
de este camino me ayudó a seguir.

A Camilo,
quien con su amistad alentó el diálogo incansable
y ha sido parte invaluable de este trabajo.



Dizga Vertov.
El hombre con la cámara. (1929).
Documental. 35mm. 68 min. Fotograma.

RESUMEN

PALABRAS CLAVES:

Paradigma de realidad, documental, imagen, objetividad, subjetividad, estudios de la visualidad y representación.

Esta investigación doctoral analiza cómo el documental contemporáneo cambió, no solo sus singularidades formales y narrativas, sino que transformó sustancialmente su manera de entender las posibilidades de presentar el mundo simbólicamente, lo que deviene en un desprendimiento conceptual del paradigma sobre la realidad. Por consiguiente, no se trata de una tesis que estudia las condiciones del cine como medio o su evolución histórica, sino que es un trabajo cuyo foco discursivo está en la reflexión del lenguaje cinematográfico como elemento retórico e inmanente, y sus derivas, aportes y reflexiones al pensamiento de las visualidades.

Comúnmente lo documental se había configurado desde una pretensión de objetividad con la cual era posible acceder a lo real a través de una representación transparente y directa. Dimensionar estas modificaciones, además de generar nuevas definiciones teóricas, evidencia de manera directa una variación en el discurso social, político e histórico en el que las nociones de imagen, mimesis y realidad se han modificado para constituir nuevas dinámicas de significación visual. Así, se revisa las características de este nuevo paradigma y establece un marco de pensamiento para configurar la noción de realidad que emerge y obliga a reconocer por qué el documental de principios del siglo XXI se aleja de su tradición y se manifiesta a partir de límites y condiciones más porosas.

La teoría de la representación artística estableció un vínculo directo con la aspiración de acceso al mundo de lo factual y, por consiguiente, fue determinante para el nacimiento y consolidación del concepto documental. Movimientos como el Realismo o el Renacimiento asumieron la realidad como un asunto absoluto, concreto y objetivo, lo que consolidó el imaginario de lo real dentro del pensamiento del proyecto moderno. Esta idea fundamenta, en gran medida, la pretensión de objetividad que se establece con el nacimiento del documental y que influye definitivamente en la forma en que, el cine de lo real ha representado el mundo. Sin embargo, el nuevo documentalismo, está determinado por las experiencias posmodernas y el fracaso de los grandes referentes colectivos. Por eso, su discurso recurre a estructuras expandidas y a una hibridación formal en la que no parece haber respeto por los límites entre géneros, lo que atomiza la concepción clásica de una realidad objetivable y constatable. Esta nueva manera de entender lo documental resulta multiforme, abre la posibilidad a la intersubjetividad y presenta una heterodoxia narrativa y estética. Características que crean una inestabilidad conceptual y responden a una reconfiguración de la noción de realidad y, por ende, conlleva a las imágenes documentales a desprenderse de su paradigma conceptual.



CLON BM F. GRAUSS

ABSTRACT

KEY WORDS:

Paradigm of reality, documentary, image, objectivity, subjectivity, visual studies, and representation.

This doctoral research analyzes how contemporary documentary transformed itself by understanding the possibilities of presenting the symbolic world and changed its formal and narrative singularities. As a result, there is a conceptual detachment from the paradigm of reality. Consequently, this thesis does not study the conditions of cinema as a medium or its historical evolution. It is a discursive work that focuses on the debate of cinematographic language as a rhetorical and immanent element, its drifts, contributions, and considerations within the visual thinking.

Commonly, objectivity had been an essential part of the configuration and pretension of documentary with which it was possible to access reality through a transparent and direct representation. In addition to generating new theoretical definitions, assuming these modifications shows a straight variation in the social, political, and historical discourse where the notions of image, mimesis, and reality modify themselves to constitute new dynamics of visual meanings. Thus, it is necessary to display a framework of thought to configure the concept of real and its components in this new paradigm. Because in the early 21st Century, the documentary moves away from its tradition and manifests itself to permeable conditions and new limits.

Linking the access to the factual world with the theory of artistic representation was a decisive moment that laid the foundation of consolidation in the documentary concept. The reality was an absolute, concrete, and objective topic for artistic movements like Realism or the Renaissance. They consolidated imagery of realness within the thought of Modernism. This idea claims objectivity in a parallel manner with the beginning of the documentary and influences how cinema of reality has represented the world. However, postmodern experiences and the failure of the principal collective referents have been determinating the new documentaries. Due to this reason, its discourse resorts to expanded structures and a formal hybridization in which there seems to be no respect for the borders between genres atomizing the classical conception of an objectifiable and verifiable reality. In this new way of knowledge, the documentary becomes multi-form and opens the possibility of intersubjectivity to present a heretical narrative and aesthetic. These qualities create conceptual instability and respond to a reconfiguration of the notion of reality and, therefore, lead documentary images to detach from their conceptual paradigm.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
I. LOS CAMINOS DE LA REPRESENTACIÓN	22
1.1. La imagen o el régimen de la mirada	24
1.2. La modulación de la idea de referente	35
1.3. El documental y el devenir de la mimesis	49
1.4. La genealogía sobre la realidad en las imágenes de lo documental	58
II. LA IRRUPCIÓN DE LA REALIDAD EN LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS	68
2.1. Del Neorrealismo a Abbas Kiarostami: una actitud ante la realidad	70
2.2. El Vérité y el Cine Directo: crónica de un encuentro con la realidad	80
2.3. Nuevas fronteras: caminos hacia un cine expandido	91

III.LAS SEÑAS DEL PARADIGMA	100
3.1. Las transformaciones en lo documental	102
3.2. Sobre la eclosión del sujeto documental	112
3.3. La irrupción de la imagen no referencial	126
IV.LOS NUEVOS RASGOS DE LO DOCUMENTAL: ANÁLISIS DE NUEVE OBRAS CINEMATOGRÁFICAS.	136
4.1. <u>El yo director, el yo narrador y el yo personaje.</u> <i>Roger and me (1988), de Michel Moore;</i> <i>Santiago (2007), de Joao Moreira Salles; y</i> <i>Fotografías (2007), de Andrés Di Tella.</i>	144
4.2. <u>La alegoría como referente.</u> <i>Del Olvido al no me acuerdo (1999), de Juan Carlos Rulfo;</i> <i>El gran vuelo (2014), de Carolina Astudillo; y</i> <i>Cobain: Montage of Heck (2015), de Brett Morgen.</i>	155
4.3. <u>La realidad fronteriza.</u> <i>Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho;</i> <i>Las playas de Agnes (2008), de Agnés Varda; y</i> <i>Vals con Bashir (2008), de Ari Folman.</i>	165
V.CONCLUSIONES: EL DESPRENDIMIENTO DEL PARADIGMA	176
ANEXO: MOMENTOS Y PERSONAJES CLAVE EN LA HISTORIA DEL DOCUMENTAL	183
REFERENCIAS	198
Bibliografía	199
Filmografía	204
Imágenes	207

INTRODUCCIÓN

El cine, dentro de la historia y las preguntas de la representación, no solo se enfrenta a los problemas conceptuales y materiales de la realidad, sino a la necesidad, desde los estudios de la visualidad, de detenerse en el desdoblamiento que sufre el lenguaje cinematográfico al tener un doble nivel de significación: el de la narración y el de la escenificación. Tal condición le obliga a dimensionar la incorporación de varias capas de información y emoción, las cuales, como planteaba el director y teórico Sergei Eisenstein, someten al lector a procesos constantes de asociación de elementos. Para este pensador soviético, la forma como se construyen las películas es determinante en el observador al momento de interpretar las imágenes, pues, “si el impacto en el espectador es el fin, los medios son la organización formal, la estructura es la materia de donde surgen los estímulos” (Bordwell, 1999.p. 143). Analizar los textos fílmicos conlleva un entrecruzamiento constante de lo sensible y lo retórico para dilucidar los componentes discursivos de la experiencia estética que detona este aparato.

Desde este enfoque del pensamiento y a partir del surgimiento de lo documental al final de la segunda década del siglo XX, el cine consolidó unas estrategias narrativas, estilísticas e ideológicas que establecieron una nueva forma en que lo cinematográfico se expresaba y relacionaba con el público y el mundo de lo concreto. Esa primera denominación del término surge oficialmente en Inglaterra cuando John Grierson propone que el documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad y la actualidad. De esta manera logró establecer un sistema de producción, distribución y lectura que sentó las bases para que lo que hoy reconocemos como un cine de lo real fuera posible. La importancia conceptual e industrial de Grierson se suma a lo que habían hecho y escrito autores como Dziga Vertov o Robert Flaherty, quienes, junto al británico, consolidan el inicio histórico de este tipo de cine como género y escenario desde el cual enunciar planteamientos culturales, históricos y políticos.

Ahora bien, ¿qué significa ser y hacer un cine sobre la realidad? Cuando se hace una revisión de películas de distintas épocas resulta evidente que trascienden el puro registro de los hechos, porque ese universo factual, en sí mismo, es mudo, y lo que aparece en la imagen es siempre una selección de los elementos que conforman esa mirada de las cosas. Sus características, entonces, sirven para construir una narración que está determinada, de principio a fin, por un punto de vista. Porque, “no hay que olvidar que no es una reproducción de la realidad, es más bien una representación del mundo que ya ocupamos” (Nicholls, 2013. p. 33). Y esto nos lleva a afirmar que este tipo de cine ha establecido diferentes estructuras narrativas para contar el acontecer directo de las cosas, es decir, dispone un campo visual particular y con él un paradigma sobre el cual se sostiene.

Por esa naturaleza realista y gracias a los principios mediáticos de lo fotográfico junto a la ilusión de movimiento y las estructuras heredadas de la literatura, el nacimiento del cine obligó a un nuevo enfoque de la representación en el arte, porque, en apariencia, nada se interponía entre la realidad y lo representado, tanto narrativa como material y discursivamente. Sin embargo, es necesario mencionar que, en sus 120 años de existencia, las relaciones entre el cine y la representación de la realidad han sido complejas y se han tornado en una reflexión y discusión constante. Desde sus orígenes, el documental ha sido visto como la forma más verídica del cine donde la idea de la referencia directa ha aparecido siempre como un supuesto, como un inmodificable de esta modalidad fílmica. Mas, con el paso del tiempo, la no ficción, como un término que asume lo documental desde la oposición, se ha incorporado como un concepto mucho más movedido en la definición ya que, como propone Antonio Weinrichter, esta le “otorga libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, información y reflexión” (2004, p. 11), lo cual obliga a mirar con una nueva perspectiva el problema de la realidad y su aparición en las imágenes cinematográficas.

Además, es importante resaltar que para finales de la década de los años ochenta el uso del video convirtió al cine en la primera forma híbrida como una tecnología vinculada a la televisión y con la que se produjo la gran democratización de la producción audiovisual y trasladó el lenguaje cinematográfico hacia la denominada creación audiovisual. Este matiz, aparentemente técnico, fracturó los límites entre cine, medios masivos de comunicación y artes plásticas, e introdujo una mezcla definitiva entre los lenguajes y formatos creativos que han dado vida a las imágenes, cuya evolución histórica y tecnológica permeó la creación y lectura de las mismas. Josep M Catalá lo explica claramente al señalar que: “La técnica fotográfica supone el primer paso hacia una recomposición visual del tiempo dispuesta a suplantar la experiencia ‘real’ del mismo” (2010, p. 178), lo que estableció nuevos vínculos entre diferentes géneros y expresiones, dándoles otras clasificaciones a las imágenes.

Por eso, es necesario recordar que el uso y las implicaciones del video, como medio de producción, tiene su antecedente en la cámara portátil, la cual fue fundamental para el desarrollo de lo que se considera el cine moderno y que optó por sacarlo de los estudios. Estas nuevas formas narrativas trataron de alcanzar una imagen más realista y bebieron de la preocupación por la realidad que planteó, en su momento, el Neorrealismo. Desde allí, el cine se reestructuró como lenguaje, más autoconsciente desde lo formal y dispuso el concepto de autor como un término donde lo más importante era que en la obra se reflejara el pensamiento del director sobre cualquier otra necesidad estructural.

Dentro de este ambiente discursivo también es importante nombrar el *Cinema Verité* y el *Cine Directo*, unos movimientos que coinciden temporalmente con el *Underground* a mediados del siglo XX y que son determinantes para comprender cómo evolucionará el cine documental algunas décadas más adelante. Si bien su preocupación en el tratamiento por la verdad no reemplaza las pesquisas sobre realidad, su propuesta de objetividad sí dispone diferentes tratamientos, enfoques y miradas donde comienza a introducirse el sentido lírico y subjetivo sobre los textos fílmicos. Así, la consolidación de los movimientos modernos y posmodernos son un antecedente definitivo de lo que se podría considerar el nuevo paradigma de realidad sobre el que se ha configurado el documental durante los últimos años; en otras palabras, las exploraciones técnicas y formales del cine a lo largo de su historia han reconfigurado sus planteamientos ideológicos y teóricos sobre los abordajes de la realidad que le dieron origen hasta el punto de ampliar y moldear nuevos márgenes teóricos por los cuales moverse.

Por consiguiente, es indispensable reconocer cómo las derivas conceptuales y formales que atraviesa el lenguaje cinematográfico se enmarcan en las preocupaciones del arte y los estudios visuales, puesto que estos son los límites reflexivos y creativos del mundo de las imágenes donde el cine es una de las tantas líneas que entreteje esa trama de estudios. Dentro de este campo de conocimiento, es importante remarcar que hoy, al afrontar una nueva realidad, los procesos de mimesis e imitación han encontrado en el referente directo y el registro objetivista recursos insuficientes para dar cuenta de un mundo más complejo. Por eso, actualmente el cine de lo real se enfrenta al choque que implica desprenderse de la representación como categoría máxima de creación y, aun así, dar cuenta ontológicamente del mundo y las significaciones de las cosas para confrontar, con ello, al observador de ese mundo cambiante. En palabras de Arthur Danto: “Si antes [la imagen] afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio” (2002, p.14). De esta manera, el campo visual contemporáneo se hace subjetivo y abre camino hacia otras formas retóricas y discursivas para darle sentido a las imágenes, donde lo simbólico, evocativo y performativo active la realidad compleja e híbrida que habitamos. Por eso, este trabajo no reflexiona sobre el cine documental como un problema de estudio aislado, sino que integra la preocupación de las artes y las humanidades para disponer un fenómeno transversal al pensamiento humano como lo es la construcción de realidad, y lo que aquí se entrega es los aportes del cine a dicha discusión multitemática.

Ahora bien, para disponer claramente los aportes del lenguaje cinematográfico a esta cuestión, resulta fundamental reconocer los márgenes con los que este ha establecido sus discursos, qué caracteriza sus estructuras y bajo qué procedimientos se configuran las distintas disertaciones sobre realidad dentro de lo filmico como materia e idea. Vale la pena resaltar que estos procedimientos formales estuvieron determinados por posturas ideológicas que pretendían alcanzar la objetividad bajo unas posturas positivistas donde primaba la premisa de que aquello que aparece en el encuadre es una representación directa de aquello que había sido capturado por la cámara. Estos parámetros sirvieron para definir un tipo de relato en el que primaba una narración en tercera persona que parecía hacerse a un lado para dejar que las cosas se contaran a sí mismas a través del aparato, lo que estableció un deber ser en el cine documental del que devino una manera de entenderlo y de relacionarse con el público y de diferenciarse de otras formas como la ficción o el experimental.

Sin embargo, dichos principios modernos encuentran su contrapunto en dos momentos: el primero, cuando los valores del mundo que enunciaba, se diluyen en un nuevo contexto; y el segundo, como resultado de este, cuando el yo se desliga de los principios colectivos y decide nombrar lo que ve desde sí mismo. Tal procedimiento resuena en el análisis de Katya Mandoki al plantear que cuando “la estética realista o positivista cree estar examinando la objetividad del objeto estético, lo que en realidad describe es el consenso sobre su percepción y valoración artística entre diversos sujetos de un minúsculo grupo de convenciones compartidas” (2006, p. 73). Este enfoque sobre el problema de las imágenes documentales muestra cómo los cambios narrativos e ideológicos, más allá de lo formal, instalan al cine documental en otro paradigma de pensamiento marcado por la subjetividad y cercano a la comprensión de lo real mediada por la percepción afectiva del observador. Sobre este matiz en la mirada, cabe apuntar que dicho marco no es exclusivo del lenguaje cinematográfico, sino que se convierte en un gesto sintomático de las variaciones socioculturales y las tensiones geopolíticas del mundo contemporáneo, donde se confrontan las consecuencias del fracaso de la modernidad durante el siglo XX. Así, el tránsito de un paradigma de pensamiento a otro no tiene su fin en las formas materiales y específicas de los lenguajes, su reasignación formal y visible no es otra cosa que las señales de la evolución del pensamiento colectivo y cómo la historia hilvana y reflexiona sobre los acontecimientos hasta asentarlos en distintos modelos de pensamiento y creación.

Para el caso de la historia del cine, si se trata de ubicar un periodo donde emergen estas manifestaciones de transformación, para autores como Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, Antonio Weinrichter, José Carlos Avellar, Bill Nicholls o Jseph Maria Catalá, a partir de la década de los años ochenta surgen, en distintas latitudes, documentales que fracturaron las formas tradicionales de entender el tratamiento visual y narrativo de lo real y se introdujo el concepto de la no ficción como una nueva manera

de clasificarlo. Estos autores también coinciden en subrayar que hay multiplicidad de elementos y formatos que generaron un nuevo tipo de documental muy particular en relación a las otras producciones cinematográficas actuales. Hacia finales de esta década aparecieron películas que sorprendían al público y a la crítica especializada por introducir recursos narrativos y estilísticos de otras fuentes que quebrantaban las condiciones del género bajo las que se identificaba al cine de la realidad. Obras como *Roger and me* (1989) de Michael Moore, o *La delgada línea azul* (1989) de Errol Morris, que incluyen puesta en escena o la voz en primera persona, fueron determinantes para dimensionar los nuevos caminos en el cine documental y que teóricos como Antonio Weinritcher han considerado como el inicio de un periodo concluyente para su desarrollo, ya que a partir de este momento y en las décadas siguientes estos trabajos experimentaron un verdadero boom industrial y creativo. Tal explosión en la producción de películas tiene dos aristas muy sugestivas: la primera, el crecimiento comercial de una forma cinematográfica tradicionalmente marginal; y, la segunda, las trasgresiones que determinan la estructura de los relatos hasta el punto de alterar la definición propia de lo que este tipo de cine significa.

Esta doble condición representó, no solo un crecimiento importante en el número de películas, sino la posibilidad de que fuera posible identificar qué, cómo y por qué se estaba configurando una nueva manera de asumir lo documental. En esas miradas emergentes aparecen unas características limítrofes que rompen aspectos claves de la presunción de objetividad que, históricamente, pretendía alcanzar el cine de la realidad; ellas se desprenden de los protocolos narrativos y estilísticos para recurrir a recursos que normalmente han estado vinculados a la ficción o lo experimental. Sobre esta combinación de recursos y técnicas subyace las bases de esa realidad paradigmática y subjetiva de la cual sus imágenes dan cuenta, porque, como lo plantean Gilles Lipovestsky y Jean Serroy, “la hibridación no es, en este sentido, sino una de las figuras del proceso de innovación perpetua y de expansión continua que está grabado en el programa genético del capitalismo. Al destruir las compartimentaciones y minar las jerarquías tradicionales, al mezclar los géneros, se abren nuevas vías para conquistar nuevos mercados y nuevos consumidores” (2015, p.101), y esto no quiere decir solo que las divisiones establecidas por la industria cinematográfica resultan insuficientes para definir este tipo de producciones, sino, además, que los márgenes políticos y económicos han dispuesto un nuevo terreno, si se quiere más difuso, donde disponer las manifestaciones socioculturales.

Para dar cuenta de este otro entramado de significaciones entre industria, entretenimiento, pensamiento y arte, el cine de lo real agudiza y enfoca sus maneras de ver al trascender lo concreto que le ofrecía la cámara y busca subrayar y desentramar los hilos que hay detrás de esos objetos enfrente del ojo, desde allí su proceder se traslada al campo de lo retórico

y se pregunta por cómo la objetividad rebasa la idea de verdad medible para dar paso al universo de las realidades inmersas en lo subjetivo y estructural de cada observador. Es en este punto donde cobra relevancia el trabajo de Alejandro Cock, *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*, quien señala que: “El documentalista se vuelve un instrumento del discurso que no hace más que referirse a significados y estructuras ya inherentes a lo real” (2006, p. 6). Por eso, el paso del objeto visible al sujeto visual se hace un camino coherente dentro de las búsquedas posmodernas, puesto que hoy la creación de un tipo de obras donde prima la hibridez y la indefinición categórica como principal característica es tan solo el gesto reconocible del traspaso formal de las preguntas por la significación, interesada más en sus sentidos y valores dialécticos que su mera clasificación.

A partir de lo anterior, se entiende esta tesis como un estudio a profundidad sobre la relación de la realidad con las imágenes cinematográficas y los márgenes teóricos que hacen emerger de esta simbiosis una visión específica del mundo, la cual da prevalencia a la exploración material, estructural y discursiva, antes que a la división de lenguajes o técnicas, al sobreponer la revelación de lo simbólico en los discursos de cada individuo por encima de atestiguar verdades colectivas, e incluso rígidas, atribuidas a las cosas medibles y palpables. Tal apuesta ideológica sobre el hacer y el pensar de la mirada se sustenta en la idea de Jean Baudrillard cuando explica que: “Habitamos un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes, peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos” (1978, p. 11). Por consiguiente, la realidad que se trabaja en estas páginas se asume desde una perspectiva hermenéutica y humanista que rastrea tanto planteamientos conceptuales como manifestaciones plásticas y obras filmicas para dar cuenta de los rasgos de dicha pérdida referencial y cómo desde allí se viene esbozando el nuevo paradigma de realidad sobre el que trabaja el cine documental y sus relaciones con el modelo del que se desprende. Por consiguiente, esta no es una investigación de corte histórico, ni pretende recopilar cronológicamente acontecimientos ni del cine ni de las artes; por el contrario, al centrarse en los debates del pensamiento que brotan del estudio de las imágenes, esta es una tesis cuyo espíritu ontológico e interpretativo analiza críticamente unas manifestaciones culturales y pone a disposición del lector las tensiones que hay en ellas, porque, como autora, a lo largo de mis años de docente universitaria, crítica de cine y espectadora, asumo la discusión académica como un escenario de diálogo y lectura abierto; en otras palabras, esta tesis no entrega verdades cerradas sino que dispone preguntas constantes y sensibles que he desarrollado a profundidad como observadora inquieta por la evolución de las imágenes en las últimas tres décadas, si se quiere, cómo el universo de las visualidades ha condensado la realidad sobre las que se ha volcado el cambio de siglo.

Para lograrlo, se ha dividido el trabajo en cuatro partes que dan cuenta de estas pesquisas. La primera, esboza el desarrollo de la discusión que ha tenido las artes y la teoría alrededor del concepto de la realidad; la segunda, particulariza el problema sobre lo real dentro de las tendencias que más se han vinculado a esta pregunta en la historia del cine; la tercera, hace un cruce de estos dos márgenes para esbozar los rasgos del paradigma de la subjetividad y cómo el cine documental se ha desprendido del modelo conceptual que lo antecede gracias a la subjetivación, la hibridación y la pérdida del referente; y, por último, se entrega un corpus de análisis que da cuenta de estos planteamientos en piezas concretas y a partir de dichos lineamientos, por lo tanto su selección no corresponde a unas categorías fijas ni cerradas sino que son muestras de los conceptos orientadores que delimitan el paradigma, aun en discusión. La selección de estas obras, como muestra final interpretativa y esclarecedora de las otras tres partes, no está cerrada a un patrón único de análisis, esto no quiere decir que su clasificación sea caprichosa, sino más bien que los criterios de lectura derivan de los rasgos conceptuales del nuevo paradigma. Tal proceder metodológico no demerita el rigor académico, sino que aspira una coherencia conceptual e investigativa con el problema de estudio abordado, pues si las imágenes y teorías que esta tesis discute corresponden a una lógica no objetivista taxonómica, su forma de estudiarlo tampoco debería clasificarse bajo estos preceptos; por el contrario, la exploración teórica y analítica busca abrir caminos de investigación híbridos iguales a los que el mundo visual nos entrega, donde los criterios de selección puedan adaptarse a los conceptos teóricos según cada caso y tenga más valor el análisis hermenéutico abierto que le da sentido a las imágenes, en vez de la etiqueta que las enmarca, para darle espacio al lector a introducir sus propias preguntas dentro de este terreno abierto de discusión llamado academia.

I. LOS CAMINOS DE LA REPRESENTACIÓN



San Lucas Evangelista.
Virgen Negra de Czestochowa. (1384).
Cera. Pintura al temple. 1,22 m x 82 cm x 3 cm. Templo Jasna Góra.

1.1. LA IMAGEN O EL RÉGIMEN DE LA MIRADA

La imagen, como idea visual, emerge como un aparato simbólico por el cual es posible acceder, reconocer, entender, imaginar y significar el mundo; la imagen irrumpe con fuerza, se impone y parece ser capaz de ocupar—incluso de crear— aquello que presenta. Su presencia material es una confirmación de las relaciones significantes, es un símbolo que ocupa un espacio y asume la forma de un *representamen* [1], tal y como se entiende en la teoría de los signos de Peirce.

Ese poder de materialización es lo que Hanna Arendt ha denominado la capacidad de producir un instante de verdad (citado en Didi-Huberman, 2004, p. 10), porque aquello que aparece en el plano que ocupa la imagen posee un aura, una huella que funciona en cuanto indicativo de que allí hay un rastro de algo o de alguien, bien sea real o imaginario. Desde ese instante de verdad se ha establecido un vínculo, casi permanente, entre la idea de imagen y el concepto de realidad, debido a que su efectividad es, en apariencia, también la existencia de lo que en ella habita y que determina la condición esencial y, casi espectral, que caracteriza su forma visual significativa.

Pensar en las imágenes sería, entonces, considerar un determinado sistema de expresión que funciona a partir de unos elementos formales y articulan las relaciones de sentido. Establecer su significado y alcance expresivo es demarcar el mundo con los límites espacio temporales que la encuadran. Ninguna imagen, aun la imagen en movimiento, puede saberlo o decirlo todo sobre aquello que exhibe; lo que aparece, lo que se materializa, es siempre un fragmento incompleto marcado por la subjetividad de la mirada: solo un destello de luz.

[1]: Para Peirce un signo es una cosa que está en lugar de otra. Por lo tanto se podría inferir la imagen como eso que tiene la capacidad de transferencia de sentido entre algo y alguien.

El asunto es que el resplandor de ese fragmento resulta muy potente, casi enceguecedor, y ante él las márgenes se desvanecen y, al hacerlo, se asemeja al mundo que recrea. Así, la idea de acceso a la verdad impacta de una manera tan contundente que, como lo plantea Didi-Huberman, “hay un doble régimen de la imagen: verdad y oscuridad (el humo, lo borroso y el valor incompleto del documento)” (2004, p. 10). En esa medida, la imagen resulta ser una especie de ilusión con la que tenemos la idea de ver algo, aunque solo lo veamos parcialmente. Tal encantamiento complejiza el problema de la imagen, en cuanto esta doble condición es, a la vez, su característica indiscutible y su límite.

La imagen está atravesada por una doble temporalidad. A pesar de que el proceso de visualización produce en quien la mira una idea de presente, la representación, en sí misma, pertenece al pasado. Una vez capturada, la imagen queda como detenida en el tiempo y solo puede ser entendida desde sí misma, puesto que, luego del registro, las cosas pudieron cambiar de forma inmediata. La imagen capturada es, en cierto sentido, algo que se parece al agua que se nos va de las manos, que en sí misma es un espejismo, porque aquello que fue captado sigue en movimiento, mientras que ella, como un objeto visual, no. Por esa esencia material con el pasado, Hans Belting afirma que “el mundo es un archivo de imágenes. Lo perseguimos como si fuera un fantasma y solamente lo poseemos en las imágenes, de las cuales siempre se ha escapado ya” (2007, p. 269). Y es quizás, en su inmensa capacidad de significar el presente, aun estando alojada en el pasado, donde se encierra una de las paradojas de la imagen como forma expresiva. El tiempo del observador al recibir la imagen es siempre distinto al tiempo de su creación y este desfase produce una sensación de ausencia.

Si asumimos antropológica y visualmente que toda imagen implica una segmentación de algo o de alguien –que para Belting [2] le ha sido arrancado al mundo– y que está limitado por una conciencia específica de tiempo, la pregunta sería, ¿qué determina la singularidad del corte que impone cada imagen? Para dar una respuesta habría que decir que la producción de una imagen es el resultado de la relación intersubjetiva que se ha establecido con el mundo sensible. Es desde el acto de mirar que

[2]: Hans Belting afirma en su libro *Antropología de la imagen* que en el mundo no existen las imágenes, que cualquier concepto o idea que tengamos de una proviene, fundamentalmente, de una elaboración mental, cuanto de una construcción gracias a la polisemia, como condición de la imagen que la dota también de una dimensión de “realidad”.

la imagen ha sido posible. Esa mirada ha definido la imagen e inevitablemente determinará también la forma de ser vista, en una suerte de mediación entre quien mira el mundo y quien mira la imagen. Por ende, entendemos imagen como un objeto temporal, un rastro material de la mirada, y desde esa mediación se instalan las ideas que dotan —o vacían— de significado aquello que es presentado, y que permite que el acto hermenéutico ocurra.

Las relaciones de entendimiento hacia las imágenes implican, necesariamente, que alguien miró y entendió de una manera en particular y no de otra. Su valor simbólico resulta valioso, no solo porque implantan ideas sobre las cosas, sino porque gracias a esas ideas se introduce una noción de realidad en la que resulta posible olvidarse de los límites propios de la imagen y agregar aquello que realmente no está. Cada imagen es, así, un disparador para crear otras imágenes que configuran la idea del mundo. Aunque quien mira la imagen no haya visto nada distinto a aquel fragmento que le es otorgado, tendrá la posibilidad de complementarlo. Como dice Belting: “No existe una imagen general. Nuestra imagen mental es siempre una remanencia, es una huella de las imágenes que nos transmitieron” (2007, p. 23). Esto significa que, en esencia, cada imagen establece un sistema de comunicación con otras imágenes que previamente se han creado, es decir, con otros puntos de vista. Por eso, toda imagen se constituye en un acto enunciativo, en una manera de nombrar el mundo, y por consiguiente en un gesto discursivo.

Si en sí mismas las imágenes generan una idea de materialidad a partir de la cual creemos conocer algo —incluso aquello que no hemos visto jamás—; es pertinente indagar por la importancia del referente que da origen a la imagen y si hay alguna diferencia entre aquellas que pretenden ser representaciones naturalistas, en cuanto tienen un referente concreto, como las ilustraciones de la *Expedición Botánica* [3]; y aquellas cuya condición sociológica no depende exclusivamente de un referente concreto, como sucede en el caso de las representaciones religiosas, por ejemplo, *La Virgen Negra de Czestochowa*, cuyas relaciones culturales e históricas le conceden su valor simbólico. (*Imagen 2*).

[3]: Las ilustraciones de la *Expedición Botánica* se crean a partir de un interés científico y colonialista, donde Europa quiere registrar y sistematizar el Nuevo Mundo, por ende la ilustración requiere de su soporte original en tanto documento. Desde allí se leen y se valoran las características técnicas y estéticas de estas imágenes. Por el contrario, la *Virgen Negra de Czestochowa* se mira desde un impacto simbólico cultural, pues para los polacos esta representa la fortaleza de la nación. En consecuencia, la imagen puede estar en un retablo o en una tela y no pierde su valor simbólico.

Es indiscutible que, en algunos credos, la imagen es una herramienta fundamental para establecer la entidad de la fe y reforzar la idea de la presencia de dios en la vida de los hombres. Así mismo, la imagen también es usada por el poder para construir sentimientos nacionalistas en los pueblos. La pregunta sería, entonces, ¿qué diferencia existe entre un cuadro del Arcángel Gabriel y el cuadro del rey Enrique VIII de Inglaterra? Algunos dirían que, en esencia, se trata de dos representaciones, y su diferencia radica en el uso cultural que de estas se hace. Si bien esto es cierto, una de ellas hace referencia al relato histórico, lo que hace suponer que Enrique VIII existió, fue retratado y su imagen actúa como una prueba de ello; por su parte, el Arcángel funciona como una pura simbología de la idea de dios y, en ese sentido, la imagen no se despliega como prueba histórica, mas sí ayuda en la consolidación de su mito. Lo interesante es evidenciar cómo, al final, ambas imágenes, religiosas e históricas, alcanzan un estatus iconográfico, y, por ende, antropológico. A pesar de que sería imposible afirmar o negar que alguna las dos son plenamente verdaderas, ambas son igualmente capaces de consolidar un imaginario, al ser la materialización de una idea, de una mirada que alguien tiene sobre algo o sobre alguien. *(Imágenes 3 y 4).*

Ahora bien, ¿cómo trascender la relación con el referente en el caso de las imágenes que están determinadas únicamente por la alegoría o la metáfora, como en el caso del arte abstracto? ¿Cuál sería la condición de la imagen en un cuadro de Piet Mondrian o de Vasili Kandinsky, cuando a diferencia de la denotación cero de Goodman (2010), no se trata en ningún momento de una ausencia de referente, sino de una especie de suplantación en la que aparece una reconfiguración poética del referente? Las imágenes abstractas, que son entendidas por algunos teóricos como imágenes que, en cierto modo, rehúyen su condición figurativa para ser solo metáfora, están atravesadas por una mirada que no nos entrega una representación sino una insinuación sobre el mundo y sus cosas.

Es justamente asumir la existencia de una mirada tanto exterior como interior —como aquello que media entre el mundo y la representación— lo que introduce la dimensión de lo simbólico para entender la imagen; específicamente si, como hemos afirmado antes, esta tiene la posibilidad de crear ideas sobre el mundo, aunque no exista un vínculo directo aquello que lo originó. Porque el poder de significación de la imagen no está reducido a encontrar una similitud con el mundo directo que evoca, por ejemplo, Nelson Goodman (2010), propone que la semejanza no es una condición necesaria para la representación. Vemos en una imagen, pongamos por caso, la forma de dios, aunque no estemos seguros de si tal imagen tiene alguna relación figurativa exacta con la idea de divinidad. Esto explica por qué hay tanto religiones iconoclastas como iconográficas y en ambas la imagen o idea de dios no desaparece, por el contrario, corrobora su discurso. “Lo cierto es que para representar un objeto un cuadro tiene que ser un símbolo de él, tiene que referirse a él; ningún grado de semejanza



Jaime Mateu.
Arcángel Gabriel. (1425-1450).
Temple sobre tabla. 34 x 23 cm. Museo del Prado



Hans Holbein.
Retrato del Rey Enrique VIII. (1540).
Óleo sobre tabla. 28 cm x 20 cm. Museo Thyssen-Bornemisza.

será suficiente para establecer la relación de referencia” (Goodman, 2010, p. 21), y en ese sentido, lo que subyace en cada imagen, por más figurativo que sea, es siempre una abstracción de algo.

Ahora bien, qué pasaría si lo que está ausente no es el referente sino la mirada, lo que genera el vacío al que se refiere Didi-Huberman (2004, p. 64) cuando se pregunta si: “¿Algo desprovisto de mirada, es algo que podemos pensar?”. La indagación, por consiguiente, a esta cuestión es si aquello que alguien no ha podido imaginar es susceptible de ser puesto en imágenes, si eso que no reconocemos, que no podemos nombrar o imaginar, lo podemos representar. La respuesta sería que sí es posible, en cuanto la representación excede el gesto físico de haber visto algo; la mirada, como posibilidad cultural y contextual, es una expresión subjetiva (Villamil Pineda, 2009 p.101) y no está limitada, únicamente, por un tiempo y espacio determinados. La construcción de imágenes no depende exclusivamente de aquello que se percibe con los sentidos, porque bien lo afirma Hans Belting, “las imágenes más que un producto de la percepción, son una simbolización personal o colectiva” (2007, p.15) Entendemos el mundo desde las imágenes y es por eso que para explicar el referente del cual la mirada ha estado ausente o que somos incapaces de ver, nos vemos avocados a construir un aparato visual y semántico. Dos ejemplos, aparentemente opuestos, serían el discurso publicitario con su reproducción constante de imaginarios culturales de consumo, y la poesía con su capacidad de evocar imágenes desde lo verbal. Que las técnicas y usos de cada lenguaje sean diametralmente opuestos no impide que se pueda hacer una proyección imaginaria posible con sus efectos.

Es así como la imagen, mediante la intervención de la mirada, crea obras concretas sobre conceptos que, incluso, no necesariamente poseen un referente real o directo. Sin embargo, sus relaciones semánticas son tan complejas que ayudan a construir el entramado visual del mundo; algo que teóricos como J. T. Mitchell (2009) han denominado: “el universo de la visualidad”, lugar donde se replican y se reproducen permanentemente distintas imágenes y donde es factible que, con diferentes enfoques, se les asigne implicaciones significativas y sociales dispares. Didi-Huberman, por su parte, lo reafirma al proponer que: “la imagen y su inmensa posibilidad de representar el mundo ha sido usada como fetiche, como prueba, como archivo, como montaje, como apariencia o como semejanza” (2004, pg 68), lo que implica que cada imagen tiene una significación múltiple, compleja y abierta.

Quizás dentro de esas posibilidades significativas que se le han otorgado a la imagen dentro del universo de la visualidad la semejanza ha ocupado un lugar muy importante ya que, desde esta perspectiva, la imagen satisface la necesidad de rescatar instantes de la experiencia humana antes de que estos se desvanezcan con el paso del tiempo. Este tipo de enunciación visual, marcada por un régimen realista, aspira a ser una copia de aquello

que es representado y, así, quien mira la imagen tiene la impresión de un acceso directo, de conocer lo que se materializa en ella. Esa sensación de realidad hace eco a la idea del espejo expuesta por Lacan en sus *Escritos I* [4], en los que se explican cómo a partir de la *imago* se establecen las relaciones entre el yo y el medio ambiente que, de alguna manera, definen los procesos de identificación que, para occidente, se tienen con el mundo y las cosas. (Lacan, 2003, p. 69)

Para teóricos como Hans Belting, la preocupación por una construcción mimética y precisa del campo visual, que da paso a la imagen- semejanza, es una tendencia que surge en toda su dimensión con el Renacimiento, un período en el que los artistas decidieron hacer una representación eminentemente coincidente con el mundo que ilustraban. Cuando los pintores renacentistas introdujeron conceptos fundamentales de la teoría de la imagen como el peso visual o la perspectiva con un punto de fuga, lograron que sus cuadros adquirieran un sentido de tridimensionalidad y equilibrio. Esto no solo derivó en composiciones complejas, sino que consolidó la idea de que la imagen puede hacer una representación fiel de la realidad, que condensaba el espíritu antropocentrista de la época y cuya posibilidad expresiva será un antecedente determinante para el nexo, por mucho tiempo inalterable, entre las imágenes y las cosas, como reflejo de lo real.

Tras su desarrollo en el tiempo, la concepción de la imagen- semejanza se fortalece con el nacimiento de la fotografía, ya que la impresión directa que hace la cámara con el afuera acrecienta aquel sentido de huella. La manera en que la imagen fotográfica parece adueñarse de lo fotografiado permitió que fuera factible la idea de poder hacer una representación fidedigna, exacta y, en apariencia verdadera, del mundo sensible. Susan Sontag, por ejemplo, enuncia que: “el acto fotográfico es un modo de certificar la experiencia” (2006, p. 24), ya no solo en la imagen, sino en el momento de mirar. Así, se le introduce a la mimesis renacentista un nivel performático moderno, debido a que la pintura se desliga de su responsabilidad de representación figurativa cediéndosela a la fotografía, sus aparatos y sus preocupaciones discursivas y corporales frente al presente y la imagen capturada. La materialización del hecho fotográfico es lo que le concede a la imagen un sentido de prueba casi irrefutable, por cuanto pareciera que no hay diferencia entre lo que ve la cámara como objeto, el observador y la realidad, lo que supone que en cada foto subyace algo, un rastro de aquello que alguna vez estuvo frente a la mirada.

[4]: Jaques Lacan en *El estadio del espejo* plantea que basta comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis le otorga a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.

Mas el límite de la conciencia de realidad que emana de la imagen fotográfica emerge en lo que afirma el teórico Hans Belting, cuando propone que “el mundo no posee imágenes de sí mismo, que simplemente se le puedan arrancar” (2007, p. 268). A partir de esta afirmación, resulta evidente que la realidad, como concepto, solo tiene sentido para quien la mira; una ilusión referencial. La imagen fotográfica, al igual que cualquier otro tipo de imagen, no es otra cosa que la materialización de la mirada y, a su vez, es el detonante de otras imágenes, otras interpretaciones de la realidad, una multiplicidad casi *ad libitum*, una red de materializaciones visuales que reconfiguran los conceptos que tenemos del mundo, y desde allí su potencia se convierte en su fragilidad.

La concepción de la imagen fotográfica, como una representación fidedigna de la realidad, se mantuvo inamovible por mucho tiempo y sus implicaciones fueron definitivas para la consolidación expresiva y estética del medio. Pero esa idea se fue desvaneciendo durante el siglo XX, cuando eclosionaron nuevos enfoques teóricos frente a los problemas de representación y realidad. Bajo las nuevas posturas que se proponían en la filosofía, la semiología, la hermenéutica, e, incluso, la teoría del arte, toda representación en sí misma derivó en una producción simbólica. Desde este enfoque, la fotografía desestabilizó su acceso directo a lo real, ya que, como el resto de elementos del universo visual, lo fotográfico está atravesado por la interpretación y, en tal virtud, lo único que podemos ver por medio de sus imágenes es una enunciación de aquello que estas despliegan.

Si, en este sentido, asumimos, como escribió Susan Sontag, que “las fotografías interpretan el mundo tanto como lo hacen las pinturas y los dibujos” (2006, p. 21), no sería fácil considerar alguna diferencia esencial entre la pintura de un rey inglés y la fotografía del mismo cuadro. Aun así, para autores como Hans Belting, aunque todas las imágenes emergen de una acción simbólica, ninguna de ellas puede separarse de su característica medial ni del modo como esa singularidad técnica condiciona la percepción. Es así como la mayor diferencia entre las distintas imágenes se relaciona con la condición particular de cada medio, con la manera en la que se producen esas imágenes y cómo se fijan en quien las mira; lo que de ninguna forma significa, volviendo a Sontag (2006), que la imagen fotográfica, o cualquier otra imagen, no sea, por encima de cualquier cosa, una construcción subjetiva –casi azarosa– de la realidad.

Ahora bien, el cine, que hereda esta condición de la imagen fotográfica, profundiza la idea sobre la realidad al incorporar las nociones de tiempo y movimiento. Así, se dota a la imagen cinematográfica, y su recepción, de un constante presente donde las cosas parecen suceder en el aquí y en el ahora. A partir de esta tradición histórica y tras el impacto de la imagen en movimiento se creó una industria del

entretenimiento basada en el efecto sociocultural de las imágenes, lo que derivó en diferentes formas de visualización que aprovecharon, años después, la televisión y la imagen digital y en la que se han establecido unas lógicas de consumo visual durante los siglos XX y XXI. En consecuencia, habitamos hoy una sociedad cuya voracidad por las imágenes crea la necesidad exponencial de producirlas. Dentro de este contexto, la imagen cinematográfica expandió la mirada que hacemos del mundo, atomizando el problema de la realidad en el campo de la visualidad.

Esta divergencia de la imagen produce lo que teóricos como Mitchell han denominado el “*giro pictorial*”, a partir del cual se establecen nuevas maneras de vincularse con aquello que las imágenes contienen. Para este teórico, dicho giro asume la imagen, ya no como un producto únicamente vinculado a lo concerniente al problema conceptual de la copia o de la representación, sino a una forma expresiva que define el discurso de la contemporaneidad. Esta variación implica una manera distinta de significación, en la que la imagen no hace eco, no interpreta el mundo sensible del referente, sino que, como en un interminable juego de espejos, cada imagen es el inicio de otras imágenes, constituyéndose así en un sistema complejo y autónomo. De esta omnipresencia significativa se derivarían consecuencias definitivas para el sentido mismo de la imagen, y es a eso a lo que se refiere Mitchell cuando plantea que “la imagen ha adquirido un carácter que la sitúa a mitad de camino entre un paradigma y una anomalía” (2009, p. 21).

La imagen –*imago* en el latín– ha sido el principal concepto que utilizamos para apropiarnos del gesto de la representación. Es ese algo a partir del cual parece posible retener o acceder a aquello que hace parte de nuestras ideas de realidad, e incluso, de nuestra propia imagen. Cada imagen sobreviene de un pensamiento y cada pensamiento genera una imagen. Las imágenes, más que huellas del mundo, ahora son ideas del mundo; una forma de materializar la imaginación, aquello que creemos ser. Una prueba de que no solo miramos, sino que pensamos el mundo y, por ende, de que imaginamos el mundo. Jung, lo explica al enunciar que: “la *imago* designa aquella imagen interna, aquella representación no de seres en concreto, sino solo de ideas subjetivas, con frecuencia totalmente desfiguradas que llevan a una existencia espectral” (2000, p. 100). La imagen es, entonces, esa existencia fantasmagórica que nos permite reconocernos y, en ese reconocimiento, por inexacto o impreciso que sea, reside siempre algo de verdad; de ahí su carácter alegórico. Habitamos en lo que podríamos denominar el mundo de las imágenes, un mundo que, como afirma José Saramago, “se ha convertido en una caverna: todos mirando imágenes y creyendo que son la realidad” (2001, p. 4). En el universo del “*giro pictórico*” vagamos extraviados de una imagen a otra y dentro de ese collage visual se ha reconfigurado nuestra idea de realidad.



Auguste & Louis Lumière.
Llegada del tren a la estación de La Ciotat. (1895).
Documental. 35mm. 50 seg. Fotograma.

1.2. LA MODULACIÓN DE LA IDEA DE REFERENTE

Las imágenes de *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1895) no solo se conciben como el nacimiento del cine, en su posibilidad de reproductibilidad técnica, sino que también son el inicio de un debate de larga data: ¿cuál es la condición ontológica de las imágenes fílmicas? ¿Hasta qué punto la fidelidad que aparece allí es realmente una huella del mundo? O, ¿son estas filminas una construcción expresiva de lo real? (Imagen 5).

Las particularidades técnicas del cine han determinado que este se ha enfrentado al problema teórico de la mimesis desde una óptica particular, ya que el registro fotográfico, como elemento sustancial de su visualidad, crea una impresión realista del mundo físico. Sin embargo, las respectivas rupturas de la fotografía con la historia del arte, además de las características expresivas de los demás elementos constituyentes del lenguaje fílmico como la música, la literatura, la arquitectura, las artes plásticas y el propio montaje, han dotado su preocupación realista, de unos matices híbridos y confusos a la hora de encasillarlo en el universo teórico de las imágenes. Esta condición ha generado que la preocupación conceptual sobre las imágenes cinematográficas oscile entre la apropiación de la realidad y aquello que sugiere una doble impresión sobre lo filmado y que concierne a la manera en que se organizan los elementos para componer el encuadre. Un ejemplo es *El hombre de la cámara* (1929) donde Dziga Vértov revela el gesto del montaje y cómo ello altera el proceso de documentación tanto de la selección de planos como la manipulación discursiva del film. (Imagen 6). Esta disyuntiva, que teóricos como Arthur Danto (2014) califican como una especie de relación dual, condiciona la imagen fílmica y se constituye en una línea problematizadora que atraviesa su desarrollo artístico, industrial y teórico[5]. Inquirir por la condición de las imágenes fílmicas obliga a preguntarse cómo la expresivi-

dad, la narración y el discurso prescriben esas imágenes y por qué alteran la huella del mundo al que estas hacen referencia. En primera instancia, se asume que el lenguaje cinematográfico resuelve la tensión entre narración y forma a través de una manifestación discursiva. Esto deviene en preguntas como, ¿cuál es el papel de la cámara al momento de proponer esa especie de relación entre las cosas y su imagen?, ¿cuáles son las implicaciones del corte que imponen los límites del encuadre?, ¿cuál es la definición de los elementos que aparecen en el cuadro?, o, ¿cómo la forma obedece a una decisión estética e ideológica de quien porta la cámara y no de un mero registro empírico?

Para pensadores y realizadores como Rudolph Arnheim (2003, p. 122) o Sergei Eisenstein (2003, p. 122) lo cinematográfico estaba obligado a superar la reproducción de la realidad para convertirse en la expresión creativa del director como única manera para construir la obra de arte. La manipulación de la imagen fílmica se entiende bajo una función esteticista. En oposición a esta idea, en los años sesenta, André Bazin, planteó que “la realidad no es una situación que la experiencia puede aprehender, sino algo que emerge y de lo que el sujeto participa esencialmente ya que la realidad solo existe a partir de la experiencia” (1966, p. 127). Para el crítico francés, el cine solo se entiende como un arte de la realidad, cuyas imágenes son un rastro a partir del cual es posible revelar la verdad. En esta visión la imagen cinematográfica es ontológicamente realista más allá de su manipulación formal.

Esta divergencia conceptual involucra dos formas de entender la condición de la imagen fílmica. Ángel Quintana (2003) en su libro *Las fábulas de lo visible* aporta cierta perspectiva al asumir que: “la batalla dialéctica entre Bazin y la teoría formativa es que uno reivindica la realidad y los otros reivindican la imagen” (2003, p. 122). Ambas posturas evidencian que el asunto de la realidad en la imagen cinematográfica se entiende desde el encuadre, bien sea adentro o afuera de este. Esa —en apariencia— pequeña diferencia tiene implicaciones ontológicas definitivas al momento de definir la condición de la imagen fílmica, con la cual la realidad se instituye como un constructo metafórico. Las dos formas de construir esa realidad —representación y narración— se concilian desde una condición simbólica [6].

[5]: Danto (2014), en su libro *La transfiguración del lugar común*, plantea la doble naturaleza —como registro y como expresividad— que poseen las imágenes cinematográficas, y que acaba desembocado en el problema de la transparencia de un mundo determinado; pero muchas veces no tenemos en cuenta que esta visión revela muchas cosas sobre nuestra forma de pensar o sobre el lugar que ocupamos en el interior de la propia historia de las representaciones.



IMAGEN 6

Dziga Vertov.
El hombre con la cámara. (1929).
Documental. 35mm. 68 min. Fotograma.

Volvamos, por un momento, a la estación de *La Ciotat*. Aunque es indiscutible que las imágenes del tren captadas por los hermanos Lumière son importantes en cuanto registro histórico de la vida cotidiana a finales del siglo XIX, si se mira con detenimiento es evidente que en ellas hay otros aspectos importantes que determinan esa secuencia fotográfica: la posición de la cámara, el punto de vista desde el que se ven los pasajeros y desde el que entra el tren en cuadro e, incluso, los elementos que quedan por fuera del campo visual. En esos 45 segundos de imágenes el espectador se acerca a unos hechos en particular y se aleja de otros; se hace una distribución del espacio y del tiempo que determina el impacto que crean las imágenes. Así, surge la pregunta de cuánto de todo esto determina el registro y si sería igual si la misma escena se tomara desde otro ángulo, con otro encuadre; esto es, si se estaría diciendo lo mismo y si serían los mismos segundos de realidad. Ante la imposibilidad de responder estas preguntas hay una idea que sobrevive no solo a la sospecha del encuadre, sino al tiempo desde donde miramos ese registro. Las imágenes de la estación documentan tanto un tiempo como el inicio de una nueva visualidad mediada por el aparato cinematográfico.

Esa visualidad, que comienza en el *Salon indien del Grand Café del Boulevard de los Capuchinos* de París, estuvo determinada por la experiencia social frente a las imágenes. Este aspecto imprimió en el cine un doble nivel en el sentido de realidad: aquella que fue registrada y la que es descubierta como experiencia colectiva, posterior a la captura, pero igualmente vivida en presente. La proyección del tren de los Lumière rompe la intimidad y el distanciamiento que había en el retrato pictórico y la fotografía en sus inicios, y logró que los espectadores, durante esos 45 segundos, se sintieran parte de las escenificaciones y que los objetos en el cuadro estaban al alcance de la mano (Berger, 2018, p.97) subrayando así la realidad visual como una noción a percibir en colectivo.

Si bien el tema de la realidad, como condicionante de la imagen fílmica, es fundamental dentro de la teoría cinematográfica desde sus inicios, el problema de la relación entre las imágenes y su referente toma otra dimensión cuando en 1929 John Grierson decidió producir un tipo de película-

[6] Hans Georg-Gadamer, por ejemplo, en su texto *La actualidad de lo bello* hace una discusión al rededor del símbolo en el arte y cómo estas tensiones median procesos retóricos. Así, él anuncia que: “La función propia de remitir está orientada a otra cosa, a algo que también se puede tener o experimentar de modo inmediato. De ser así, el símbolo vendría a ser lo que, al menos desde un uso clásico del lenguaje, llamamos alegoría: se dice algo diferente de lo que se quiere decir, pero eso que se quiere decir también puede decirse de un modo inmediato”. (1991, p. 85)

las y, a partir de ellas, articular un discurso que pretendía acercarse al referente sin intervenirlo y alejándose de cualquier artificio. Sobre estas premisas se configura un tipo de cine preocupado por lo real, marcado por una vocación testimonial y vinculado a la idea del documento. (Imagen 7). Con el movimiento documentalista inglés se introduce en la historia del cine un cuestionamiento sobre la realidad, ya que los realizadores de esta tendencia se desvían hacia un tipo de relatos que se comprometen, no solo a retratar la realidad desde la condición mecánica inherente a la imagen fílmica, sino que se ocupan de ella. Aparece, así, un discurso legitimador del campo, entendido desde Pierre Bourdieu y su sentido social del gusto, el cual estableció, narrativa y visualmente, unos límites de producción y conceptualización entre el cine de ficción y el cine documental para configurar algo que Jean-Louis Déotte denomina la sensibilidad y las certezas comunes determinantes de la evolución y la historia de los dispositivos. Las distintas propuestas sobre cómo asumir la condición de la realidad en la representación configuran las posturas históricas y estipulan la forma de interpretar el mundo. Rafael Echeverría se acerca a esta discusión al afirmar que: “Nosotros, en tanto individuos, nos constituimos siempre dentro y a partir del trasfondo de esos metarrelatos que llamamos discursos” (1994, p. 35).

En cierto modo, la aparición de estos límites liberó a la ficción cinematográfica y su respectivo espectáculo de la preocupación por el referente, dejándola enfrentada, al igual que en el caso de la literatura, a los problemas de la verosimilitud. Por su parte, el documental, aun cuando su nacimiento es contemporáneo de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, retoma para sí algunas de las bases del discurso realista del siglo XIX y consolida una pretensión de objetividad desde la que establece la promesa de acercarse a la verdad del mundo. Ángel Quintana, por ejemplo, remarca cómo: “En el positivismo persistió la idea de que existe una única verdad hacia la que la razón debe orientar sus diferentes esfuerzos” (2003, p. 117). Esta pretensión de objetividad en el discurso del documental retomó la analogía del espejo y la idea de la transparencia hasta borrar los límites entre la imagen y su referente. A su vez, procuró limitar la intermediación subjetiva del realizador para que la realidad se expresara de forma directa, con lo que se configuró el paradigma original del cine de lo real. Este arquetipo teórico determina la consolidación de unas formas narrativas en las que prima la construcción de un registro de corte antropológico y una visualización con pretensiones científicas que utiliza ese tipo de imágenes como vehículo válido para acceder a la realidad, en la cual emergen unos hechos que son narrados desde un observador externo, quien funciona a modo de testigo. Por consiguiente, la cámara se usa como una herramienta confirmatoria y sus imágenes como pruebas. Sobre esta preocupación, casi aséptica, frente a cualquier forma de intervención, Quintana afirma que:

El principal reto de las imágenes documentales consiste en la construcción de un discurso que proporcione una determinada forma de conocimiento del mundo que actúe como referente. Para superar ese reto, las estrategias retóricas que generan la ilusión de realidad deben permanecer invisibles (2003, p. 26).

Estos recursos se instalan como un deber ser en este tipo de películas, una declaración de principios que los realizadores acogieron y pusieron en práctica. Autores como Dziga Vertov en su libro *Memorias de un cineasta bolchevique* (1974) aspiraban a que la cámara sirviera para remplazar la subjetividad que yace en el ojo del realizador. Tal intención supera los objetivos testimoniales para alcanzar unos ideales políticos. Aquí, la mirada del director, además de articular un lenguaje, representaba las intenciones socialistas de inicios del siglo xx. Sin embargo, resulta curioso cómo dicha pretensión de objetividad colectiva y sociológica se contrasta con las decisiones individuales para responder *qué* se mira y *cómo* se mira; sumándole al texto fílmico la postura ideológica del documentalista sobre el mundo material y el contexto histórico en el que está inscrito. Por eso, desde sus orígenes, el cine de lo real se debatió entre la pretensión de objetividad y la construcción discursiva de cada obra. Teóricos como Bill Nicholls afirman que: “la realidad no es suficiente para tener un documental” (2013, p. 98), lo que significa que este tipo de narraciones están un paso más allá del registro de mundo físico.

Esa tensión entre la necesidad de objetividad, las exigencias de la narración y la postura política, no es exclusiva del cine de lo real. La pintura, por ejemplo, lo ha vivido con las discusiones que plantearon los realistas franceses del siglo XIX o los acercamientos que tuvieron los pintores costumbristas colombianos; en ambos, sus imágenes se debatían entre la exploración técnica, como el manejo de la luz, y el interés político de plasmar las clases sociales que no habían sido retratadas hasta entonces. Estos casos ponen de manifiesto la dualidad entre discurso y tratamiento de lo real, con la cual el problema de las imágenes, como constructo cultural, debe asumirse desde su espectro más amplio. Este es un debate muy similar al que plantea Gombrich en *Arte e ilusión* cuando asevera que:

la pintura no puede, desde la nada, crear una imagen que resulte fiel al mundo. Como el medio, el estilo acaba creando una disposición mental mediante la cual el artista buscará, en el escenario que le rodea, algunos aspectos que puede llegar a traducir como verdades (1998, p. 87).

Para avanzar sobre estos debates, en la década de los años cuarenta del siglo XX apareció en la historia del cine una corriente que volvió a poner el tema de la realidad en el centro de las preocupaciones de los teóricos y los realizadores. Independientemente de que la mayoría de sus producciones sean consideradas ficción, el *Neorrealismo italiano* produjo un imaginario visual que tenía que inspirarse directamente en la realidad. La tragedia de la ocupación italiana y la miseria de la inmediata posguerra llevaron a que



IMAGEN 7

John Grierson.
Housing problems. (1935).
Documental. 35mm. 17 min. Fotograma.

un grupo de directores se plantearan la obligación de un cine realista. Así, lo cinematográfico adquirió un compromiso en el que lo estético fuera, a la vez, una responsabilidad moral y ética.

De cierto modo, el *Neorrealismo* se presenta como un antecedente de lo que ocurriría con el tratamiento de la realidad en las décadas siguientes; esto es, su preocupación manifiesta por un cine que fuera un soporte inmanente de lo real y en el que, como afirma Juan Miguel Company (1986): “se trataba de una propuesta estética donde las presencias de las cosas reales imponían su ley, donde el mundo pasaba de ser el marco [a] ser el epicentro” (p. 69). El Neorrealismo se constituyó como un punto de quiebre fundamental porque, como lo han afirmado varios teóricos (Lino Micciche, 1982; José Luis Sánchez Noriega, 2002; Robert Stam, 2001), no solo implicó una transformación en la manera de articular las historias, sino que también introdujo una fractura entre la representación de lo real y la realidad de las narraciones fílmicas. Tanto con la técnica, al recurrir a escenarios reales y actores no profesionales, bajos presupuestos y temáticas cotidianas, como con las reflexiones ideológicas que determinaron sus obras, los neorrealistas sobrepusieron su preocupación por la realidad a cualquier otra característica del lenguaje fílmico. Este movimiento abordó la ficción con preguntas que hasta entonces eran solo de lo documental y, en consecuencia, resignificó la pregunta por la realidad en el cine.

Bajo la influencia directa de los planteamientos neorrealistas, a finales de los años cincuenta, se rompe abiertamente con el naturalismo del cine clásico que priorizaba la causalidad narrativa y la construcción realista a partir de la puesta en escena. La aparición de la cámara portátil facilitó la realización de un cine de exteriores, menos controlado, más azaroso, mucho más autoconsciente de su propio artificio y en el que hubo más espacio para la experimentación formal y narrativa. El cine moderno, en general, no solo implicó el surgimiento de un lenguaje más abstracto en términos formales; también, con la *Nueva Ola francesa*, en específico, dio paso a las premisas del cine de autor. Con ello se comprendió que lo más importante en una obra cinematográfica era que expresara el mundo interior del creador y cualquier otra necesidad estética o formal debía girar en torno a ello. El mismo Alexandre Astruc en su mítico artículo “*El nacimiento de una vanguardia: La Cámara Stylo*”, sentenció:

las imágenes de la época, se convierten poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela (2016 [1948], párr. 4).

Asumir la mirada del artista, necesariamente, incluye la mediación entre el mundo y quien lo interpreta. El concepto de lo autoral implica que lo que se materializa en la imagen no es el mundo en sí mismo sino una in-

interpretación ideológica. Eric Rohmer reflexiona sobre estas ideas al afirmar que: “el mundo es un cruce de subjetividades” (citado en Quintana, 2003, p. 87), y, por ende, tal implicación personal conlleva una extensión definitiva hacia la forma de entender la realidad fílmica, y con ella, en la presunción de objetividad del cine.

En ese ambiente surgen tres corrientes definitivas en la evolución de la historia del documental: el *Cinema Vérité*, influenciado por las corrientes etnográficas francesas, el *Cine directo* y el *New American Cinema*, inspirado por tendencias como el periodismo narrativo o el fotoperiodismo de la revista *Life*. Todos ellos fueron esenciales para la evolución del relato documental. A partir de la segunda mitad del siglo XX, directores como Jean Rouch o Edgar Morin introdujeron nuevas preguntas sobre la condición de la verdad. Igualmente, Robert Drew y los hermanos Maysles, para quienes primaba el uso de la cámara en mano con un tratamiento más periodístico, buscaron el efecto de acercarse lo más posible a la realidad para dar cuenta de ella. En ambos casos se trató de corrientes donde la imagen se reduce hasta el punto de afectar el proceso de la representación de la realidad, con la consiguiente exigencia de un espectador más consciente de ese mundo directo que se le presentaba. En medio de estas preocupaciones de cambio, en Estados Unidos se dio inicio al movimiento *Underground*, muy vinculado con las artes plásticas y que se oponían a las formas narrativas implantadas por Hollywood, pues buscaba alcanzar un cine en el que se destacara el sentido lírico de la realidad, donde la voz y el sentimiento del sujeto adquieren un espacio importante en la obra cinematográfica. Autores como Jonas Mekas o Maya Deren, entre otros cineastas, fueron definitivos en la consolidación de una tendencia eminentemente poética y experimental.

A los aportes de las cinematografías de la década de los años sesenta se le suma la consolidación del uso del video dentro del desarrollo y la exploración del lenguaje audiovisual. Esta herramienta proporcionó un escalamiento formal al diversificar el acceso a dispositivos de registro y de producción visual en las clases medias, ya que cualquier persona podía acceder a una cámara. El video también se convirtió en la primera forma híbrida y en el inicio de lo que se ha denominado “producción audiovisual”, por encima de la producción cinematográfica y expandió lo fílmico al universo de las visualidades en su sentido más amplio. Este asunto, eminentemente técnico, implicó una fractura en los límites entre los lenguajes de la imagen, con lo cual se introdujo una mezcla material definitiva para el desarrollo de la imagen cinematográfica, puesto que, como afirma Josep María Catalá, “su uso dio origen a expresiones como el video-arte y supuso el primer paso hacia una recomposición visual del tiempo dispuesta a suplantar la experiencia ‘real’, estableciendo vínculos entre diferentes géneros y diferentes expresiones de la imagen en movimiento” (Catalá, 2008, p. 178).

El cine moderno, el *Underground* y el nacimiento del video se configuran como influencias importantes al momento de entender los alcances formales y estéticos del proceso que, entre la década de los años ochenta y noventa, experimenta el documental, lo que devino en una transformación definitiva en su pretensión de objetividad, al incluir la subjetividad en las estrategias narrativas y las posturas ideológicas. Este fenómeno cinematográfico coincide con la transformación social, cultural y artística que se experimentó durante esa misma época y que autores como Hal Foster han denominado “giro etnográfico” y que se asocia con la apertura a nuevos paradigmas identitarios y discursivos. Este desplazamiento coincide con la introducción de la *world wide web*, y con ella, la aparición de conceptos como el de *globalidad* y *virtualidad* y, con estos, la transformación de las ideas convencionales de tiempo y espacio. Desde allí emergieron unas nuevas maneras de estar en el mundo y de entender la relación con el referente y sus correspondientes procesos de significación simbólica. Este cambio de enfoque permitió a las imágenes de la realidad desprenderse de su intensión representativa, la cual estaba determinada por una mediación y una evocación del mundo, reconfigurándola a través de una narración centrada en el sujeto en primera persona y, a partir de allí, se abrió al uso de recursos retóricos como la alegoría, la inclusión de la memoria como recuerdo, la puesta en escena, los archivos domésticos, el metraje encontrado, o la animación. Estos procedimientos funcionan al servicio de las necesidades que plantea el yo que aparece al interior del texto, con los que ya no se pretende alcanzar una visión objetiva del mundo y que resignifican lo documental. Porque, como lo expone Antonio Weinrichter: “[...] ha surgido con fuerza un tipo de cine inclasificable, a medio camino entre la ficción, el documental y el experimental: *The cinema in-between*” (2010, p. 155), lo cual constituye el comienzo de un nuevo paradigma de realidad.

Como parte de la reconfiguración del problema de la representación, aparece también el denominado “giro lingüístico”, cuyo mayor aporte consistió en reivindicar la realidad como una construcción discursiva. En otras palabras, el lenguaje no se considera, ya, un simple instrumento para nombrar las cosas, sino que, por el contrario, se asume como la única manera de crearlas. En este sentido, la insinuación de la experimentación y la subjetividad en la narración documental apela directamente a una idea de lo real en cuanto creación estructurada por el lenguaje y cuyas características están determinadas por el narrador.

Películas como *Roger and me* (1989) de Michael Moore o *La delgada línea azul* (1989) de Errol Morris sorprendieron al público y a la crítica especializada porque diseminaron las condiciones de género con las que tradicionalmente se identificaba al documental. Las propuestas formales de estas obras serán determinantes para develar los caminos que ha emprendido el cine de lo real en los últimos tiempos. Teóricos como Joseph María Catalá sostienen que estas obras pueden considerarse como el inicio de un

periodo determinante para la transformación de las prácticas documentalistas, ya que, a partir de este momento, y particularmente en las dos décadas siguientes, el cine de lo real en su marginalidad, experimenta un verdadero boom industrial y creativo. Acontecimientos como que *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore ganara la Palma de oro en el Festival de Cannes y estuviera en las competencias oficiales de los grandes festivales del mundo, ha tenido réplicas sobre la percepción de las posibilidades del documental en varios escenarios globales con el consiguiente crecimiento en la producción del número de este tipo películas y que, por ejemplo, en un país como Colombia, con una industria menor, se hayan producido más de 100 documentales en los últimos 10 años. Esto permitió identificar la configuración de una nueva manera de asumir la realización documental, y que hoy se refleja tanto en los enfoques de las producciones audiovisuales como en las discusiones teóricas de las escuelas de cine, comunicación y artes.

A partir de esas nuevas obras documentales se apela a recursos que rompen los aspectos clave de la presunción de objetividad. Al recurrir a una serie de mecanismos y unas estructuras narrativas que incluyen en el relato una mirada interior del mundo se logra reconfigurar y dislocar el sentido de representación. El mundo al que hoy se hace referencia no necesariamente nos devuelve una imagen icónica que guarda relación con el objeto representado, sino que se trata de una imagen que metafORIZA, reconstruye y transforma el mundo referenciado. Estos cambios en los planteamientos documentales le han abierto las puertas al surgimiento de propuestas heterogéneas, lo que pone en crisis las divisiones establecidas por la industria cinematográfica y crea la necesidad de volver a plantear los límites tradicionales de lo documental y de lo ficcional porque, como afirma Ángel Quintana:

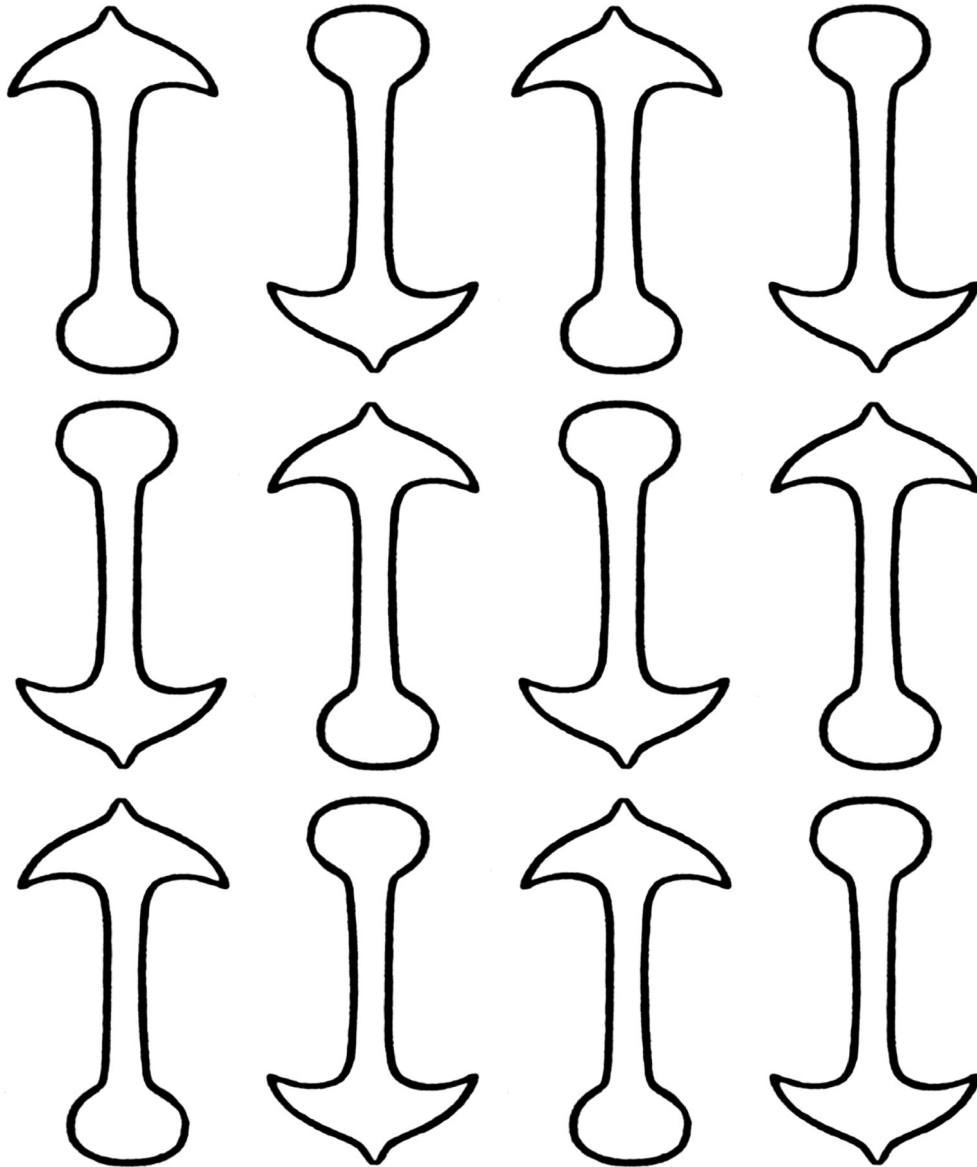
El problema de fondo es que se ha establecido una reformulación del concepto clásico de ficción que ha vuelto a centrar el debate en la necesidad de lo ficcional como instrumento para el conocimiento, y que ha cuestionado los límites que dicha ficción puede ejercer dentro de una cultura contemporánea donde se ha puesto en crisis la idea de objetividad informativa (2003, p. 265).

El documental contemporáneo no necesita del referente para construir el relato. Al contrario, ya que este no pertenece al mundo de lo concreto, puede ser suplantado en un universo mediado por la virtualidad. Surge, así, una nueva retórica que resignifica su relación con la realidad, propicia una renuncia a la aspiración del registro no manipulado y deja filtrar, en la historia de lo documental, la idea de que todo proceso de representación implica la materialización de una especie de simulacro. Frente a esta discusión, Jean Braudillard afirma que: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad” (1978, p. 9). Dentro de

lo que se podría considerar como una nueva retórica documentalista, lo documentado se inscribe en las lógicas de lo personal para estructurar un gesto dramático donde el sujeto, a partir de su discurso, de sus recuerdos o de la manipulación de las imágenes, emerge como un testigo de su propia realidad. La voz narrativa ya no es una tercera persona que apela genéricamente a un colectivo, sino que el tono individual da cuenta de ese nosotros con el que se relaciona y, desde allí, produce un efecto rebote cuya función dentro de la película es reflexionar sobre los distintos fenómenos sociales. Tal fenómeno de enunciación se sustenta en las ideas de Paul Ricoeur, quien asevera que “el mundo en el que hablamos es un mundo común y cada hablante es capaz de comprender que su perspectiva singular sobre el mundo solo lo es en la medida en que afronta el mismo mundo” (1999, p. 56). En consecuencia, el documental se asume bajo las lógicas del *selfie* y parte del relato propio para proyectarse sobre el otro, porque, aunque no lo interpele en su discurso, es consciente de su presencia. Dentro de sí, el colectivo social aflora en un juego de identificación entre el yo narrador y el nosotros espectador a partir de un juego de intersubjetividades.

La pregunta sería, entonces, si el surgimiento de un nuevo paradigma exige un nuevo sentido de la idea de documental. Porque, como lo plantean Gilles Lipovetsky y Jean Serroy: “El cine hipermoderno es el cine de lo multiforme, de lo híbrido, de lo plural” (2009, p. 69). Esta nueva forma de asumir la realidad cinematográfica no solo ha significado la inclusión de nuevos códigos de género, sino que ha producido una inestabilidad teórica y un cambio para un tipo de cine que se había propuesto hacer películas que registraran la realidad. ¿De qué realidad se habla ahora, cuando lo documental cambió la representación por la metáfora? Para responder esta inquietud deberíamos recurrir nuevamente a Braudillard, quien en su libro *Cultura y simulacro* afirma que “no se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (1978, p. 12). El mismo fenómeno ocurre con el cine documental, porque ese yo que aparece en forma de narración subjetiva aún se da cuenta de la realidad, pero ya no es una entidad definitiva e incuestionable, sino una idea que se mueve desde las lógicas del símbolo y, por ende, metafóricas. Hoy la imagen solo puede ser prueba de una verdad subjetiva para que la idea de lo documental permanezca.

Esta nueva forma de entender lo documental ha hecho que durante los últimos años se haya producido una gran cantidad de películas que ayuden a afirmar que el documental contemporáneo presenta un nuevo paradigma de realidad en el que se evidencia una disolución de los límites tradicionales con la ficción y el cine experimental. La reestructuración –o desmantelamiento– de estos márgenes produce un giro de lo objetivo a lo subjetivo, de lo concreto a lo virtual. La existencia de un nuevo paradigma, vinculado intelectualmente a un ámbito cultural del individualismo, la heterogeneidad y la otredad, implica replantearse el problema de la de la representación cinematográfica y, partir de allí, definir una nueva forma de entender la realidad documental para saber si, hoy, las sombras de los seres de la caverna del mito platónico simplemente se diluyen entre sí.



Ernst Gombrich.

Ancla. (1998).

Ilustración de libro. En: *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* p. 108

1.3. EL DOCUMENTAL Y EL DEVENIR DE LA MÍMESIS

Si bien a lo cinematográfico, tradicionalmente, se lo asocia con las artes realistas, las imágenes de carácter documental han enfrentado, desde su origen, un desafío frente a su relación con la realidad. Esta asociación se remonta a comienzos del siglo XX cuando algunos realizadores declararon que sus películas son una manera natural y directa de acercarse a la vida real. Así, introducen el problema esencial de la representación filmica dentro de una deriva conceptual que va más allá de la condición técnica que implica lo fotográfico, e involucran una preocupación ontológica y ética por la condición de la representación documental, en cuanto implica delimitar la naturaleza de aquello que aparece en las obras.

La inscripción en esta pretensión de realidad, históricamente, ha dejado al documental ante la obligación de circunscribir las películas dentro de un ejercicio discursivo y retórico alrededor del asunto de lo real, lo cual no solo marca una diferencia con la ficción, sino que reafirma la relación que se establece entre aquello que subyace en su encuadre y el mundo del que hace eco. Es precisamente esta necesidad de enunciación permanente la que ha producido que las imágenes documentales estén atadas a una especie de pacto implícito sobre el que se ha consolidado un imaginario que sostiene la relación entre lo documental y su idea de realidad. Desde allí, se sugiere que la representación documental está determinada por su vocación discursiva y que esta característica específica la convierte en un tipo de narración profundamente autoconsciente, reflexiva y militante en la que la relación con la realidad está determinada por la combinación de las imágenes y las ideas que las condicionan. Por consiguiente, lo documental se ha instaurado como un punto de referencia en el problema común de las imágenes, como un caso particular donde visualidad y discurso delimitan el mundo enunciado. Ernst Gombrich en su libro *Arte e ilusión* (1998) acude a este tipo de fenómenos

cuando explica que una imagen puede ser entendida como un ancla o un hacha (*Imagen 8*), la cual obtiene un sentido específico al estar acompañada por un texto, lo que permite inferir que la película en sí misma no fuera suficiente y necesitara de un discurso para materializar la idea de que aquello que constituye; es decir, que la imagen documental no es otra cosa que la realidad en sí misma, sin importar cuál es el significado y las implicaciones que se le otorguen.

Ante esta particularidad conceptual, el cine documental está inmerso en el debate histórico sobre arte y realidad, cómo se alimenta de ella, cómo la incorpora y cómo la representa. Este agudo problema de lo cinematográfico frente a la realidad y la mimesis ha sido, desde su genealogía, uno de los asuntos fundamentales de su corpus teórico. No es casual, por ejemplo, que André Bazin afirme que: “La ontología de la imagen debería preocuparse por tres asuntos clave: la ilusión, la convención y la imitación” (1966, p. 36). La imagen documental asumió estos elementos desde un doble discurso: por un lado, del celuloide y sus principios fotográficos condicionaron la fuerza figurativa del medio; y, por el otro, sus pretensiones ideológicas constituyeron una ética sobre la realidad.

Esa preocupación ontológica implica también indagar por el encuadre, lo que este imprime en el film y cómo la condición de esas imágenes facilita el entendimiento y la comprensión del mundo material. Esa relación entre lo que el creador ve y lo que materializa en la obra no solo ha existido desde la Antigüedad, sino que se ha establecido como uno de los problemas fundamentales de la cultura occidental. El lenguaje cinematográfico, al aparecer en la historia del arte a inicios del siglo XX junto la ruptura de lo ideológico sobre lo técnico, se posicionó como un medio que integra la técnica y el discurso bajo unas preocupaciones estéticas e ideológicas marcadas por los cambios sociopolíticos de la época. A partir de esta coincidencia, su desarrollo tecnológico y reflexivo debió entretenerse, con sus respectivos matices, a las discusiones filosóficas que determinaron los elementos condicionantes de la obra de arte como concepto, y, por ende, con unas fases evolutivas y cronológicas distintas a las artes plásticas, igual se sumó a la teorización de la mimesis.

Aunque se trata de un concepto cardinal para dimensionar la representación, este nunca se ha tratado como algo nítido, inequívoco o fácil de definir. En la Antigüedad *mimesis* se refería al problema de la imitación; idea matriz que determinó la teoría del arte durante varios siglos. Así, la *imitatio* se ha entendido a lo largo del tiempo en tres sentidos o líneas de pensamiento: el sentido dionisiaco ritualista, el imitativo platónico, y uno aristotélico que la combina con la libertad del creador. Esta variedad de enfoques y maneras de entender las implicaciones de la representación son una clara indicación de las dificultades que involucran los debates sobre el tratamiento material de la realidad.

Estas tres líneas de pensamiento entendieron la mimesis desde diferentes ángulos, y, con ello, los objetos que pretendían definir también adquirieron enfoques diversos. Para lo dionisiaco, la imitación se vinculaba a sus rituales. Como lo afirma Tatarkiewicz: “la mimesis-imitación representaba los actos de culto que realizaba un sacerdote [como] baile, música y canto” (1986, p. 301), algo que apela a un sentido que no es evidente y que se conecta más con la expresión y el cosmos interno, que con aquello tangible del mundo que nos rodea; es decir, un sentido cosmogónico. Focalizar la imitación en la preocupación por el mundo interior le otorga al hecho de la imitación otra dimensión, porque introduce los interrogantes sobre qué es aquello que se imita en la obra de arte, a dónde apunta esta imitación y cuánto de lo que se imita es evidente para quien observa. Esta manera de entender la mimesis como una representación del interior, más que del exterior, fue retomada en el Medioevo por San Agustín, quien planteaba que: “Si el arte ha de imitar, que imite entonces el mundo invisible, que es eterno y más perfecto que el visible” (citado por Tatarkiewicz, 1986, p. 304). Bajo esta lógica, en la Edad Media la imitación estaba vinculada a las ideas religiosas, a la mediación de la divinidad, y, sobre todo, a entender que Dios prohíbe cualquier tipo de imitación externa. Así, se asume el imitar como buscar el sentido de las cosas, más que las cosas en sí mismas. Esto impone, en quien imita, la responsabilidad de incluir en la representación el funcionamiento que se esconde dentro de las cosas; planteamiento con el que se deduce que la representación está medida por un ejercicio de interpretación.

El significado de la mimesis y la materialización de la obra de arte en el enfoque platónico se oponen completamente a esa posibilidad de interpretación y, por el contrario, proponen lo imitativo como un proceso objetivo que reproduce la forma concreta de los objetos. Bajo este enfoque, la imitación debe sintetizar la naturaleza porque es allí donde el trabajo de creación artística tiene sentido, se completa. Cuando lo que interesa son las formas en sí mismas, lo que prima no es la interioridad o su condición mística, sino su estado físico, su exterioridad y relación con el mundo de lo concreto.

Esta discusión platónica la replantearon, nuevamente, los artistas del *Renacimiento*, quienes expandieron las posturas al preocuparse por el sentido de belleza de las cosas. Su diálogo derivó en la concepción de la imitación como medio para alcanzar un estatus estético. Por un lado, ciertas posturas consideraban que el arte lograba el culmen de lo bello a partir de una elevación espiritual e inmaterial, y desde allí ubicaban la música como el arte mayor. En la contraparte, se pensaba que el sentido material de las cosas era el que concretaba esa belleza y catalogaban a la escultura como el gran arte, donde la pintura y el dibujo eran expresiones de mediación para llegar a esa realidad. Desde esta segunda visión, el arte debía imitar fidedignamente, hasta el último detalle, las características de

aquello que representaba. Tal entendimiento de la mimesis asume que lo que vemos tiene una forma única e indiscutible y aquello que aparece en la obra de arte da cuenta de ello. En medio de esta dialéctica, aparecieron miradas que le dieron un nivel de complejidad a la idea de representación ya que, aunque sí pensaban que el arte debía replicar las cosas, también puntualizaban en la necesidad apremiante de que solo se imitaran aquellas cosas que fueran bellas, lo que en cierto modo fracturó el objetivismo platónico, porque los conceptos de belleza y mimesis, como afirma Mieke Bal, “no están fijos, sino que viajan, entre disciplinas, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas” (2002, p. 38). Desde allí, las reflexiones renacentistas, con sus reconocidas diferencias, fueron el parteaguas para integrar los conceptos de simetría, eutritmia y estética como bases fundantes de las representaciones visuales.

Por su parte, la perspectiva aristotélica se asumió desde otro enfoque, donde la reproducción de la realidad está determinada por un cierto nivel de creación del artista. La evolución de las ideas del Quattrocento y Cinquecento derivó en los movimientos del siglo XVII y XVIII, como el Barroco y el Neoclacisismo, lo que dio paso a una aproximación distinta del término *imitatio* al sustituirlo, gradualmente, por el de *creatio*. Transición que, como plantea Tatariewicz (1996), focalizaba el objetivo del arte no solo en imitar, sino, además, en retratar la complejidad del cosmos, debido a que el poeta produce nuevas tonalidades sobre las formas de las cosas.

Entender el ejercicio artístico desde el concepto de mimesis, en cuanto imitación, determinó un camino para abordar las representaciones, ya que implicaba asumir la decisión de que la obra se parece fuertemente a aquello a lo que se acerca. Esa noción de semejanza fue fundamental para comprender cuál era el deber ser de las imágenes hasta entonces. Aunque nunca hubo una sola definición de lo que esta implicaba, el concepto esencial de una lectura representacional del mundo concreto fue determinante en la percepción generalizada del universo y, en consecuencia, en la teoría del arte. Esta se modificó con el desarrollo filosófico de la Modernidad, donde las tensiones del individuo frente al nuevo orden social, y sus respectivos conceptos de estado, nación y capital, introducen la idea del autor y el simbolismo como dos nuevos ejes de relación entre el arte y la realidad para asumir, discursiva y políticamente, el problema de la representación.

Así, movimientos como el *Romanticismo* giran la mirada hacia la naturaleza y el paisaje por encima de las construcciones racionales e industriales del proyecto moderno, lo que dotó a las imágenes de una alegoría del espíritu desencantado del hombre de la época. En palabras de Isaiah Berlin: “El Romanticismo es una revolución que implicó una explosión en la que se desplegó un yo melancólico en el que el artista expresa[ba] la visión de las cosas” (1999, p. 70). Tal exaltación del yo resignificó la obra de arte, al

no pretender ser la imitación consecuyente de la realidad; lo importante no era el mundo construido hasta ahora, sino la manera como la visión sobre el universo se extendía hacia horizontes tan nostálgicos como esperanzadores, donde el individuo se veía inmerso y contrariado, conscientemente. Si bien el pensamiento romántico se distanció de la preocupación por el referente e hizo un énfasis en la imaginación y el sentimiento del autor, este periodo histórico igualmente se tornó en una especie de punto y aparte en relación con la teoría de la representación, al asumir la creación artística bajo un nuevo estamento imitativo. También es en el siglo XIX cuando aparece un resurgimiento de la preocupación por la objetividad, con la idea de volver a acceder a aquello que vemos. La diferencia de estas nuevas oscilaciones ideológicas a través de la plástica estriba en que esa aproximación ya no se enfocaba hacia el problema de la mimesis y la imitación en sí mismas, sino que hacía énfasis en la correspondencia y función, ineludible y relacional, de estos conceptos del arte con su contexto social.

Es así como el *Realismo*, desde la otra orilla, apuntaló su proceso creativo hacia una preocupación por no modificar la realidad percibida y generalizó la idea de las imágenes figurativas como la forma de acceder al mundo. Pintores como Gustave Courbet basaron sus principios creativos al afirmar que: “La pintura es un arte concreto, puede presentar solo cosas reales, [y] su ámbito no incluye las abstracciones” (citado por Tatar-kiewicz, 1986, p. 316). Si bien la percepción de la objetividad coincide con algunos de los planteamientos que se defendían en siglos anteriores, con el Realismo se inserta la dificultad de entender la realidad como aquello exclusivamente percibido por los sentidos de quien observa. Algo que produjo discusiones teóricas sobre lo que significaba ser un realista verdadero y cuáles eran las implicaciones de serlo, no solo en términos creativos, sino sociales y políticos. Los ideales Realistas se implantaron con mucha fuerza en el siglo XIX, porque su postura artística coincidía con acontecimientos como la consolidación de los estados modernos y la Revolución Industrial, factores determinantes en las consecuencias sociales y económicas de una Europa modernista, con la respectiva evolución de su cuerpo teórico y conceptual.

Las pinturas de Gustave Courbet, Honoré Daumier o Jean François Millet son un ejemplo claro de las apuestas estilísticas y éticas de este movimiento. Al mirar el cuadro *El vagón de tercera clase* (1862) de Daumier, el nivel de detalle es tal que el observador parece sentir el peso del aire que se respira (Imagen 9). Si se mira con detenimiento, se perciben las arrugas de los pasajeros que, en general, tienen una cara adusta, cansada y, algunos como el niño, incluso duermen. La sensación que produce el cuadro es tan potente que el ambiente de agotamiento dentro del vagón se puede sentir, a pesar de que nunca se haya viajado en un tren. Algo similar sucede con el cuadro *La cribadoras de trigo* (1854) de Courbet (Imagen 10). En ella aparecen dos mujeres campesinas que recogen la cosecha del día



Honoré Daumier.
El vagón de tercera clase. (1862).
Óleo sobre tela. 65 cm x 90. Metropolitan Art Museum.

Gustave Courbet.
La cribadoras de trigo. (1854).
Óleo sobre lienzo. 1,31 m x 1,67 m. Museo de Bellas Artes de Nantes.

mientras un infante participa de la escena al observar la caja del trigo. Gracias a todos los detalles, es evidente que se trata de personas acostumbradas a trabajar con sus manos. Aunque es posible que haya ciertos aspectos que lucen artificiosos al día de hoy, el cansancio en sus rostros y la sensación de fatiga, como consecuencia de la luz, son elementos perfectamente vívidos y perceptibles para el observador. En ambas obras es evidente que, si bien la técnica da un peso preponderante a la atmósfera, quienes protagonizan los cuadros son personajes cotidianos, algo anónimos si se quiere, como obreros y trabajadores rasos. La inclusión de estas temáticas y sus actores es un reflejo de cómo el Realismo deja de representar el mundo de las élites para retratar y denunciar las condiciones sociales del pueblo de la época.

Ahora bien, el virtuosismo técnico de estas pinturas derivó en otra tensión que afectó las maneras de entender la imagen durante el siglo XIX: realidad social versus belleza. Esta dicotomía fue similar a la discusión que tuvieron los cineastas, tiempo después, al dividirse entre esteticistas y realistas; debate que centró al documental como una apuesta formal por resolverlo. Tal coincidencia no es gratuita, debido a que las tendencias realistas que surgieron en la pintura de este momento se trasladaron a otras expresiones a lo largo del tiempo. Por eso, es necesario afirmar que, al igual que en el caso de la mimesis, también hubo derivas posteriores a esta discusión que otorgaron otras definiciones sobre la realidad. Algunas de ellas fueron el Naturalismo literario francés de Emile Zola. En él, la novela observaba la naturaleza añadiéndole la interpretación personal del autor. Allí, la realidad solo atendía a la forma en que la mente humana la modelaba. Otro ejemplo son las expediciones botánicas y antropológicas en América, las cuales incidieron en la concepción que se tenía hasta entonces del mundo. A través del entrecruzamiento de campos como el dibujo y la ciencia se expandió la noción eurocéntrica de la realidad.

Para consolidar estas ideas fue determinante la filosofía positivista, la cual consideraba que el conocimiento provenía de una observación consciente de aquello objetivo y externo. Esta, a su vez, no se puede entender por fuera del ascenso de los valores burgueses y la constitución de las sociedades europeas, donde la organización social delineó otras formas discursivas inspiradas por el método científico. Tales derivas indican que el problema de la representación de la realidad es, y ha sido, un problema teórico de altas dimensiones, cuya pregunta subyacente en la obra de arte es una pesquisa permanente, sin una respuesta única ni definitiva. A partir de los diferentes matices sobre la mimesis, la realidad y su relación con la imagen, la idea de la imitación del mundo visible desarrolló planteamientos que apuntaron a definir la condición de la representación en sí misma como uno de los asuntos fundamentales de la teoría del arte y, con ella, los estudios sobre la visualidad contemporánea.

Hoy, gracias al impacto que tuvo el giro lingüístico sobre las maneras de entender y proceder en las prácticas artísticas y sus respectivas experiencias estéticas, las argumentaciones versan por saber si las representaciones sobre el entrono que habitamos alcanzan a ser una señal consciente y suficiente de la complejidad humana. Tal cuestionamiento afecta la comprensión de los textos visuales y su relación con quien los enuncia. Conexión que traspasa la disyuntiva frente a las diferentes formas de mirar y percibir el mundo, ya que, como afirmaba Ortega y Gasset: “Hay tantas realidades como maneras de ver” (1976, p. 25), y, por consiguiente, conciliar si las imágenes representan el mundo interior o el mundo visible. El protagonismo de quien realiza la obra en la idea de imitar pone un matiz significativo en el proceder mimético, porque introduce la idea de un mediador que determina el destino de la representación y, en algún punto, traslada el problema del objeto al sujeto. La imagen ya no solo se resuelve desde su *techné* sino que, además, está atada a su *aisthesis*, y, por ende, a un discurso filosófico. Esta perspectiva es una de las líneas que con más fuerza se ha desarrollado en la *Modernidad* y *Posmodernidad*, la cual el cine documental ha tomado bajo la misma necesidad de utilizar las premisas y derivas de la representación para acceder al mundo.

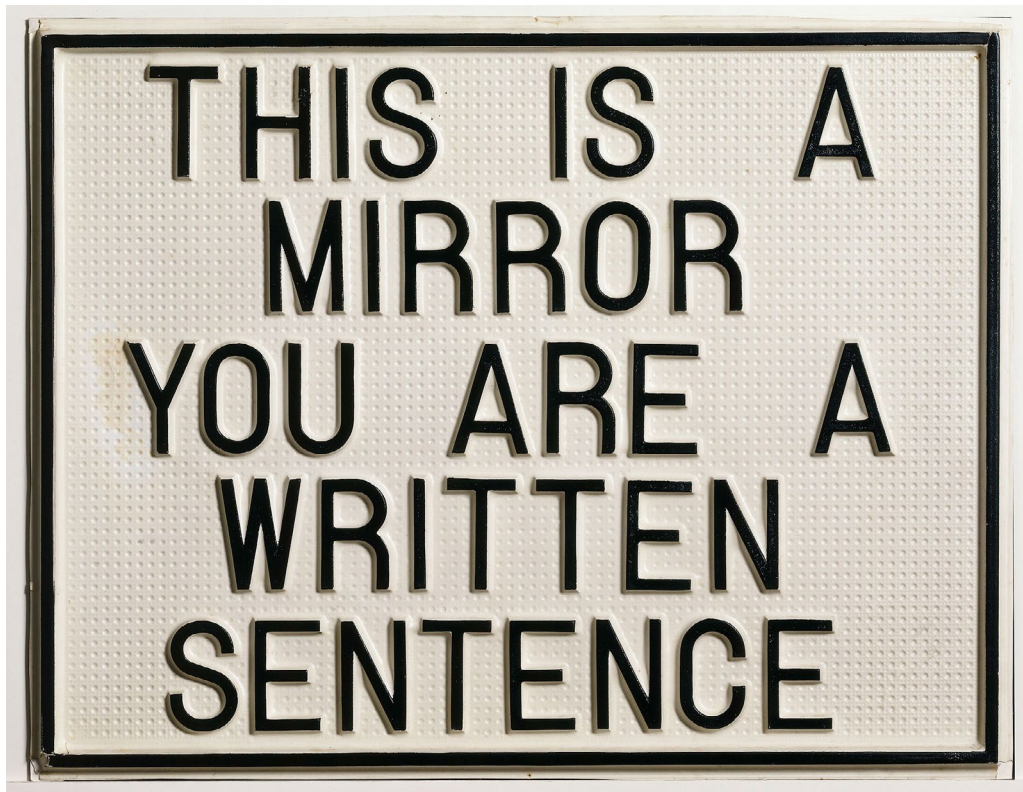


IMAGEN 11

Luis Camnitzer.

This is a mirror. You are a written sentence. (1966).

Poliestireno, 48,4 x 62,5 x 1,5 cm. Daros Latinamerica Collection, Zürich.

Fotografía: Peter Schälchli.

1.4. LA GENEALOGÍA SOBRE LA REALIDAD EN LAS IMÁGENES DE LO DOCUMENTAL

La preocupación por una representación de la realidad que asumió el documental, desde sus orígenes, lo llevó a enfocarse en narraciones cuya pretensión de la imagen fílmica se visualizara, entendiera y aceptara como una prueba iconográfica del mundo. Así mismo, es importante señalar que la ficción no posee leyes ni lógicas inmanentes respecto al mundo concreto, mientras conservara sus principios de verosimilitud narrativa. En oposición, el documental se estableció dentro de unos límites que lo diferenciaron de este, consolidándolo como la forma realista de lo cinematográfico, y, convirtiéndolo en un género en sí mismo. Situación que le determinó una manera particular de relacionarse con el público y le otorgó unos recursos narrativos e ideológicos específicos como: la necesidad de mostrar pruebas que corroboren el documento histórico, la recreación de acontecimientos que denuncien las problemáticas sociales y políticas de un contexto, y, el anteponer el compromiso con los hechos por encima del entretenimiento.

Asumir que la característica principal del documental es la apropiación de la realidad lo enfrenta a un dilema de alta complejidad, porque su posición le ha significado adjudicarla como algo verdadero y que, efectivamente, ocurre. Sin embargo, esta postura lo reta a un problema del pensamiento donde su dimensión conceptual resulta mucho más elaborada que el mundo material enunciado. Tal asimilación ontológica depende de un pacto cultural que lo somete a una movilidad discursiva que varía de una época a otra. Esto evidencia cierta fragilidad en entender la realidad como un gesto materialista, el cual evade lo real como un acto de representación. Aceptar el tránsito de significados que experimentan los conceptos, reconfigura y establece nuevas formas de producción, comprensión y lectura de las imágenes. Es a partir de dicha agitación que la percepción de las cosas determina la manera en que se diferencia e interpreta lo que comprendemos como real y lo

que no. Por consiguiente, podríamos afirmar que la realidad –no como lo concreto, sino como idea– es siempre una construcción social, intelectual y discursiva. Como afirma Mike Bal, “todos los conceptos se mueven, se trasladan, se transforman y es precisamente esta transformación lo que permite que los conceptos se mantengan vivos” (2002, p. 184).

El documental está sometido a una deriva discursiva permanente, cuya forma de entenderse fluctúa entre los cambios de paradigma del pensamiento. Si la realidad, a lo largo del tiempo, ha sido un concepto que ha sufrido variaciones en su significado; la caracterización y clasificación de las obras también han estado determinadas por dicha inestabilidad conceptual. Tzvetan Todorov propone que: “el género no es otra cosa que esa codificación de las propiedades discursivas que elige una sociedad” (citado por Garrido, 1988, p. 35). En ese sentido, dichas dimensiones argumentativas son determinantes para la estructuración de las narraciones, su asimilación, y su respectiva asignación del género al que pertenecen. Concebir la migración del término de realidad resulta definitivo para dimensionar cómo, según los discursos históricos establecidos, no solo se han propuesto distintos tipos de representación, sino que se han fijado las características de las denominadas expresiones visuales y, con ello, la forma en que se determina el sentido de la obra en sí misma. Es, quizás, en el mundo de las artes plásticas donde el debate por la representación ha estado presente de manera constante. Factor que conlleva a que las acepciones alrededor de la realidad sean esenciales en el desarrollo de los procesos artísticos, por encima de la pregunta por la mimesis. Desde los impresionistas, quienes utilizaron la luz y el color para crear otras formas de ver el paisaje, hasta el arte conceptual que utilizó la dimensión evocativa de la palabra para resignificar el sentido de las cosas, las imágenes pueden entenderse, hoy, como artefactos que dan cuenta y proponen diversos caminos para abordar lo real desde las lógicas del lenguaje. (Imagen 11). No es gratuito, entonces, que su uso y apropiación cultural continúen consolidándose como un ejercicio dialéctico.

Si bien existen aproximaciones y enfoques diferentes, la mayoría de los estudios entienden la noción de género como la taxonomía de un tipo de obras con una estructura semántica común. A partir de esta, se establecen formas de producción y de comunicación con el público, donde prevalece una manera específica de enunciar el mundo que se intenta recrear. Aunque las clasificaciones abarcan distintos formatos creativos, en cada uno de ellos el sistema de géneros funciona de manera diferente. En el caso del mundo cinematográfico, por ejemplo, son determinantes los procedimientos que se establecen desde la tríada de industria, producción y consumo. Así lo plantea Rick Altman, quien manifiesta que: “no podemos hablar de género si éste no ha sido definido por la industria, reconocido por el público y avalado por la crítica” (2000, p. 123).

Las relaciones industriales resultan definitivas en el fortalecimiento de las distintas categorías fílmicas, puesto que el género cinematográfico no corresponde a una clasificación de tradición conceptual y canónica, sino que depende, más bien, del funcionamiento de la oferta y la demanda de los productos audiovisuales; es decir, este es un fenómeno de mercado determinado fuertemente por el capitalismo cultural. Este no produce las obras basándose, primordialmente, en ciertos modelos narrativos, sino que reproduce relatos similares porque responden, estrechamente, a lo que el público espera de sí. Los vínculos que se instauran entre el sistema industrial y la audiencia derivan en un tipo de nociones preestablecidas sobre lo que debe ser el género. Curiosamente y como una deriva a estas lógicas, en lo que atañe al documental, nace primero la preocupación de la realidad en cuanto instrumento fílmico, histórico y político, y luego se da el desarrollo de las características industriales que corroboran su ideal como género. Tales circunstancias derivaron en la condición periférica, constante y aún vigente, de este tipo de relatos.

Esas nociones dieron como resultado lo que Bill Nicholls denomina *imaginario documental*, que concierne a: “la idea de que lo que se muestra en la pantalla es verdad y que los acontecimientos que son allí narrados le han sucedido a gente real” (2013, p. 45). Tales preconceptos consolidaron un paradigma de objetividad bajo el cual se asumía que era posible registrar las cosas transparente y unívocamente, con lo que se aspiraba a capturar de manera indiscutible un rastro del mundo material, sin opinar de él y sin modificarlo. Sobre esta base se desarrollaron unas maneras propias de narrar, lo que suscitó que en los distintos enfoques críticos se fortalecieran a partir de estrategias narrativas provenientes del periodismo, la antropología, la etnografía, la investigación o los diarios de viajes. Esto fue concluyente durante muchos años y constituyó la relación de interpretación visual entre los espectadores y la industria. Desde todas estas formas del género, se mantuvo la preocupación realista, lo que en cierto modo perfiló su condición discursiva y estableció la noción sobre lo que es y lo que no es un documental.

Dentro de este contexto, el cine de lo real, en las últimas décadas, ha enfrentado un desprendimiento de su perspectiva debido a que a mediados del siglo XX incorporó nuevas prácticas de registro, las cuales emergieron desde la inestabilidad del lenguaje cinematográfico producida por movimientos como *La Nueva ola francesa* o el *Neorrealismo italiano* y se nutrieron de las experimentaciones en formatos y técnicas de las posvanguardias artísticas. Como bien lo afirma María Luisa Ortega, “el cine de los años sesenta, se desembarazó del naturalismo, dejando un espacio al azar y a nuevas lógicas para lidiar con las acciones” (2008, p. 21). Y es, precisamente, sobre estos nuevos procedimientos que inician las mutaciones de su paradigma a partir de las alteraciones taxonómicas que sucedieron entre finales de la década de los años ochenta y mediados de los años noventa. En este periodo, ciertas obras documentales cuestionaron

las convenciones narrativas hasta entonces preestablecidas, defraudando con ello todas las expectativas que se tenían con respecto al género. Tales apuestas dieron cuenta de los cambios del mundo audiovisual frente a la evolución de las pantallas y la relación entre tecnología y entretenimiento con la que se desplegaba el cambio de siglo; además, reflejaron y proyectaron el desencantamiento y la individualización que ha experimentado el ser humano posmoderno desde aquellos días.

Estas propuestas documentales pusieron en crisis la realidad como un concepto único y colectivo, y le abrieron la puerta a una noción un poco más compleja, mediada por la subjetividad en el que la idea de una reproducción iconográfica transparente se diluye. La imagen documental se reconfiguró hacia una representación alegórica con la que, así mismo, se admite una especie de hibridación, donde los recursos narrativos provenientes de otros géneros y otras artes pueden expresar, igualmente, diferentes dimensiones del mundo. Lo que ha sucedido con este nuevo fenómeno del cine de realidad implica una dislocación drástica de las convenciones tradicionales. Sin embargo, esto no significa, de ninguna manera, el fin del género documental, porque, como lo afirma Miguel Ángel Garrido: “Que la obra ‘desobedezca’ a su género no lo vuelve inexistente” (1998, p. 33). Cuando estas transgresiones experimentan una repetición sistemática, lo que se gesta es, necesariamente, un nuevo código del género, una nueva manera de comunicarse con el público y de asumir sus formas de significar. El cambio en los recursos retóricos y estilísticos sobre el tratamiento de las imágenes no es otra cosa que la transformación sociopolítica del contexto sobre el que estas emergen, el cual alteró y complejizó la forma de entender la realidad en el siglo XXI. Por eso, resulta fundamental insistir en que la resignificación de los géneros no es un hecho incidental que ocurre de una manera espontánea. Por el contrario, como lo tanteaba Todorov, “los géneros que son válidos para una sociedad corresponden a una necesidad ideológica, no es casualidad que la epopeya sea posible en una época y no en otra” (citado por Garrido, 1988, p. 39). Las manifestaciones de género evidencian distintas maneras de mirar y concebir el discurso de un tiempo y su sensibilidad. Para el caso de la realidad, en cuanto está sujeta a variaciones de su significado, los productos culturales como el documental se convierten en un reflejo simbólico del pensamiento, y allí radica su importancia histórica.

La movilidad teórica del problema de la representación es el eje principal de los análisis de Erich Auerbach [7], quien rastrea cómo esta idea sufre alteraciones de una época a otra y por qué dichas modificaciones determinan las estructuras narrativas de los textos. Un ejemplo claro son las

[7]: En *Mimesis* Erich Auerbach hace un repaso muy detallado y se ocupa de los matices de la representación de la realidad en un periodo de tiempo que va desde el relato bíblico hasta Virginia Woolf, a comienzos del siglo XX.

diferencias entre el relato homérico y el relato bíblico. La manera en que las obras están escritas y en cómo se maneja el lenguaje define las diferencias de su función narrativa con respecto al concepto de realidad. Otro ejemplo reseñado por el autor es el de los escritos de Stendhal. En ellos aparece el término moderno de realidad que, el propio Auerbach, define como *imparcial, impersonal y objetivo* (1979, p. 435). Esa manera de asumir el sentido factual de las representaciones se relaciona directamente con el paradigma de objetividad documental que determinó por muchos años el código del género, y es, justamente, esta noción de realidad la que se contradice en el documental que surge a partir de finales del siglo XX y continúa hasta hoy.

Si se asume, como Auerbach, que la idea de realidad se transforma en los relatos y que, además, una cierta estructura de la narración determina también la manera en que el público la entiende o se relaciona con ella; valdría la pena preguntar si el desprendimiento en la estructura formal que tiene lugar en el documental, como género, no está relacionada, únicamente, con un asunto estilístico y narrativo, sino con una nueva manera de entender la representación y la capacidad de la imagen fílmica de contener iconográficamente el mundo. O si, por el contrario, lo que se ha puesto en crisis es el concepto de *mímesis* en sí mismo y, con él, la idea de realidad; deriva que, necesariamente, trae consigo cambios en las aproximaciones para entenderla, materializarla y narrarla. Porque, los márgenes de la obra, como lo plantea el propio Auerbach: “hace resaltar las fuerzas sociales que constituyen la base de las circunstancias que nos presenta” (1979, p. 38). Esto quiere decir que, si la imagen, como reflejo de los discursos sociales de una época, cambia, lo que está en transformación no es la imagen en sí misma, sino la época a la cual está supeditada. Lo que se desprende en el prototipo de objetividad del documental no es la forma, sino el paradigma de realidad que lo contiene.

A partir de la idea de realidad se cimientan certezas que facilitan la construcción de las relaciones sociales y surge, entonces, una forma del habitar que dota a los seres humanos de cierta sensación de seguridad. El valor cultural se da porque a la par que se establecen esas afectividades se generan, lo que se denomina, discurso histórico. Tal compenetración, contextual y discursiva, acaba definiendo aquello que asumimos como verdadero, es decir, el entendimiento que las representaciones hacen del mundo y sus límites con la ficción. Se podría, por tanto, aseverar que los cambios en las obras realistas son una consecuencia de la tendencia expansiva que proviene del discurso histórico y en la que el cine es solo una expresión, una huella cultural más. Hechos como la transmisión televisiva de la guerra de Irak por CNN, o el cubrimiento en directo del ataque de las *Torres gemelas* y que el artista Karlheinz Stockhausen denominó “la mayor obra de arte que haya existido nunca” (Villamiel, 2009, pag. 6), son fenómenos visuales que antes dependían del campo de lo real y hoy se mezclan en un mismo terreno con referentes de la cultura pop como



Ingrid Formanek.
Invasión a Iraq: 25 años de la transmisión en vivo de la guerra del Golfo Pérsico. (2016).
Fotografía análoga. Artículo en: CNN. AFP/Getty Images.

Eduardo Sánchez & Daniel Myrick.
El proyecto de la bruja de Blair. (1999).
Argumental. 16mm y Video Hi8. 105 min. Fotograma.

El proyecto de la bruja de Blair de Eduardo Sánchez y Myrick (1999) o los reality shows. Así, pues, la incursión de esta telerrealidad supuso un antes y un después en la pretensión factual de las representaciones, en cuanto la espectacularidad de los acontecimientos le abre paso al simulacro como una huella de identidad de nuestro tiempo (*Imagen 12 y 13*).

A esa llamada espectacularización de la *imagen-realidad* se sumó la experiencia de lo virtual, la cual trajo consigo la masificación del internet, las cámaras digitales y las redes sociales, propias de inicios del siglo XXI. Desde allí, se subvierten los límites y deja de tener relevancia las diferencias dicotómicas entre conceptos como verdad y falsedad, donde la construcción del mundo se hace desde una subjetividad despreocupada de estos valores y consciente de dicha operación, hasta el punto que son los mismos receptores quienes también alteran, juegan, editan y reordenan el discurso de las imágenes sin importar si es verídico o no, a manera de un contrarrelato no hegemónico siempre en disputa. Estos son algunos de los síntomas que llenan de contenido la resignificación de la idea de realidad contemporánea, sumergiéndose en una multiplicación de las imágenes, tanto digitales como análogas, que han ocupado casi todos los espacios sociales y las formas de comunicación dentro de una expansión mediática visual, la cual “se ha hecho discontinua, o sea, manipulada y manipulable por su usuario” (Belting, 2007, p. 115). Esta maleabilidad de la imagen, ahora collage, afecta la noción de transparencia sobre la realidad donde se abandonó el referente visible y al espectador le ha dejado de intranquilizar como un elemento condicionante de la visualidad.

En medio de esa resignificación, la imagen como aparato estético pierde su carácter referencial y, como lo planteaban los movimientos artísticos como el *Simulacionismo* o el *Post Apropiacionismo* en la década de los años ochenta, lo que importa ya no son las cualidades exteriores y concretas de las cosas, sino sus relaciones de significación, con lo cual se descontextualizan los ideales racionales y sus principios de objetividad. Estos recursos retóricos, asumidos a través de medios como el video-arte, la pintura, los objetos encontrados y la poesía, coinciden y se entremezclan con la ruptura del documental. Por lo que se puede inferir que, a partir de este contexto, las imágenes, independiente de su formato o clasificación, son artefactos inestables y, por consiguiente, susceptibles de ser metaforizados y evocar a través de otros canales el mundo sensible, quizás hasta el punto de atomizar sus nociones cerradas de sentido. Estas tendencias han llevado a que se produzca una hibridación de los géneros, donde las dimensiones estéticas de los textos visuales trascienden sus márgenes narrativos. En palabras de Rick Altman: “Los géneros han cambiado en su esencia porque mientras los géneros se identificaban por su capacidad de hacer conmemoraciones colectivas, lo que prima ahora es la función pseudoconmemorativa y la intertextualidad” (2002, p. 25).

Por eso, asimilar que el concepto de realidad ha sufrido modificaciones que alteran su significado resulta definitivo para una redefinir la forma de lo cinematográfico que se auto-determina como realista. En tal sentido, el cine documental de las últimas décadas se erige como una consecuencia del discurso histórico, filosófico y cultural que devino con las fracturas del cambio de siglo. Elementos como la voz en primera persona, la alegoría y las formas híbridas en las que se mezcla con la ficción y con lo experimental, rompen definitivamente con su paradigma clásico de objetividad y con la idea de la imagen como documento, sin por ello renunciar a la necesidad de enunciar la realidad.

La pregunta, entonces, sería, ¿por qué es posible seguir hablando de documental si se han transgredido casi todos los elementos del código bajo el cual se reconocía y sobre el que se había cimentado el pacto de realidad con el espectador? Para discernir alguna respuesta es necesario volver a las películas mismas y los debates que suscitaron entre académicos y críticos. Las primeras obras que se producen hacia finales de los años ochenta desencadenan un cisma conceptual que genera una premura inmediata por renombrar ese tipo de cine que no es ficción, pero que, al romper con su paradigma de objetividad, tampoco es el cine documental tal y como se identificaba. Autores como Gilles Lipovetsky y Jean Serroy se refirieron a esas obras como *neo-documentales*, término que alude a un tipo de película que, según ellos, “no se parece en nada al documental anterior y que trabaja bajo un dispositivo que no es ni verdadero ni inventado” (2009, p. 159). Para otros teóricos se debe hablar, en el mismo sentido, de *post-documental*. Sin embargo, quizás la expresión más recurrente en las reflexiones de principios del siglo XXI es la de *no ficción*, una designación que buscaba urgentemente explicar el fenómeno y clasificarlo para generar, así, una nueva forma de entender y de relacionarse con estas propuestas.

La utilización de una denominación negativa como la de no ficción apuntaba a mantener una distancia esencial con el cine de ficción, porque, aunque se trata de un tipo de películas que se alejan del paradigma clásico, su preocupación temática conserva la realidad como eje articulador. Esta denominación dual, que es la misma que se utiliza para la clasificación de la literatura en los países anglosajones, parecía suplir el aparente vacío etimológico en el que se encontraba la noción de lo documental. El asunto de fondo es que el cine de realidad en los años noventa trasciende el problema de la denominación de género, en cuanto las obras responden más a una reacomodación cultural y geopolítica que derivó en una nueva manera de representar la realidad, que a la mera distinción frente a la ficción y sus opuestos.

En este sentido, y más allá de que las transgresiones del código clásico sean evidentes, al enfatizar que se trata de un tipo de cine que mantiene sus intenciones realistas, es posible seguir refiriéndose a él como una expresión documental, porque si lo que ha cambiado es el imaginario general de realidad, resulta coherente que cambie la manera de narrarla. Al igual que sucede con el relato histórico, sus prácticas, herramientas retóricas y tratamientos se reinventan y coexisten simbióticamente a partir del mundo que crea y mira. De esta manera, podemos decir que la imagen documental sí mantiene una preocupación enunciativa por el referente porque, como lo explica Ricoeur: “El problema del referente de la imagen no plantea ningún problema específico por definición, la misma cosa puede percibirse *in presentia* o *in absentia*” (1999, p. 137). Parece ser, entonces, que las categorías con las cuales clasificábamos cómodamente este fenómeno hoy son insuficientes. Lo que actualmente llamamos documental no es necesariamente la representación directa o transparente que en algún momento pretendió ser. Este se ha visto obligado a renunciar a sus formas narrativas tradicionales y a asumir otras que den cuenta de la imagen-realidad como se asume en el presente, una realidad que, como afirma Antonio Weinritcher [8], resulta poética y multiforme, la cual continúa siendo la huella esencial al momento de habitar un mundo cuyas evocaciones visuales son tan complejas y diversas como el discurso histórico en el que están inmersas. (*Imagen 14*).

[8]: En su libro *El Documentalismo del Siglo XXI*, Antonio Weinritcher explica cómo hoy es imposible hablar de la realidad en un sentido único. Para el autor, la idea de realismo se queda corta para explicar lo que sucede en el documental actual.

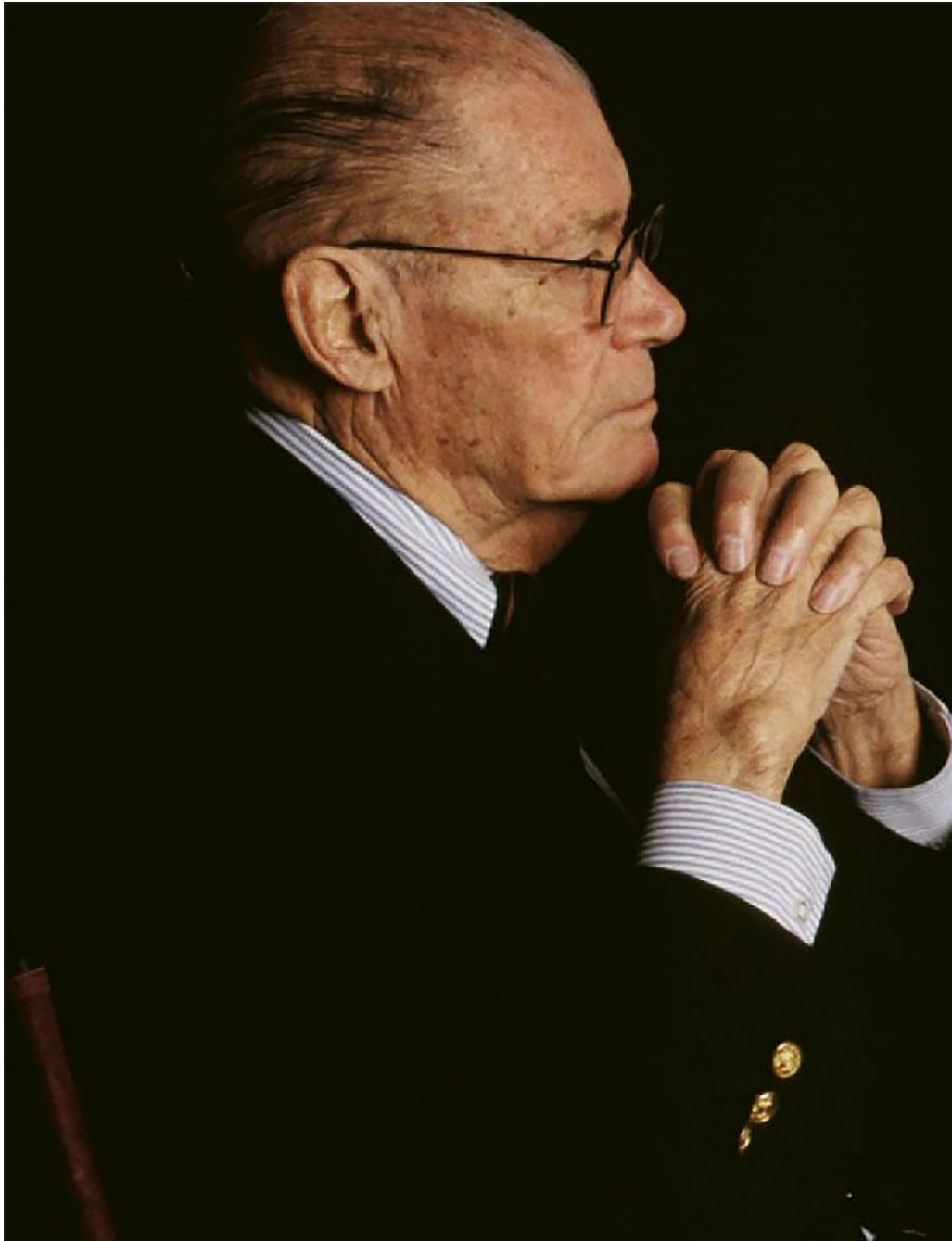


IMAGEN 14

Errol Morris.
The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara. (2003)
Documental. 35mm. 107 min. Fotograma.

II. LA IRRUPCIÓN DE LA REALIDAD EN LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS



IMAGEN 15

Roberto Rosellini.
Roma ciudad abierta. (1945)
Argumental. 35mm. 105 min. Fotograma.

2.1. DEL NEORREALISMO A ABBAS KIAROSTAMI: UNA ACTITUD ANTE LA REALIDAD

La pregunta por la realidad y su significado en la imagen fílmica han estado siempre presentes en diversas cinematografías y épocas de la historia del cine. Definir de qué depende la condición realista para asumir si este lenguaje se puede considerar un arte de lo mimético o no, ha desencadenado debates conceptuales y teóricos de largo aliento para el desarrollo de lo cinematográfico como medio expresivo y reflexivo, ya que esta pregunta, además de ayudar a comprender la evolución del lenguaje fílmico como un aparato narrativo y estético, aporta a la discusión sobre lo real en el campo de la visualidad. Quizá, el más importante de estos debates, como se desarrolló en el capítulo anterior, fue el que se dio entre las tendencias realistas y las esteticistas, que dividió a los teóricos durante la primera mitad del siglo XX. Para algunos, el cine, por su herencia con la fotografía y su capacidad discursiva, se podía definir como un medio ontológicamente realista; y para otros, era un medio que dependía de su construcción escenográfica, estilística y del montaje, convirtiéndolo, particularmente, en un medio estilizado. El debate sobre el realismo tuvo un punto de quiebre definitivo cuando el 27 de septiembre de 1945 Roberto Rossellini estrenó *Roma ciudad abierta* y con ella se dio inicio al *Neorrealismo italiano*, un conjunto de películas que resultaron determinantes para el destino del cine durante la segunda mitad del siglo XX y para lo que va del XXI. (*Imagen 15*).

Sería muy difícil referirse al *Neorrealismo* como un movimiento en un sentido estricto, por cuanto se trató de un tipo de cine que no duró más de un lustro y que además ocupó una parte mínima dentro de la producción cinematográfica italiana de la época. Lo interesante es que, aun así, y como afirma André Bazin: “Las películas neorrealistas jalonan incontestablemente la historia del cine por caminos muy diferentes” (1966, p. 448). Las posturas éticas y estéticas que introdujeron este pequeño grupo de trabajos a mediados de los años cuarenta resultaron definitivas para

el destino posterior de las imágenes fílmicas y sus posturas discursivas. Tal vez, para encontrar una respuesta que explique la trascendencia de estas obras, habría que comenzar por un hecho que, si bien es extra-cinematográfico, es crucial para dilucidar cómo las condiciones sociales, políticas y económicas vinculadas a los años finales de la ocupación alemana y a la finalización de la II Guerra Mundial, fueron determinantes para el *Neorrealismo*. Esta forma de ver y de narrar surgió como una consecuencia directa frente a las circunstancias de horror que obligaron al continente europeo a asumir una nueva manera de concebir el mundo. Continuando con Bazin: “[La] guerra no puede considerarse como un paréntesis, sino como una conclusión: el fin de una época” (1966, p. 440). Por eso, esta nueva visualidad trajo consigo lo que el teórico y guionista Cesare Zavattini expresó como “una necesidad de renunciar a los hechos novelescos y volver a enfrentar la vida desde sus valores permanentes” (citado por Romaguera, 1998, p. 205); porque si bien la devastación de la guerra otorga la condición social y política a las películas neorrealistas, es la necesidad de poner el énfasis en la cotidianidad de los seres humanos donde emerge la postura ideológica que sus directores asumieron frente a la realidad, actitud que permite explicar por qué el *Neorrealismo* es un cine comprometido socialmente con la experiencia vivida, con el aquí y el ahora.

Los directores neorrealistas se propusieron mantener una mirada fiel sobre lo que sucedía en el contexto italiano, donde la distancia entre la vida y la realización se debía reducir al mínimo posible, de modo que en las imágenes quedara plasmado lo que ellos entendían como un encuentro con la verdad, un lugar donde aparecieran las personas que habitaban las ciudades en el periodo de la posguerra. Para materializar tal encuentro, los creadores neorrealistas decidieron salir de los escenarios producidos en estudio, ir a la calle y trabajar con actores naturales o de poca experiencia; así mismo, relataban argumentos sin hechos extraordinarios ni teatralizados con los que se pretendía que la composición no violentara la percepción de realidad, lo que originó modificaciones narrativas y estilísticas que impactaron la historia del cine. Esta forma de construir el relato determinó una de las características más sugestivas del cine italiano de posguerra y que está relacionada con el surgimiento de un lenguaje liminar en el que, “los filmes [del *Neorrealismo*] son, ante todo, documentales reconstruidos aun cuando lo esencial de su argumento sea independiente de la realidad” (Bazin, 1966, p. 440). Un ejemplo de esta extrema preocupación que exhibían las ficciones neorrealistas se evidencia en películas como *Alemania año cero* (1948) de Roberto Rossellini, quien pone en evidencia el estado de ánimo y la situación social de unos personajes que transitan entre las ruinas que dejó el final de la guerra en Berlín (*Imagen 16*). Aprovechándose de recursos como el claro oscuro, la cámara en picado, la musicalización en momentos trágicos de la trama, construye y retrata la sensación de abandono y desesperanza tanto del personaje como del espíritu del hombre europeo de la época.



Roberto Rosellini.
Alemania año cero. (1948).
Argumental. 35mm. 72 min. Fotograma.

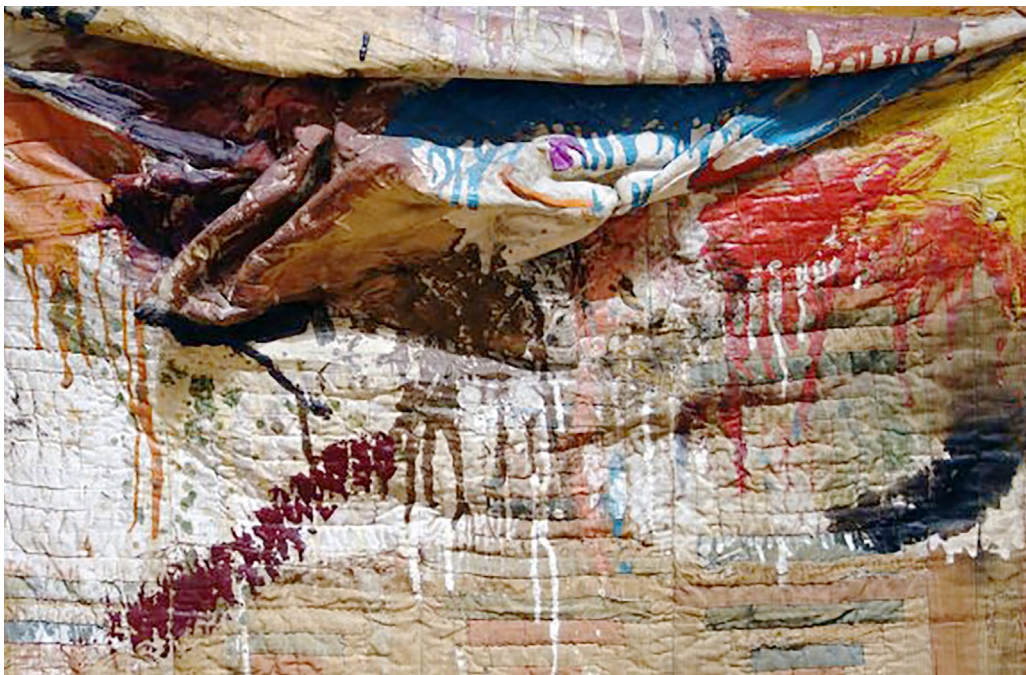
El *Neorrealismo* se convirtió, así, en una corriente que dispuso el problema sobre lo real por encima de cualquier otro. Más que realizar un cuerpo de películas, propuso una ética de la realidad en la que, en palabras del mismo Rossellini, “[...] tenemos una sincera necesidad de ver con humildad a los hombres tal y como son, sin recurrir a la estrategia de inventar” (Rossellini, citado por Romaguera, 1982, p. 202). Esta ética implicó una preocupación permanente por lo que los teóricos han entendido como un realismo comprometido con su tiempo y con la Historia. Lo central de este fenómeno es que su interés realista se manifiesta en relatos concebidos como ficciones. Lo que resulta llamativo es cómo su construcción se da a partir de elementos narrativos y visuales que las convierten en piezas de difícil definición, en cuanto se trata de películas que se acercan al problema de la realidad a partir de recursos ficticios, cuestionando por primera vez las categorías tradicionales de clasificación. Estos argumentales adquieren lo que Bazin nombró *un valor documental excepcional* (1966, p. 461). Y es, justamente, esta condición híbrida la que implicó que el surgimiento del *Neorrealismo* trajera consigo una nueva manera de contar, construir y entender los relatos, lo que supuso una ruptura con las maneras de narrar y de dimensionar la idea de ficción. La realización de películas con características fronterizas hizo que este momento de la historia del cine se convirtiera en un punto de giro definitivo para los cambios en el uso del lenguaje fílmico que tendrían lugar a partir de entonces. Sus directores consiguieron con su trabajo dar inicio a una nueva forma de lo cinematográfico, como dijo Pascal Boinitzer: “[...] la huella que el neorrealismo ha dejado en el ojo del cine es profunda y duradera” (1983, p. 67). Algo que provocó una onda expansiva que transformó la cinematografía moderna y a sus herederos, por cuanto se trató de un tipo de cine de características esencialmente porosas. No deja de ser curioso, entonces, que una corriente en esencia ficcional impacte las concepciones de lo documental.

Uno de los aportes del *Neorrealismo*, en cuanto tendencia comprometida con la realidad, fue su propuesta de lo que debía ser el cine como huella y voz realista del mundo, con unas historias marcadas por un fuerte espíritu de actualidad, con personajes que están determinados por circunstancias vigentes, en términos sociopolíticos, las cuales quedan expuestas en la obra como una revelación del presente. Esta actitud habita en los relatos del cine neorrealista y está directamente vinculada con la experiencia humana devastadora de la guerra y, en esa medida, devela un sentimiento de fracaso y derrota de los principios ideológicos modernos y, por ende, positivistas y unívocos que determinaban la manera de asumir y representar el mundo en ese momento histórico. La época de posguerra trajo consigo una nueva conciencia de realidad mezclada con un sentido de horror y desencanto, lo que sacudió directamente las representaciones y su forma de construir las imágenes que dieran cuenta de ello. La preocupación del *Neorrealismo* por la realidad cobró un nuevo significado, ya que planteó la necesidad de encontrar una manera para enfrentar las

heridas que dejó el conflicto a través de las imágenes, porque, como expresa De Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*: “El artista pertenece a su tiempo, vive de sus costumbres, crea para su público y para su época” (2002, p. 19). Por ende, el universo visual neorrealista comparte la sensación de hastío desde donde se paran los movimientos artísticos e intelectuales de la posguerra.

Las artes plásticas, que habían vivido el esplendor que significaron las primeras vanguardias de comienzos del siglo XX, se vieron afectadas no solo por el surgimiento de los nacionalismos europeos y, posteriormente, por el conflicto bélico, sino por la devastación en la que quedó el continente después de la guerra, lo que generó un fenómeno de migración que trasladó el centro de la creación artística de Francia a Estados Unidos, un país delimitado por unas características políticas, sociales y económicas particulares. En primer lugar, hacía parte del bloque de países que habían ganado la guerra, convirtiéndolo en el territorio más emblemático del mundo “libre”; pero, además, encarnaba la idea de progreso sobre la que se consolidó el capitalismo, lo que explica que fuera justamente allí el lugar ideal para el nacimiento de las llamadas posvanguardias de mediados del siglo anterior. Ahora bien, a diferencia de lo que sucedió con los directores neorrealistas, los artistas estadounidenses de posguerra, que también estaban marcados por la herida de la gran depresión, se caracterizaron por un rechazo frontal al naturalismo. La necesidad de asumir una nueva conciencia frente a la realidad desencadenó un planteamiento en el que, como afirma Ad Reinhardt: “[...] el arte no necesitaba justificarse con el realismo o el naturalismo, regionalismo o nacionalismo” (citado por Castellanos, 2105, p. 61). A partir de esta posición surge un movimiento como el *Expresionismo abstracto*, el cual rechazó lo figurativo, dándole prioridad a las formas desgarradas, en las que el sentido de improvisación y de desorden hacían parte de la esencia de la obra.

El *Expresionismo abstracto*, el primer movimiento artístico estadounidense, como afirma Polo Castellanos, “marca un hito en el desarrollo del arte moderno, un punto de partida para una manera de ver y entender el arte” (2105, p. 58). Este buscó consolidarse como una corriente de ruptura que reflejara una nueva mirada para enfrentar una realidad que después de la guerra parecía completamente fragmentada y distorsionada. Por eso, desde esta lógica, puede afirmarse que tendencias como el *Neorrealismo* o el *Expresionismo abstracto* comparten fundamentalmente un estado de ánimo, un aliento que procede de la experiencia de posguerra y que genera en ambos una fuerte necesidad de cambio de relación entre la imagen y su contexto. Un ejemplo de ello son las formas de recrear el espacio doméstico en ambas corrientes. Películas como *Umberto D* de Vittorio De Sica (1952) y pinturas como *Bed* de Robert Rauschenberg (1955) dan cuenta de la confusión interior que habitaban los seres humanos en ese momento.



Vittorio De Sica.
Umberto D. (1952).
Argumental. 35mm. 91 min. Fotograma

Robert Rauschenberg.
Bed. (1955).
Colcha y sábana sobre soportes de madera, 191,1 x 80 x 20,3 cm.
MoMA. Fundación Robert Rauschenberg.

En ambas obras, y desde formatos aparentemente inconexos, la presentación de una habitación desordenada, como elemento común, es el reflejo de cómo lo íntimo está sometido a la fragilidad estructural de mediados del siglo XX. (*Imagen 17 y 18*). Los cineastas italianos desde una Europa devastada se preocuparon por transformar las tradiciones de su lenguaje de la misma forma en que los expresionistas estadounidenses lo hicieron con la pintura desde un país que se mostraba al mundo como el centro de la renovación, social, económica y cultural. A pesar que los acercamientos formales de cada corriente resultan radicalmente opuestos, sus impactos tienen dimensiones similares al cuestionar los tratamientos visuales y discursivos sobre la realidad y, en consecuencia, problematizar las nociones que se tenían hasta entonces de la representación.

El ambiente del mundo occidental durante este período histórico y su necesidad de cambio son los motores que promueven, en las distintas expresiones artísticas, una nueva actitud estética y expresiva frente a la idea de realidad y que, en el caso del cine, tiene al *Neorrealismo* como uno de sus protagonistas, porque, como lo afirma Bazin, este: “[...] no encierra en absoluto una regresión estética, sino por el contrario una evolución conquistadora del lenguaje cinematográfico” (1966, p. 446). Tal evolución se refleja en aspectos narrativos específicos como una iluminación y una puesta en escena limpias de cualquier exceso o de cualquier elemento innecesario al objetivo de la narración, así como la de ver con una naturalidad que se asemeja más a la idea del boceto que al de una pintura terminada. Este acercamiento visual se conecta, en la distancia, con las estéticas procesuales derivadas del *Expresionismo abstracto*, fundamentándose en la concepción de un realismo en el que no existe ningún tipo de mediación técnica, hasta “aniquila[r] la distancia entre el arte y la vida” (Zavattini, citado por Stam, 2000, p. 94). El movimiento italiano quería poner el acento en un tipo de relatos que funcionaran como revelación y que, en palabras de Cesare Zavattini, “no se inventaban historias que se asemejaran a la realidad, sino se construía la realidad en historia” (citado por Stam, 2001, p. 94). El *Neorrealismo* no solo sirvió para marcar un camino y una manera de afrontar la realidad, sino que se sitúa en el posible inicio de las corrientes que determinan el cine de la actualidad. Dicha pretensión es el inicio de la transformación definitiva sobre los límites entre el cine de ficción y el cine documental; una mutación esencial al momento de poner en perspectiva la línea cenital que atraviesa la cinematografía que se hace desde finales del siglo XX, la cual se posiciona, en esencia, con formas de proceder y pensar como lo son el *arte conceptual*, el *Arte pop*, el *arte Povera*, el *happening* y el *performance*, donde la imagen busca, sustancialmente, descentralizar sus principios canónicos modernistas. Por eso, la concepción de realismo que se inicia con el cine italiano de posguerra impactó en diferentes cinematografías, particularmente aquellas llamadas periféricas, narraciones sobre la actualidad que funcionan, perfectamente bien, no

solo por sus exploraciones estilísticas, sino por las urgencias políticas y sociales con las que han reinventado la forma de hacer y pensar las imágenes.

Gran parte de las cinematografías en las que la conciencia de la realidad tuvo una importancia indiscutible encuentran, en algún punto, en el *Neorrealismo* una hoja de ruta para sus trazados visuales, específicamente las que se realizaron fuera de Europa y Estados Unidos con movimientos, películas y directores como el *Cinema Novo*, en Brasil; Satyajit Ray y *la trilogía de Apu (1955-1960)*, en la India; Luis Buñuel con *Los olvidados (1950)*, en México; o el *Nuevo cine iraní*. Dentro de este panorama, uno de los nombres que hacia finales del siglo XX ahondó y expandió el proceso de tránsito de la noción de realidad que se origina con el *Neorrealismo* es el director Abbas Kiarostami, quien dotó sus películas de varios de los principios narrativos e ideológicos del cine italiano de posguerra. Este realizador comenzó su carrera a mediados de la década de los años 70 en Irán y alcanzó su reconocimiento internacional a finales de la década siguiente con la película *¿Dónde está la casa de mi amigo? (1987)*, que iniciaría *La trilogía de Koker (Imagen 19)*. A partir de allí, las películas de este Kiarostami se convirtieron en un punto de referencia para el cine de finales del siglo XX, por cuanto se trataba de obras que dependían completamente del aquí y el ahora, de su país y de su región. Relatos narrados desde una profunda sensación de presente y en los que era determinante una postura ética y política frente a la realidad y, con ello, la aspiración de verdad y horizontalidad sobre sus personajes. Estas características, al igual de lo que sucedió con el *Neorrealismo*, bordean los límites narrativos y categoriales del documental; o, en palabras de Alberto Elena: “[...] desde la actualidad de la historia de Irán [las películas de Kiarostami] funcionan como un paradigma del neorrealismo y como un punto clave para entender la modernidad cinematográfica” (2002, p. 236). Lo interesante de este director es que se apropia de las influencias neorrealistas, pero le imprime un nivel de subjetividad que no estaba en el cine italiano. Esta mirada implica que la imagen ya no se queda en un realismo objetivo y esa realidad está determinada por la mirada del director quien, de alguna manera, se antecede a la noción de realidad intersubjetiva de un cine fronterizo.

El estilo narrativo que asume el director iraní se relaciona con lo que teóricos como Ángel Quintana (2003) han denominado un cine híbrido, donde se borran las diferencias entre la representación y la reproducción, una tendencia que cobró fuerza en el momento en el que comenzaron a difuminarse las demarcaciones entre los géneros y, con ello, los conceptos de ficción y realidad. Como afirma el propio Kiarostami: “El cine no pasa ya por la manipulación de las emociones del público, no vale la pena poner límites, lo único que interesa hoy es crear interrogantes” (citado por Elena, 2002, p. 281). Por eso, el

punto de giro que introdujo el cine italiano de posguerra tuvo unas implicaciones definitivas para la historia del cine porque cambió el funcionamiento de los relatos del cine clásico. En el *Neorrealismo* la cámara se enfrenta a la vida de los personajes, no para contar un hecho extraordinario, sino para introducirse discretamente en su cotidianidad, como si no quisiera alterarla. Y es esa nueva perspectiva, esa complejidad estética y conceptual, la que ocasionó que el legado neorrealista fuera un punto de no retorno para el problema de la realidad en el cine. Esta conciencia no solo afectó directamente al asunto de lo documental, sino que se convirtió en una referencia al momento de comprender un cine de frontera. La concepción por registrar la vida diaria dio a las imágenes un poder de introducirse y validar la cotidianidad como un eje temático e ideológico a la hora de presentar el drama humano. Tal facultad adquirió tanta fuerza que se convirtió en un método de acercamiento a lo real y, por ende, su impacto atravesó los linderos temporales y geopolíticos desde donde emergieron otras imágenes, lugares donde las problemáticas sociales del común encontraron una identificación con los universos visuales adaptándose a cada contexto y desdibujando las clasificaciones taxonómicas eurocéntricas y antropológicamente colonizadoras.



Abbas Kiarostami.
¿Dónde está la casa de mi amigo? (1987).
Argumental. 35mm. 87 min. Fotograma.

2.2. EL VÉRITÉ Y EL CINE DIRECTO: CRÓNICA DE UN ENCUENTRO CON LA REALIDAD

El final de la década años cincuenta y el comienzo de los sesenta significaron el inicio de una de las épocas más paradigmáticas y con más implicaciones culturales del siglo XX. Un periodo en la que se transitó de la recuperación de las heridas dejadas por la Segunda Guerra Mundial a la configuración de un nuevo orden social. La nueva distribución geopolítica, las revoluciones sexuales, el crecimiento de los medios de entretenimiento y la cultura de masas, y la aparición de la noción de juventud como grupo social en el escenario cultural y político, determinaron una inminente necesidad de cambio que generó una profunda transformación en las maneras de expresión e interacción en la sociedad. En medio de ese contexto, el cine posterior al *Neorrealismo italiano* alcanzó una renovación en la forma de producir, de contar y de relacionarse con los relatos visuales. El surgimiento de la *Nouvelle vague*, por ejemplo, demostró que se podían hacer películas muy diferentes entre sí desde sus propuestas estilísticas y narrativas y aun así responder a un espíritu colectivo de ruptura. Con ella, otras formas de usar los recursos del lenguaje cinematográfico dieron lugar a nuevos discursos e interpretaciones estéticas del mundo, lo que inspiró muchos tipos de cine. Algo que resulta definitivo al momento de entender el origen de las variaciones ocurridas en lo cinematográfico de esa década en adelante.

Inmerso en el ambiente creativo de la *Nouvelle vague*, el antropólogo y realizador Jean Rouch, a partir de su interés en la etnografía y en los procesos investigativos, introdujo un tipo de documental al que denominó *Cinema Vérité*, el cual, no solo se constituyó en la tendencia más realista de ese movimiento, sino que, implicó el inicio de un momento definitivo en la historia de este tipo de cine. Motivado por una preocupación casi científica, Rouch se sentía atraído por la idea de un cine de corte etnográfico que permitiera un encuentro con la verdad y así generar el ambiente propicio para que la

realidad, sin filtros ni mediaciones, fuera posible. El método de trabajo que pretendía alcanzar se evidencia en *Crónica de un verano* (1961), codirigida junto a Edgar Morin y en la que luego de seguir con la cámara en su vida cotidiana a ciertos personajes de las calles de París, los convoca a una sala de proyección para preguntarles cuánta realidad había en las imágenes que vieron. A partir de las respuestas recolectadas es, precisamente, que emerge, para el realizador francés, la relatividad de la realidad, con lo cual su idea de documental se materializa y se hace posible (*Imagen 20*). Así mismo, marcado siempre por la búsqueda de la verdad, Rouch también se dedicó a filmar personajes y situaciones de ciudades africanas relacionadas con el colonialismo francés. En sus trabajos se evidencia permanentemente cómo la manera en que está planteada la estructura narrativa sirve para desencadenar unas reacciones de corte ideológico entre los personajes y los hechos con los que, en las propias palabras de Rouch, “la verdad no es evidente a simple vista, [y] es necesario descubrirla” (1962, p. 163). Por tanto, estos planteamientos implican una organización retórica de los elementos del texto fílmico, lo que obliga a las imágenes a ir más allá del referente directo.

Para el cineasta francés, la idea de la realidad fílmica en el *Cinema Vérité* tuvo su inspiración, fundamentalmente, en dos películas: *Nanook el esquimal* de Robert Flaherty (1922) y *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929). Rouch entendió que ambas películas se adelantan a sus preocupaciones temporales y los discursos de su época, no solo por la investigación etnográfica con las que fueron hechas, sino por la postura que asumieron frente al concepto de verdad, porque con ella “intentaron ser un ojo abierto al mundo” (1962, p. 159). Sin embargo, se vieron limitadas en su despliegue técnico para alcanzar tales principios, debido a la imposibilidad de contar con cámaras más livianas y con un sonido sincrónico que les facilitarían aproximaciones menos invasivas y más orgánicas. Por eso, el documentalista de la *Nueva ola* aprovechó las posibilidades de las cámaras portátiles de su tiempo para ir más allá de quienes lo inspiraron. Estas características de producción no son elementos menores ni casuales, por el contrario, es la manifestación de una actitud creativa de un periodo donde el acceso a formatos y herramientas de menor costo alteró la relación visual con el mundo. Esta tendencia documental, de la que también participó el francocanadiense Michel Brault, pretendía acceder a los hechos reales desde las posibilidades expresivas que otorgaba el lenguaje cinematográfico, para así crear un tipo de narración que fuera objetiva, que no pensara o sacara conclusiones por el espectador y en la que no se desvirtuara lo que la cámara registraba. Para Rouch, asumir la realidad desde este enfoque le concedía al documental vínculos entre el arte y la investigación como un rasgo de la creación contemporánea.

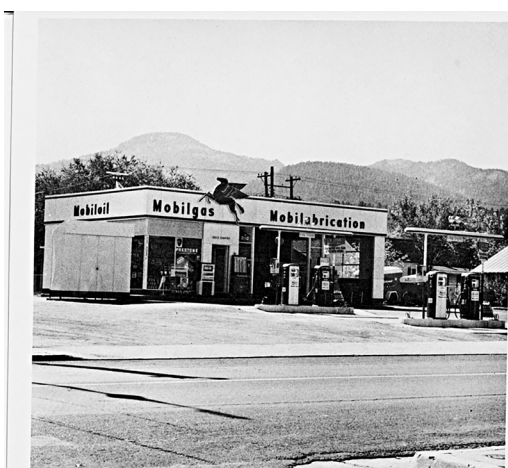
El documental, en particular, y el arte, en general, que se produjo en la segunda mitad del siglo XX se parecen bastante en su deseo de plasmar po-



Jean Rouch.
Crónica de un verano. (1961).
Documental. 35mm. 85 min. Fotograma.

lítica y filosóficamente una ideología más allá de lo plástico, lo que derivó en la tensión permanente entre estética, denuncia e información sobre la realidad. Un ejemplo comparado de esto son las similitudes de principios entre la obra *Twentysix gas stations* (1963) de Ed Ruscha y la película *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch. La primera persigue, a través de fotografías, aparentemente objetivistas, la icónica *Ruta 66* para señalar en el control sobre petróleo las causas geopolíticas que marcaron el contexto norteamericano de aquel momento, tanto desde sus intereses económicos como las críticas que se les hicieron a las políticas intervencionistas estadounidenses. Por su parte, el film francés hace un seguimiento de corte etnográfico a unos inmigrantes nigerianos que van a trabajar a Costa de Marfil y donde se evidencia, a partir de una voz narrativa europea, la situación laboral de los jóvenes africanos. En ambas obras la condición visual está supeditada al peso discursivo que la enmarca, lo que deriva en aquellas imágenes, de un corte antropológico, una segunda capa de lectura ideológica, manifestando, con ello, una autoconciencia cultural global de los artistas con este periodo histórico y un compromiso político a partir de su trabajo. (Imagen 21 y 22).

Estos cambios de perspectiva en las artes, que llegaron al final de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en Estados Unidos, coincidieron con una bonanza económica que produjo una sociedad de consumo ya consolidada. En dicho contexto, surgieron movimientos juveniles como la generación *Beat*, que se antecede a la denominada contracultura, la cual, en su exploración creativa, priorizó la experiencia sobre las ideas porque, como plantea Armando de Miguel, “no aspiraban más que a refiejar la vida sin cortapisas: como en un solo de batería desenfrenada, en una *Jam session*” (1979, p. 19). Desde allí, la cultura pop, derivada de este contexto capitalista, fue asumida como una experiencia a abordar en las manifestaciones artísticas e intelectuales, una forma traumática o trivial de encarar la realidad que desplegaba la publicidad, el mercadeo, la televisión, el consumo de masas y el entretenimiento como industria. Además, en paralelo a esos fenómenos, se vivió un crecimiento importante de los medios de comunicación norteamericanos y, como resultado de ese desarrollo, los años sesenta se convirtieron, también, en el comienzo del concepto de aldea global que, para Armando de Miguel, da origen a los *pensamientos unificados y masificados* (1979, p. 19). Dentro de ese desarrollo surge el *Nuevo Periodismo* o *Periodismo Literario*, una tendencia que introdujo una manera diferente de enfrentar y narrar los hechos cotidianos que otorgaba mayor importancia a las emociones y proponía estructuras textuales más flexibles. Al igual que el cine y las artes plásticas, los escritores de esta corriente asumieron que el tratamiento sobre lo real trascendía la pretensión objetivista de la verdad de los hechos, pues veían en el mundo cambiante las razones contextuales suficientes para tener otros acercamientos a la creación canónica. Por eso, fracturaron los formatos narrativos con herramientas de la literatura de ficción y la descripción detallada de atmósferas para dar cuenta de estados interiores con el fin de narrarlos



MOBIL, WILLIAMS, ARIZONA



STANDARD, WILLIAMS, ARIZONA

Jean Rouch.
Moi, un noir. (1959).
Documental. 35mm. 88 min. Fotograma.

Ed Ruscha.
Twentysix gas stations. (1963).
Libro de artista. Tate gallery.

a profundidad. Todos estos elementos, a pesar de las distancias técnicas de cada lenguaje, se asemejan a las pesquisas formales de los documentalistas de esta época. Y es precisamente en ese ambiente de cambios e influenciado por lo que estaba pasando con los medios masivos de información y con las propuestas de *Cinema Vérité* francés, que realizadores como Robert Drew, director de *Life*, o Richard Leacock decidieron, bien sea como una crítica o como un replanteamiento de principios, producir un tipo de cine que se encargara de la realidad desde otra perspectiva, “un cine que observara sin controlar, que captara gente en situaciones reales” (2013, p. 74). Bajo estos postulados se presenta en 1960 el estreno de la película *Primary* de Drew y Leacock, con la que nace el llamado *Cine Directo*, un movimiento al que se unieron muchos directores y que termina por ocupar mayor espacio que el *Cinema-Vérité* de Rouch. (Imagen 23).

El *Directo norteamericano* estuvo influenciado por el estilo narrativo de la televisión, el cual entregaba un contenido bajo la sensación de inmediatez y, aparentemente, sin muchas modificaciones desde el montaje. Esa tendencia impactó a los documentalistas norteamericanos, quienes defendieron un cine no intervencionista y que se alejara de cualquier estructura que produjera un punto de vista sobre la realidad para dejar, así, que los hechos hablaran por sí mismos. “Estos directores privilegiaron la imagen confiando en su pureza y en su poder”, afirma Pablo Lanza (2013, p. 75); y era justamente a eso a lo que se refería creadores como Robert Drew cuando decía: “estoy determinado a estar cuando las noticia sucedan, pero también a ser lo más discreto posible porque estoy comprometido con lo que sucede” (citado por Ortega, 2008, p. 18). En sus planteamientos lo que importaba era la idea de que la realidad hacía referencia a algo que se impone, que está frente a los ojos y, en tal sentido, era responsabilidad del realizador lograr que su cámara diera cuenta de ello, que actuara como testigo y pudiera registrar sin modificar. Tal y como lo sostenía Frederick Wiseman cuando aseveraba que: “conozco mejor la realidad de las instituciones que filmo de lo que la conocen las personas que las habitan cada día” (citado por Lanza 2013, p. 80). Es decir, concebir la realidad como un concepto idéntico posible de registrar, el cual da lugar a la creación de representaciones miméticas que dan cuenta de ello. La noción de testimonio, de “yo estuve aquí” le otorga a la inmersión visual una garantía etnográfica de integridad.

Para quienes asumieron los lineamientos del *Directo*, esta manera de abordar el mundo era la más honesta al momento de hacer documental y por eso para dar aplicación a esa idea, en busca de lo que Richard Leacock (2008, p.192) llamaba la *realidad en el sentido más absoluto*, algunos realizadores propusieron un conjunto de reglas para filmar, las cuales incluían la eliminación de luces artificiales, la no utilización de trípodes, grúas o estabilizadores de cámara, el no pedirle nunca a nadie que hiciera algo para la película y, por sobre todo, no repetir ninguna toma. Aunque claramente no todos los directores siguieron estas reglas al pie de la letra, estos pos-

tulados sí se convirtieron en una especie de declaración de principios en cuanto a las relaciones entre el *Cine Directo* y la realidad, la cual, para estos creadores, se encontraba justo al frente de la cámara, sucedía de forma espontánea y por tanto no era necesario manipularla para registrarla, lo que derivó en una aproximación pragmática sobre las imágenes. Así lo proponía el propio Leacock, quien consideraba que: “las reglas ayudan a solucionar los problemas del documental, [porque] por fin estábamos entrando al mundo real, el que pasa frente a la cámara” (2008, p. 197). Y es, justamente en esta entrada donde radica la gran diferencia conceptual con el *Cinéma Vérité*, que asumía que la realidad no aparecía de manera automática, sino que había que hacerla surgir. “El *Directo* apelaba a la espontaneidad, al azar y al no control de la situación” (Lanza. 2013, p. 75). Quizás por esa razón, teóricos como Bill Nicholls (2013) se refirieron a este como un cine observacional, un cine que aspiraba construir relatos en los que se sintiera que el documento no altera lo documentado, en otras palabras, que el sujeto observado fuera inconsciente de su observador.

La situación de una sociedad cambiante hizo que el documental tuviera un gran protagonismo, dado que su vocación realista lo convertía en el género ideal para dar cuenta de las transformaciones culturales y sociales que se estaban viviendo. Por esa razón, el *Vérité* y el *Directo*, además de convertirse en puntos de referencia para definir lo que debía ser un cine realista, su deber ser profundizó los límites conceptuales y de producción entre el documental y la ficción. Para ambos tipos de cine el documental estaba llamado a ser la forma de lo cinematográfico capaz de un encuentro imparcial con la realidad y es justamente esa concepción la que termina de consolidar el paradigma de objetividad. Estas dos tendencias documentales tuvieron un efecto que, aparte de difundirse por distintas cinematografías del mundo, generaron una especie de modelos narrativos que copiaron en otros medios y en otras formas expresivas en cuanto al problema de la realidad, terminando de consolidar el imaginario con el que había nacido el documental en 1929.

Uno de los factores que favoreció el auge tan importante que tuvieron las prácticas documentalistas en los años sesenta tuvo que ver con los avances tecnológicos que se dieron en la época y que fueron definitivos para el desarrollo de esta forma cinematográfica. La aparición del sonido sincrónico y de las cámaras portátiles tuvo una repercusión decisiva tanto para el *Vérité* como para el *Directo*, puesto que les otorgó una libertad en el registro lo que generó unas propuestas estilísticas diferentes y con ellas materializaron las ideas conceptuales que se tenían sobre filmar lo real. Para autores como Rafael Tranche, “hubo una simbiosis entre los movimientos documentales y las herramientas con las que se expresaban” (2008, p. 38). El impacto de poder captar la imagen y el sonido de manera simultánea fue conceptualmente definitivo para las tendencias documentales de los años sesenta. Para sus directores, esta sincronía establecía un margen indiscutible en la búsqueda de realidad y, para ellos, fue precisamente



IMAGEN 23

Robert Drew & Richard Leacock.
Primary. (1960).
Documental. 35mm. 54 min. Fotograma.

ese límite el que produjo que exploraciones previas, como las realizadas por Vertov o por Flaherty, resultaran incompletas, a tal punto que para autores como Richard Leacock, “sin el sonido la captación de la realidad termina siendo un fracaso” (1997, p. 193). Por esta postura tanto el *Vérité* como el *Directo* establecieron una relación estrecha entre estética y técnica, al punto de considerar algunos que en esta época se vivió una especie de renacimiento de lo que se entendía por cine sonoro.

Determinado por estas condiciones tecnológicas, el documental de los años sesenta fue un cine caracterizado por relatos narrados desde una cámara móvil, casi entrometida, con la que se pretendía captar los acontecimientos cotidianos que se querían registrar. A partir de las posibilidades que brindaba una captura sonora de corte muy naturalista, se buscaba que los personajes hablaran con espontaneidad, lo que llevó a que los diálogos ocuparan un lugar muy importante dentro de la estructura narrativa de estas obras. La novedad que traían consigo esas particularidades estilísticas resulta clave para entender por qué la década de los sesenta se convirtió en un período emblemático en el proceso de fortalecimiento del documental como género, tal como lo afirma Rafael Tranche: “La apropiación tecnológica del *Vérité* y el *Directo* abrió caminos formales que fueron luego copiados por otros medios” (2008, p. 38). El cambio que experimentó el cine de realidad durante ese periodo tuvo que ver con el hecho de poner las herramientas tecnológicas al servicio de necesidades conceptuales, no para contradecir el registro objetivo de la realidad, sino para rejuvenecerlo, para consolidar su paradigma y con ello terminar de afirmar los supuestos acerca de lo que debía ser un documental.

Vale la pena destacar que el interés común por la representación objetiva de la realidad en los documentalistas del *Cinema Directo* no significó, de ninguna manera, que hubiera uniformidad en las películas que se hicieron durante ese periodo, ya que como afirma Maria Luisa Ortega: “en el *Cine Directo* había tantas actitudes como actores en el juego” (Ortega, 2008, p. 22). Es claro, pues, que había una diferencia considerable entre el cine de los hermanos Maysles, que tenía más cercanía con búsquedas próximas al periodismo, y el cine de Frederik Wiseman, con un énfasis en la observación de los matices de la vida diaria de las instituciones. Lo interesante es descubrir que, en ambos casos y más allá de enfoques narrativos, se mantenía la preocupación por la objetividad y la no intervención. De igual manera, sería equivocado confundir la importancia que tuvieron, primero, el *Vérité*, y, luego, el *Cine Directo*, con creer que fue la única forma de lo documental que se hizo durante esta década. El interés de acceder al mundo desde una concepción moderna de la realidad generó, igualmente, detractores que entendían que se trataba de una pretensión inocente y casi de una farsa al pregonar que la realidad era algo que estaba allí simplemente esperando por ser documentada, como si fuera posible hablar de una dimensión neutra de la imagen fílmica. Para directores como Emile de Antonio, “la verdad real no consiste en los fenómenos que

ocurren ante nosotros, sino la imposición de un orden sobre ellos” (200, p. 11). Esta postura, que sugería una lectura de la realidad hecha por el director observador, significaba una grieta conceptual muy importante en el paradigma de objetividad.

En un sentido similar, voces como Andy Warhol o Chris Marker, por caminos muy diferentes, se ubicaron en orillas contrarias a las que planteaba el *Cine Directo*. Ellos pensaban que este cine en tercera persona, casi aséptico, limitaba las posibilidades expresivas y creativas del realizador. Marker, por ejemplo, sentaba su crítica en señalar que: “Hay cierta ingenuidad en los métodos etnógrafos, las fronteras para narraciones resultan obsoletas” (citado por Ramos 2008 p. 130). Desde estas posturas, surgieron obras que, aunque también se preocupaba por la realidad como concepto, trataban de hacer un cine menos normativo y más relacionado con la libertad de la creación artística. Estas tendencias entendieron que esa búsqueda de la objetividad en el documental no dependía de asumir unas formas preestablecidas desde la técnica y, por el contrario, encontraban más vínculos narrativos con las experiencias que se venían marcando desde las llamadas posvanguardias, particularmente el *Arte pop*, el cual experimentó un auge en la década de los sesenta al retratar la cotidianidad y lo ordinario de la cultura de masas a partir de unos juegos estilísticos y visuales que no se preocupaban por el registro fidedigno y sin alteración del mundo o de las cosas y aun así reflejaban la realidad. Como consecuencia, no daban tanta importancia a los límites tradicionales establecidos desde los recursos y los lenguajes, lo que le abrió las puertas a un tipo de documental más vinculado con estos movimientos artísticos y, desde allí, propuso transformaciones en el paradigma documental.

Es curioso evidenciar cómo este periodo histórico desjerarquizó las tendencias creativas en función de su evolución cronológica y discursiva, lo que permitió una coexistencia de relatos cinematográficos con pretensión objetivista y etnográfica, como el *Directo* y el *Verité*, a la par de otras formas expresivas y culturales como el periodismo narrativo, la música y las artes plásticas. La interacción entre estas visiones se constituye en un momento clave para el documental y, como afirmaba Pablo Lanza, “la década de los sesenta supuso una serie de cambios en el terreno del cine documental, transformaciones que alterarían el curso de la historia del cine y del audiovisual en general” (2013, p. 73). A partir de estas ideas surge una especie de modernización del relato y cinematográfico, donde sus estructuras narrativas y sus posturas ideológicas se desprenden del modelo fílmico clásico para alinearse a las discusiones de pensamiento que se daban en el resto de las artes. El cine, como aparato moderno, debió acelerar sus procesos de transformación formal y estilística no en función de una dependencia histórica sino de un desarrollo propio de sus relatos hasta coincidir con los debates teóricos y formales del resto de expresiones plásticas y mediáticas; esto le facilitó a lo documental la integración de varias corrientes visuales que fue adaptando orgánicamente a sus discursos narrativos.



Chris Marker.
Cartas desde Siberia. (1957).
Documental. 35mm. 62 min. Fotograma.

2.3. NUEVAS FRONTERAS: HACIA UN CINE EXPANDIDO

A la par del surgimiento del *Cinéma Vérité* y el *Cine Directo* hubo otros directores y otras tendencias expresivas que también buscaron trabajar con los conceptos de verdad y de realidad, no solo para dar cuenta del mundo que estaban viviendo, sino para proponer distintas formas de abordar y de significar la representación filmica. Durante mediados del siglo XX se produjeron obras que estuvieron alentadas por la necesidad de ruptura, no únicamente en el tipo de relatos que contaban, sino en la manera en que el lenguaje cinematográfico generaba nuevas formas de narrar y metaforizar el mundo. Así aparecen realizadores como Chris Marker, coetáneo de la *Nueva Ola francesa*, quien para algunos es el fundador del ensayo fílmico; o Jonas Mekas, quien hizo parte del *Nuevo Cine Americano*, movimiento con el que hubo una expansión de los géneros convencionales hacia el cine experimental en Estados Unidos.

Así, mientras el *Vérité* y el *Directo* daban una lucha por encontrar una nueva manera de acercarse al mundo concreto sin renunciar a la apuesta por la verdad y la objetividad documental, autores como Chris Marker se enfocaron en una búsqueda narrativa que no estuviera condicionada por los límites y las categorías de un sistema formal y que, por el contrario, estuviera determinada por la mirada creativa de quien se acercaba a lo real. Las películas de este director francés se caracterizaron por la combinación de imágenes de distintas fuentes y sin una relación narrativa evidente, en una especie de collage que rompía con la referencialidad directa y la intercalaba por la alegoría para narrar el mundo desde lo que el autor puede evocar en primera persona. Incluir la subjetividad implicó sumarle al relato de lo real otra manera de entender la representación y de concebir el tratamiento simbólico de las imágenes. Para teóricos como André Bazin, la inclusión de este recurso narrativo significó “el nacimiento del cine-ensayo” (citado por Forte y Gómez 2013, p. 57), al asumir que

la realidad podía ser narrada desde una voz ensayística, lo que abría las puertas a un tema por el que el documental no se había cuestionado: la realidad como un concepto múltiple y no único, lo real como un asunto discursivo más que antropológico.

La forma del yo como voz narrativa a la que recurrió Marker en sus obras, y a la que también acudieron autores contemporáneos suyos como Joris Ivens, no solo alteraba las estructuras y los códigos ya establecidos, sino que aparecía como un cuestionamiento sobre la noción positivista de lo documental, ya que como lo afirmaba el propio Marker, “la realidad se debe entender[como] concepto transitorio y en ese sentido la paradigmática relación de la representación resulta obsoleta” (2013, p. 8). Para el realizador francés la presencia de ese yo ampliaba las posibilidades expresivas del relato, en cuanto permitía materializar una construcción poética en la que el énfasis no estaba en el hecho, sino en la visión que el yo tenía del mismo, lo que inevitablemente transformaba la perspectiva que se tenía sobre lo que revelaba la imagen. Desde esta postura autoral, Marker produjo sus documentales, no con el fin de alcanzar el registro objetivo, sino desde lo que denominó como la *imagen-concepto*, (2013, p.146) una formulación que de alguna manera permite trascender los preceptos de tiempo y espacio que hay en la imagen fílmica, en tanto la preocupación se traslada del registro exacto de un referente como un punto de llegada, a una imagen que debía funcionar como un disparador que genera otras ideas tanto visuales como mentales, por lo cual ninguna imagen se debía entender en sí misma como una conclusión. Expandir las posibilidades expresivas de la imagen desde este punto de vista implicó una mirada diferente sobre lo cinematográfico y con ello otra manera de entender el hecho documental. Un ejemplo concreto se da en *Cartas desde Siberia* (1957) donde la inclusión de la animación, tanto hecha expresamente para el film como la de imágenes apropiadas, sirve para recrear alegóricamente el universo mental e íntimo del director sobre los imaginarios de ese lugar, anteponiendo la emoción por encima del origen material de los archivos fílmicos como una mera prueba de registro. (*Imagen 24*).

La idea de construir una *imagen-concepto* cuya función no es responder a una necesidad mimética, sino ser un disparador de otras imágenes genera una pregunta sobre la condición indexical de lo visual, en tanto este se asume desde lo alegórico y pone en cuestión la condición imitativa indiscutible con la que tradicionalmente se asociaba la imagen fílmica. En la obra de Marker la imagen difusa se impone, ese es el camino para documentar aspectos tan intangibles como el olvido que se materializan bajo una cierta aleatoriedad, lo que hace indispensable la presencia de ese individuo que asume la memoria, que opina sobre ella y que, de alguna manera, la hace realidad, pero no entendida como algo irrefutable, sino como algo que depende de

la interpretación del yo que narra un mundo definido por su propia subjetividad y sus propios relatos. Así lo propone Catherine Russell al explicar que: “Toda autobiografía es una puesta en escena, un performance” (2013, p. 191), como una construcción de lo real más que una prueba inalterable.

Los planteamientos formales en el cine de Chirs Marker no solo implicaron modificaciones sobre la conceptualización de lo cinematográfico en general, sino que son determinantes para la del documental, ya que su postura implicó un enfoque diferente al que estaban intentando otros movimientos del cine de realidad. Este abogó por construir películas cuyo relato transitara entre los márgenes del tiempo y de la memoria, determinadas por la presencia de un yo fragmentado que cuenta un mundo a través de una mezcla permanente de imágenes de diferentes orígenes, que no están relacionadas entre sí y desde las que hace una renuncia a la representación prístina. Como lo afirmaba el propio Marker, en su obra, “la imagen es la materia prima y la relevancia se antepone al realismo” (2013, p. 8). En el trabajo del director francés, que fue un cine de la subjetividad, se prefigura el individuo postmoderno, para quien la realidad no es una sola, sino que se trata de algo múltiple, lo que lleva a que la lectura que hace del mundo también sea múltiple. Para teóricos como John Berger, ese tipo de representación funciona como un juego de espejos entre el observador, lo observado y el campo visual reflexivo y autoconsciente que hay en el medio, puesto que: “Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (2016, p. 8). Así, el sujeto observador se expresa en identidades fragmentadas, que a su vez fracturan la representación el mundo y devela una verdad que en todos los casos es performativa y se desprende del paradigma de la realidad objetiva. Por eso, en ese sentido, resulta completamente inadecuado asumirla como un hecho incuestionable o indiscutible. El acceso directo de la realidad es un imposible en sí mismo, dado que todo registro fílmico una vez hecho se vuelve inmediatamente pasado y en tanto pretérito se transforma en algo inaccesible; y, allí, la imagen adquiere una condición similar a la de la memoria. Este quiebre en la representación, como un problema creativo y conceptual, detonó la posibilidad a la experimentación con la imagen y con ella reformuló sus horizontes de significación.

Esta postura frente al concepto de realidad fílmica también aparece en realizadores de la misma época como Jonas Mekas, quien fue uno de los representantes del llamado *New American Film* y que convirtió la revista *Film Culture* en la tribuna para defender lo que él entendía como un cine nuevo, uno que renunciaba abiertamente a las convenciones narrativas tradicionales para asumir formas marcadas por la libertad expresiva. Para Mekas el cine estaba listo para transformarse en un medio expandido, que estableciera un vínculo con todas las artes, para así permitir al realizador una autonomía autoral y performativa mayor. Para quienes pertenecieron a este



Andy Warhol.
Sleep. (1964).
Videoarte. 16mm. 20 min. Fotograma.

movimiento, la veracidad de la imagen solo era posible en tanto el autor pudiera dar cuenta de su propia realidad, porque como manifestaba el propio Mekas, “al renunciar a la uniformidad se gana en dinamismo” (1975, p. 52). Autores como John Cassavetes, Maya Deren, Andy Warhol y Mekas realizaron un cine radicalmente independiente y que retomó propuestas no narrativas que habían aparecido en expresiones cinematográficas que tuvieron lugar con las *Vanguardias* a comienzos del Siglo XX, un tipo de expresión que cuestionaba sus preceptos antecesores y se desprendía de las posibilidades de la representación.

Los directores del *New American Film* se opusieron a la pretensión de verdad y de realidad que promulgaba el *Directo*, ya que para ellos cualquier película que estuviera atada a una estructura narrativa, ya de entrada, era un engaño, y, en ese sentido, se trataba de una promesa imposible de cumplir. Para artistas como Andy Warhol, el único cine directo posible era aquel que surgía cuando luego de prender la cámara se hiciera un registro continuo hasta que la cámara se volviera a apagar. Las implicaciones que subyacen tras esta posición revelan la esencia del distanciamiento con las tendencias documentales del *Directo* y su pregunta por lo verídico. Para autores como Warhol la verdad no era algo que estuviera vinculado a un hecho objetivo, sino a la búsqueda del autor, lo que permite entender las representaciones visuales en tanto procesos determinados por la subjetividad como gestos estéticos y formales. Por ejemplo, en la película *Sleep* (1963) la acción de grabar a un hombre dormido no solo incluye el performance una de las características propias de las artes posvanguardistas, sino que señala con irreverencia la pretensión objetivista documental, banalizando las imágenes de lo real. (*Imagen 25*).

La forma de producir y de significar las imágenes que plateaban los directores del *New American Film* establece un vínculo conceptual con las inquietudes de Chris Marker cuando expresaba la dificultad de distanciar cualquier representación visual de la subjetividad y de su necesidad de alejar la imagen del problema material- referencial para abrirle paso a un encuadre en el que fuera posible simbolizar asuntos inmateriales y relativos como los pensamientos o la memoria y con ellos otorgarle un espacio en lo documental a la noción de la imagen – concepto, la cual supera su materialidad plástica y alcanza su dimensión discursiva.

La pregunta por la realidad objetiva y sus alcances representacionales son asuntos determinantes para entender las prácticas artísticas del siglo XX. Los *ready-made* de Marcel Duchamp, como una de las prácticas más importantes para la evolución de las artes durante el siglo XX y su aporte al pensamiento visual contemporáneo, son un buen ejemplo de ello, en tanto develaban un tipo de arte que estaba lla-

mado, no solo a producir una experiencia estética de confrontación interpretativa, sino a ser el inicio de un pensamiento que permite una relectura sobre la obra, sobre los objetos y sobre la cotidianidad del mundo. Este artista francés resulta definitivo para estudiar las corrientes artísticas que surgen a partir de los movimientos de vanguardia y sus respectivos efectos. Obras tan conocidas como *Rueda de bicicleta* de 1915 o *La fuente* de 1917 son propuestas determinadas por el uso de cosas ordinarias que él consideraba *estéticamente anestesiados* (2002, p. 15), y que al ser intervenidas por el artista no solo perdían su connotación inicial, sino que generaban nuevas posibilidades hermenéuticas. Al incluir objetos como una bicicleta o un orinal a las lógicas museísticas, Duchamp sentaba las bases que serían los inicios discursivos de lo que entre las décadas de los años sesenta y setenta se llamó arte conceptual y, con ello, marcó el fin de la materialidad plástica referencial y reestableció los límites de lo que hasta el momento se había considerado arte.

A partir de allí, la referencia del arte conceptual resulta fundamental para dimensionar los cambios en la noción de realidad documental porque, como lo plantea Ana María Guash, “el arte conceptual es una corriente reflexiva que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución” (2016, p. 165). Es a través de esta manera que el arte se cuestiona abiertamente sobre la verdadera importancia de la representación objetual. Es desde estos cuestionamientos que en las obras se comenzó a privilegiar la idea de lo no objetual o de lo pos-objetual en lo cual, como ya sucedía en Duchamp, más que el objeto representado, interesaba lo que de ese objeto se derivaba como reflexión. Lo interesante es ver cómo los movimientos artísticos y cinematográficos a partir de los años sesenta introducen cambios determinantes en estos paradigmas al introducir lo conceptual al interior de la imagen documental, pues en ambas manifestaciones primaba más el estímulo del pensamiento que la representación en sí misma, dando suma importancia a las derivas del proceso creativo donde las obras ya no eran productos cerrados sino piezas de discusión y diálogo.

Para el arte conceptual hay dos elementos definitivos en el proceso de desmaterializar el objeto: por un lado, la utilización del lenguaje detona una contradicción entre el objeto y la forma de nombrarlo, lo que genera una negación del gesto representativo en sí mismo; por el otro, la tendencia de este movimiento hacia la filosofía apuntala sus intereses hacia lo reflexivo por encima de lo plástico. Así lo afirma Anna María Guash quien explica que: “Para los autores de este movimiento el arte debe ser una proposición analítica en el sentido de que no se proporciona ningún tipo de información sobre hecho alguno” (2016, p. 171). Bajo estas dos premisas, esta corriente reto-

ma el planteamiento que hacía Duchamp cuando afirmaba que solo las ideas podían ser obras de arte y pone el foco en cómo el pensamiento transforma la condición material de la visualidad y la ubica en un plano dialéctico. Es el caso de *One and three shoves* (1965) de Joseph Kosuth donde el artista cuestiona el lugar tanto físico como simbólico de las cosas. La reiteración de una pala en tres niveles de significación, visual, verbal y objetual, desestabiliza el valor icónico de las representaciones e introduce la noción de que el peso cultural de las imágenes radica en sus relaciones antropológicas y estéticas más que en los elementos que suponen contenerlo. (*Imagen 26*). A partir de esta fisura, se experimentan cambios definitivos en los procesos representacionales y la idea de privilegiar el concepto por encima de la mimesis en sí misma encuentra ecos con las propuestas cinematográficas que encarnaron directores como Chris Marker o Jonas Mekas y su defensa de la imagen-concepto, la cual, de algún modo y al igual que el arte conceptual, renunciaba a la representación objetiva e incuestionable y configuró un cine que, en palabras Mekas, “fuera la prosa y la poesía a la vez” (1975, p. 252).

Otra manifestación artística que alteró el principio representacional de las imágenes fue el *Arte pop*, pues este entendió rápidamente las posibilidades del *ready-made* y las trasladó a la imagen en movimiento, es consolidaron la imagen en sí misma como un *ready-made*. Por eso, teóricos como Arthur Danto (2005, p.16) lo consideran el movimiento más importante del siglo XX, ya que tomó los objetos masivos de consumo y los reprodujo como en una fábrica de imágenes. Aunque no se podría entender el Pop como un arte no objetual, desde el enfoque conceptual, habría que insistir en que este fenómeno estadounidense tampoco hizo una representación directa de los objetos, puesto que, al saturar y repetir una imagen, esta termina por modificar su significado indexical. Un ejemplo lingüístico de este procedimiento es el aforismo de Gertrud Stein: “*Rose is a rose is a rose*” (2014[1913] par.5). En él la repetición de la estructura gramatical y semántica desprende el significado inicial de la palabra y con ello cualquier posibilidad de que allí se reconozca una representación directa. Fenómeno que se puede transpolar fácilmente a las prácticas *Pop*. El trabajo de esta escritora es una prueba más de cómo los linderos técnicos de las artes de la segunda mitad del siglo XX erosionaron la concepción tradicional de nombrar las cosas y dieron paso a obras que, bien sea desde la literatura, la plástica o el cine, perfilaron un nuevo discurso de relacionamiento con la realidad, también cambiante.

La manera en que se fueron estableciendo los discursos expresivos y creativos a partir de los años sesenta tendrán un impacto definitivo en las formas de entender y de dotar de significado la imagen y sus posibilidades o limitaciones de representación. Dichas trans-

formaciones resultan muy significativas cuando se establecen unos puntos de conexión con los movimientos documentales actuales y la transformación en el paradigma de objetividad. Un nuevo arquetipo teórico que inicia un desprendimiento conceptual y abre ventanas que incluyen en lo documental un espacio para el yo y su sentido de fragmentación, la subjetividad y la performatividad en la que el individuo, como un collage de referentes culturales, no se preocupa por la mimesis ni por el valor figurativo de las imágenes. Este modelo de pensamiento abre las puertas a un cine expandido en el que las fronteras categoriales se diluyen en tanto son insuficientes para enunciar el mundo que pretenden narrar. Así, las imágenes se reconfiguran a sí mismas para dar cuenta del nuevo universo que presentan y del cual son eco.



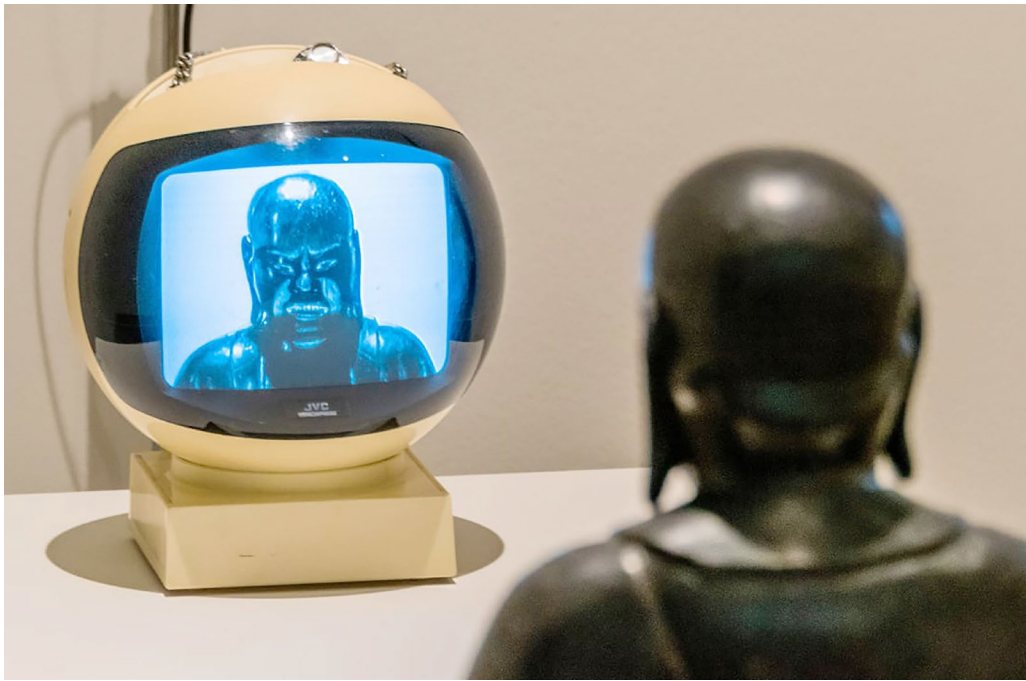
IMAGEN 26

Joseph Kosuth.

One and three Shelves. (1965).

Instalación. Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm /
Pieza central: 81 x 40 x 51 cm. Galería Nacional de Arte moderno

III. LAS SEÑAS DEL PARADIGMA



Wolf Vostell.
TV Buda. (1974).
Videoinstalación. Monitor de televisión, cámara de video, Buda de madera pintada, trípode, zócalo. Dimensiones variables. Art Gallery NSW. Fotografía: Guy Bell.

Wolf Vostell.
The fall of the Berlin Wall. (1990).
Videoinstalación. Archiveros, televisores, teléfono y video. Dimensiones variables. Museo Vostell.

3.1. LAS TRANS- FORMACIONES EN LO DOCUMENTAL

Desde el surgimiento del cine moderno y, en particular, a partir de las obras realizadas en la década de los años sesenta y posteriores, el documental experimentó cambios estructurales narrativos, técnicos y estilísticos que alteraron la manera de concebir los relatos de lo real. Esto derivó en un lenguaje que, aunque privilegiaba la verdad, se pensaba, desde Jean Rouch, como un cine-trance (1960), donde era posible generar historias honestas y espontáneas, determinadas fuertemente por una relación estrecha entre el realizador y lo filmado. El estreno en 1988 de *la película La Delgada Línea Azul* del estadounidense Errol Morris se convertiría en un punto de giro definitivo en su evolución histórica y en un título clave para concebir las lógicas de su nuevo camino. La obra, que tomaba como eje de su narración el asesinato del policía Robert Wood en 1976, introducía fracturas estructurales que modificaban algunas certezas de la tradición genérica; la ausencia de un registro directo en el cual la distancia temporal entre los acontecimientos y lo documentado devino en imágenes que no partieron del mundo referencial como base primaria para la construcción de la realidad fue su apuesta más trasgresora. Quizás lo más sugestivo de este filme es cómo coexisten en la trama varias versiones acerca de lo que ocurrió aquella noche y que enfrentan al espectador a una idea de verdad difusa, determinada por la opacidad que se opone a la concepción de entender la imagen como una representación correspondiente del mundo.

Esta visión plural de las cosas tiene coincidencias con el complejo juego entre la visualidad y el discurso que plantea W.J.T. Mitchell (2009) sobre el tránsito de significaciones visuales y verbales al momento de construir relatos contemporáneos. En palabras del propio realizador *La Delgada Línea Azul* es una película sobre la fragilidad de la memoria y no sobre el asesinato de un policía. Desplazar el gesto documental de aquello que pertenece a lo iconográfico hacia el mundo inmaterial de las

imágenes mentales, como sucede en el caso del recuerdo y el olvido, introduce un vuelco definitivo en la forma de comprender este tipo de cine, en tanto las imágenes dejan de funcionar como una prueba objetiva para transformarse en una construcción simbólica, tal como lo dice Jaques Derrida cuando argumenta que: “luego del pensamiento posmoderno, los signos son meros referentes culturales y ya no están ajustados a una idea de realidad” (según cita Borriaud 2009, p. 45), fenómeno que pone en crisis la idea representacional con la que se había vinculado a esta forma cinematográfica. Por eso, asumir la representación desde la ausencia de una materialidad que le permita a la cámara brindar un testimonio factual de los hechos se constituye en un gesto definitivo para redefinir un cine de lo real que traslada su foco de la objetividad de lo visible a la subjetividad de la experiencia, donde hay más espacio para lo simbólico y lo metafórico. Así, este nuevo margen de lo documental se corresponde con las afirmaciones hechas por los estudios visuales cuando plantean que la imagen contemporánea se debate en medio de una crisis de la representación, en la que se diluyen los conceptos de copia y de referencia. Porque, “hemos dejado de confiar en las imágenes. Las imágenes fracasan porque ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede” (2007, p. 23).

La Delgada Línea Azul es solo la punta del iceberg de un gran fenómeno de producción que inició durante los años noventa y que da cuenta, como lo afirma Antonio Weinritcher, de un cine que “exhibe un renacimiento en la relación de la imagen en movimiento con el mundo de lo real” (2010, p. 13). Este se mueve por terrenos movedizos y despliega un estilo híbrido donde recursos como el simulacro, el humor, la ficción, el relativismo y la experimentación generan procesos narrativos que transgreden las estructuras tradicionales del género para alejarlo de su paradigma, de los discursos de la seriedad, la autenticidad y del cientificismo que resultaban determinantes en su tradición identitaria. Tales alteraciones, tan significativas, enfrentan lo documental a nuevas retóricas que transitan de una visión positivista de la realidad a una idea expandida, las cuales apuntan a la coexistencia de distintas miradas sobre el mundo; algo que varios teóricos han denominado realismos. Este desprendimiento le significa al gesto documental una fisura en su relación fundacional con lo real y lo obliga a hacer una revisión de antecedentes que evidencien cómo se ha transformado en el tiempo la simbiosis de documental –realidad.

En este rastreo es crucial señalar el cine moderno de mediados del siglo XX, un cine que se aleja de las normas causales y altera la ilusión representativa de la ficción clásica al romper con la cuarta pared y generar historias marcadas por la ambigüedad y los relativismos, dos características que, como explica David Bordwell (1995), son determinantes para el lenguaje filmico de los años sesenta y que adquieren fuerza en el documental que habrá por venir en las décadas siguientes. Desde allí, y particularmente con la *Nueva Ola francesa*, aparece la mirada de autor, una propuesta

que nace desde la crítica y cuyo texto germinal *La Cámara Stylo* (1948) de Alexander Austruc, concibe la imagen como la expresión o la huella de un artista. Tales aspiraciones, parecen ir en contravía de lo que pasaba en la literatura con el estructuralismo francés y las discusiones de la lingüística y la semiótica por acabar el concepto de autor en los actos interpretativos. Es curioso, entonces, cómo la autoría se convierte en una noción fundamental para asumir y validar el cine como arte y homologarlo a las demás formas expresivas de la cultura. A partir de allí deviene una tipología desde la que se fija una diferencia para tratar los textos fílmicos, bien sea, como un medio expresivo que constituye la visión que un creador tiene sobre el mundo, o la producción en serie de imágenes que apunta al consumo y entretenimiento masivo. Esta clasificación estableció unos procesos de circulación, de exhibición y de legitimización del material fílmico que no solo prescriben su relación con el público, sino que fueron propiciando ciertas formas narrativas, estéticas y estilísticas que apartaron la ficción y sus estructuras narrativas aristotélicas, de otras corrientes visuales y discursivas.

Dentro de este contexto emergen una serie de obras que exhiben una libertad creativa y una vocación por experimentar con los elementos del lenguaje fílmico y que aprovechan esas zonas difusas de clasificación que marcó la postura autoral. *Cartas desde Siberia* (1957) de Chris Marker, por ejemplo, elabora un ensayo audiovisual en primera persona que supera la idea de observación etnográfica documental al entretener la voz en off del director con animación e imágenes de registro, cuyo valor se activa tras escuchar la opinión interpretativa y subjetiva del director. Así mismo en *Crónica de un verano* (1961) Jean Rouch y Edgar Morin usan el cine como una herramienta antropológica para discutir los preceptos de verdad en la cultura; postura que se evidencia en la secuencia final donde los directores debaten si la cinta es un fracaso o no, basados en la posibilidad de extraer de ella alguna imagen que parezca honestamente real. Recursos como los de estas películas y muchas otras de la misma década son, de alguna manera, el inicio de una transformación que se consolidaría en los años noventa y que abre un panorama de nuevas posibilidades expresivas.

La legitimización de un cine autoral abrió las puertas a una tendencia que se ha profundizado con el paso de los años, la cual está vinculada a los llamados *Nuevos Cines*, esos que se multiplicaron por distintos países del mundo y con los que se fueron acentuado procesos de hibridación y experimentación descentralizados y al margen de visiones eurocéntricas u occidentales. Sumado a esta expansión, la combinación de géneros y formatos creció todavía más con el surgimiento del video como un soporte mucho más flexible y de fácil acceso, el cual radicalizó la existencia de un cine independiente de los grandes sistemas de producción. Lo *Nuevos Cines* y sus planteamientos coinciden temporal y espiritualmente con las posvanguardias como una evolución de las vanguardias del siglo XX, las cuales, además, conllevaron una negativa a la tradición canónica de las

artes al sobreponer el pensamiento por encima de la técnica. Un buen ejemplo de estos procesos de experimentación es el trabajo que propusieron, entre los años sesenta y setenta, directores como Jonas Mekas o John Cassavetes, quienes realizaron películas menos determinadas por los formatos convencionales lo que, como afirma Elena Oroz, “abre paso a un cine con vocación ensayística” (2018, p. 121), y encuentra vasos comunicantes con propuestas más extremas como las del videoarte. Así, artistas como Nam June Paik o Wolf Vostell (*Imagen 27 y 28*), hicieron cada vez más difusos los límites entre la ficción, el experimental y el documental, al potencializar en el lenguaje audiovisual las nociones de abstracción, juegos visuales y exploraciones sensitivas, al disponer en un mismo plano diferentes prácticas artísticas tanto desde su quehacer como desde su consumo. La crisis de las narrativas colectivas, el agotamiento de los modelos clásicos y las transformaciones discursivas, económicas y políticas que se instalaron en las artes para la segunda mitad del siglo XX, y que teóricos como Arthur Danto (2014) denominaron el periodo del *post-arte*, devino en una transición que resultó definitiva para dimensionar los cambios que determinaron el quehacer artístico en las siguientes décadas. Estas rupturas son el inicio de una heterodoxia en las formas expresivas que se incrementaron cuando se instaló el discurso posmoderno, el cual termina con la concepción de autenticidad y subvierte las fronteras entre las diferentes expresiones creativas y del pensamiento; y es precisamente este ambiente el que resulta como un espejo en el que se reflejan las nuevas formas de asumir el cine de lo real en el cambio de siglo.

Ahora bien, no solo hoy estas formas cinematográficas han navegado por terrenos fronterizos, su idea primigenia se fundamenta, en la historia del cine, con la aparición de la *Escuela Documental Británica* en 1929 y sus intereses por darle forma discursiva realista a los acontecimientos de la vida. Desde sus orígenes el cine de lo real se ha encontrado cómodo al situarse dentro de un discurso de marginalidad y de militancia, que no solo le ha permitido moverse con cierta independencia de la industria, sino crear vínculos con los movimientos de vanguardia de otras expresiones visuales. Así lo explica María Luisa Ortega, quien relata cómo, “estar en caminos no oficiales le dio al documental una esencia experimental” (2018). Esta posición facultó a la historia, la academia y la crítica nombrar películas documentales que, aunque desde lo formal fueron profundamente experimentales, desde su discurso teórico definieron un cine exento, aparentemente, de la mediación del realizador entre el punto de vista de la cámara y lo que sucedía al frente. Sobre esta doble condición se consolidó un deber ser que generó el paradigma y el imaginario de lo documental. Esta especie de lucha permanente entre la condición de una imagen real y, a la vez, construida, ha creado un género complejo que, como expresa Bill Nicholls, “nunca ha tenido una definición muy precisa porque al tratar con la realidad se mueve en medio de aguas muy fangosas” (2103, p. 110). Y es, precisamente, la determinación de focalizar los márgenes de sentido de su representación lo que trae como consecuencia que su forma sea

incapaz de acceder ingenuamente a lo factual. Desde esa incapacidad, el documento fílmico está atravesado por la necesidad de argumentar su compromiso discursivo con el mundo. Esto lo obliga a cuestionarse, constantemente, no solo por su estructura narrativa interna, sino por sus valores extralingüísticos con los que proyecta cierta fidelidad con lo real, a pesar de manipularlos conscientemente. Tal condición paradójica revela su estatus ontológico y ético como un asunto que, y a través del cual, consolida la idea de la materialización posible de una imagen-realidad.

Determinarse a partir de un compromiso con el entorno, y el doble relato que generan la imagen y el discurso, en oposición a las estrategias establecidas por la ficción, ha sido definitivo para el desarrollo de la historia del documental y, en especial, para la consolidación de su paradigma de objetividad. Esta particularidad, que lo definió por mucho tiempo, estableció una conexión de este género con la línea de pensamiento que introdujo el teórico situacionista Guy Debord en su libro *La Sociedad del Espectáculo*, cuando afirmaba que: “La producción artística, teórica y política son indivisibles” (1974. p. 12). Desde esta concepción, el cine de la realidad se consolidó como una especie de *détournement* donde el hecho artístico que implica la creación de la imagen realidad determina y define una carga ideológica. A partir de allí se derivan dos consecuencias sustanciales de las imágenes: en primer lugar, las prácticas enunciativas documentales y, por consiguiente, las estrategias narrativas cinematográficas revelan la capacidad de denuncia social de los relatos visuales al ser un escenario reflexivo y crítico de las formas de operar del andamiaje político de las sociedades; y, en segundo lugar, confirman el estatus del cine, en específico, y del arte, en general, de ser a la vez un dispositivo contenedor de la moral colectiva y un aparato estético catalizador de las afectividades humanas. Aun así, y en medio de estos planteamientos teóricos, la imagen-realidad, como concepto, resulta opaca porque aquello que aparece en ella es siempre un símbolo abierto a las posibilidades de significación, el cual puede ser múltiple y diverso, esencialmente, porque definir qué es lo real en sus dimensiones antropológicas, sociológicas y políticas no es algo que dependa, exclusivamente, de la representación en sí misma, sino que es un concepto externo a ella. Por este motivo, un tipo de imagen que tenga por objetivo revelar el mundo de lo concreto, sin importar cómo se la entienda, la deja del lado de la experimentación, en tanto la imagen-realidad, per se, constituye una búsqueda cuyo resultado no es preciso, definitivo o irrefutable. Por eso, las obras documentales que comienzan a surgir a finales del siglo XX introducen el punto de inflexión en el paradigma de objetividad en tanto renuncian a las maneras clásicas de asumir lo real como un concepto uniforme y amparado por representaciones miméticas, para abrirse a procedimientos creativos que entienden que la realidad no es una idea unívoca determinada por la necesidad de funcionar como documento y que apuestan, como bien lo dice Antonio Weinrichter, por un cine en el que prima “un discurso indirecto, artístico y singular” (2006, p. 24) Para entender el territorio donde se mueve el cine de realidad hoy en día



Orson Wells.
F for Fake. (1973).
Documental. 35 mm. 89 min. Fotograma.

resulta muy ilustrativo comprender la concepción de imagen que plantean teóricos del arte contemporáneo y los estudios visuales como Jaques Rancière (2001) o Joan Fontcuberta (2016) quienes analizan la sobreproducción de imágenes y la saturación de contenidos. Para ellos, en un mundo determinado por la dictadura de lo visual, la imagen parece vaciada de significado en sí misma y, en ese sentido, no hay una relación icónica única e indiscutible entre el objeto y su imagen, ya que sus posibilidades representativas transitan entre lo simbólico, y lo poético. O, en palabras W.J.T Mitchell (1986):

El lugar común de los estudios modernos de las imágenes, de hecho, es que deben entenderse como una especie de lenguaje, en lugar de ofrecer una ventana transparente al mundo; las imágenes son ahora consideradas como el tipo de signo que presenta una apariencia en gañosa cuya naturalidad y transparencia oculta un mecanismo de representación opaca, distorsionante, arbitrario, un proceso de mistificación ideológica (p.8)

Esta dimensión de la imagen implica, por primera vez para lo documental, una renuncia al paradigma de objetividad y a la idea de semejanza y veracidad sobre el que se había construido tradicionalmente el género. El universo que se presenta en el documental contemporáneo, tal y como lo afirma José María Catalá (2010) no apunta a una realidad necesariamente visible, sino que apuesta más por la metáfora visual y poética implícita en la naturaleza de las cosas. Para asimilar el cambio que sufre el paradigma documental con la realidad, podemos acudir a Charles Sanders Peirce (1987) y a los distintos niveles que aparecen en su teoría de los signos. Para el documental tradicional la representación tiene una relación directa, equivalente al objeto representado; por el contrario, el documental contemporáneo entiende la realidad en distintos niveles de connotación, lo que amplía la dimensión de la significación en sí misma y crea ramificaciones sobre el significado final. La lectura de los hechos y los respectivos discursos visuales que de allí se desprenden no recaen en la forma visual y narrativa en sí misma, sino que se enfocan en las relaciones significantes que atraviesan el documento, el autor y el espectador, lo que hace de la realidad un fenómeno de múltiples variables y adaptable a los márgenes de enunciación e interpretación hermenéutica que lo contienen.

Asumir esta condición de la imagen establece un vínculo entre el cine documental y el mundo del arte, el cual contextualiza las prácticas documentalistas contemporáneas, tal como se plantea en el libro *Pantalla Global* cuando Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan de “un documental que abandona lo pedagógico y lo retórico, para interrogar la realidad por todos los medios” (2009, p. 146). Los contornos de esa realidad que delimitaba el encuadre ya no se leen dentro de sí, su expansión conlleva una conciencia del marco visual y a la vez de

los referentes multiculturales y fuerzas que lo sostienen, es decir, que la imagen también se entiende por lo que está afuera de su composición. Así, podríamos definir el documental contemporáneo como un cine de lo híbrido, de lo mestizo, del fuera de campo, de lo sugerido, caracterizado por un tipo de obras en las que los límites entre las estructuras narrativas ficcionales, las documentales y las experimentales están completamente diluidas y en el que, como afirman Lipovetski y Serroy, “la diversificación se apodera también de la forma: se abre paso a la puesta en escena y a un mundo liberado y sin fronteras, capaz de hacer todo tipo de preguntas”. (2009, p. 146.). Un tipo de cine que pasa de la preocupación por la objetividad representada en la tercera persona, para otorgarle un espacio a la intersubjetividad como voz enunciativa y en el que la imagen no funciona como prueba, sino como estrategia discursiva y metafórica.

El punto de inflexión en el clasicismo cinematográfico se acelera con la modernidad fílmica, un antecedente definitivo para dimensionar los procedimientos que se asumen desde el cine posmoderno y que derivó en ciertas periferias estilísticas; algo que Jaime Pena ha llamado como “ese cine que se queda a medio camino entre ficción y documental”. En este escenario, obras como *F for Fake* (1973) de Orson Welles; o, *La vida continúa* (1992) de Abbas Kiarostami, ilustran, a partir de procedimientos formales distintos, las posibilidades de trabajar la ficción en tono documental. Por ejemplo, el film del estadounidense juega con recursos como la entrevista y el testimonio para alterar explícitamente su sentido a partir de la manipulación de la imagen, el texto y el sonido, lo que finaliza en una pieza barroca, provocadora, compleja y altamente conceptual, dejando en el espectador más preguntas que respuestas. Por su parte, el trabajo del iraní presenta un relato de corte naturalista para retratar las consecuencias sociales de un país en ruinas, la sensación cruda de las imágenes hace olvidar por momentos que se trata de una puesta en escena que supera las clasificaciones. (*Imagen 29 y 30*). Este cine que ya no es fácil de situar, de clasificar y que implica un desarraigo de la convención es lo que Nicolás Borriaud ha denominado como arte creóle, “un tipo de arte que se expresa desde la heterogeneidad de los ingredientes que lo componen, la creolización ramifica los discursos culturales y los mezcla para restituirlos bajo formas independientes a sus orígenes” (2009, p. 83).

La relación entre el campo de lo real y el de la imagen le otorga una condición transgresora al documental contemporáneo porque se desprende de las formas objetivistas tradicionales de representar para desplegar e indagar nuevas convenciones del lenguaje visual que den cuenta del mundo factual y sus matices. A la imagen realista ya no le alcanza con ser iconográfica para la construcción de su representación, porque como bien dice Antonio Weinritcher, “hay un fracaso

del realismo para presentar la prueba de lo real” (2010, p. 20) Aun así, lo paradójico es que la búsqueda creativa de lo documental sigue apuntando a una idea realista, pero ya no se trata de una aspiración figurativa con un significado incuestionable, porque aunque continúe existiendo una necesidad de referencia que evite el delirio y que permita la unión con el mundo, ya no depende de aquello que aparece en la imagen, sino de aquello que la imagen nos sugiere. Esta nueva construcción de la realidad ha significado el cambio más importante de la historia del documental, en tanto reestructura su paradigma de objetividad, una transformación en el discurso del cine de lo real. La dimensión de este desprendimiento remite a Walter Benjamin (2003) y su texto fundacional, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, al hablar de la pérdida del aura para afirmar que algo del espectro documental se ha perdido porque la imagen contemporánea se ha oscurecido, se ha movido en una especie de deriva intelectual desde la que se configura un nuevo paradigma de realidad heterogéneo, volátil, evasivo con las clasificaciones, con rasgos individualistas, autoconsciente, intersubjetivo y plural en sus discursos.



Abbas Kiarostami.
La vida continúa. (1992).
Argumental. 35mm. 92 min. Fotograma.

3.2. SOBRE LA ECLOSIÓN DEL SUJETO DOCUMENTAL

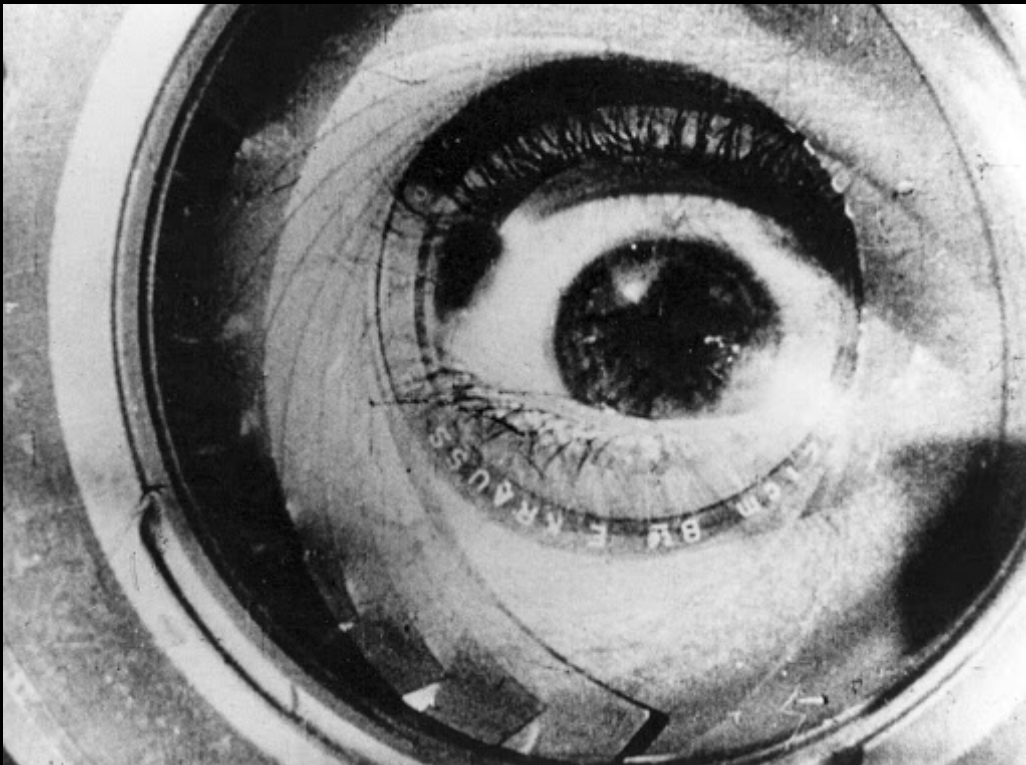
A finales de la década de los años ochenta el cine documental experimentó un giro drástico en sus formas retóricas y narrativas, de allí emergió un nuevo enfoque para afrontar el problema de lo real. Ese desplazamiento, que termina de hacerse evidente durante la década de los años noventa, desbordó cualquier delimitación categorial que hasta ese momento se hubiera hecho. Antonio Weinrichter afirma que fue “un genuino renacimiento en la relación de la imagen en movimiento con el mundo real, que rebasa el ámbito de lo documental para convertirse en un paradigma” (2010, p. 13). Esta alteración obligó a tomar distancia de las ideas fundacionales y afectó su pretensión de objetividad, la búsqueda por la transparencia y la iconicidad. El desapego de estos preceptos rompió con aquello que, desde la teoría y la práctica, contribuyó a la consolidación del discurso documentalista y alejó sus métodos de lo que algunos autores como Joseph María Catalá (2010) han calificado el objetivismo científico más puro. Este fenómeno se hizo manifiesto en la forma fílmica a través de un alto nivel de exploración y experimentación de recursos como la escenificación y la animación, los cuales permitieron que este no estuviera obligado a un registro directo y científicista de los hechos.

De las novedades que emergieron en estas obras, quizás una de las más significativas es la aparición de una nueva voz, es decir, un punto de vista, tal y como lo define Carl Plantinga (2014). Esta introdujo una enunciación alejada de aquella con la que, tradicionalmente, se vinculaba al cine de lo real, distinguida por narrar en tercera persona y que, en apariencia, no afectaba el hecho narrado en sí mismo, aspecto que dio paso a una flexibilidad de narradores a través de un abanico más amplio de miradas. Esta nueva manera de asumir el relato documental incluyó abiertamente la subjetividad, entendiéndola como una manifestación del yo social y político, un sujeto que articula visualmente la estructura narrativa para apropiarse, como individuo,

de los múltiples referentes culturales y, así, tratar simbólicamente la realidad, responsabilizándose de las contradicciones, matices y consecuencias que ello implica, e interpelando al espectador como intérprete activo de ese universo presentado y sus ausencias.

La inclusión del punto de vista tomó distancia de un enfoque positivista en las imágenes y se acercó más a los planteamientos nietzscheanos que entienden la naturaleza de las cosas como una construcción determinada por la medición que del mundo hace el lenguaje. La irrupción de una voz subjetiva en la narración derivó en una intervención sobre el plano histórico que referencia el cine como aparato estético, debido a que lo documentado está determinado por la construcción que hace el sujeto de su época. Lo sugestivo, en términos hermenéuticos, es descubrir cómo al documental contemporáneo lo que parece interesarle es, justamente, esa mediación entre el mundo y el relato, en donde es posible que la experiencia sobre lo factual se amalgame con asuntos como los recuerdos, los sueños, los miedos o la imaginación. Estas visualidades no pertenecen a lo que se podría definir como lo material y objetivable, pero sí hacen parte de la verdad enunciativa del sujeto cultural y es allí en donde se configura la propuesta de realidad que se evidencia en este desprendimiento, el cual trae consigo una nueva perspectiva de configuración del discurso documental. Ese punto de vista que surge con la inclusión de la voz subjetiva se expresa de múltiples maneras y afronta la narración desde diferentes ángulos. El yo que enuncia puede ser desde el autor del documental que cuenta su propia historia, en clave de autobiografía, hasta un personaje que desde el interior de la trama narra sus recuerdos o su versión de los hechos, como una auto-ficción. Ese sujeto auto-reflexivo que resignifica los símbolos de la realidad en el documental ha generado una forma cinematográfica que transita de la imagen objeto a la imagen sujeto. Este desplazamiento hacia lo subjetivo conllevó, desde lo teórico y procedimental, la necesidad de consolidar nuevos paradigmas frente a la relación con lo real que ayuden resignificar el discurso realista, los conceptos de verdad y las formas de asumir la narración documental.

Cuando se revisan antecedentes en la historia del cine que se cuestionen por el tema, aparecen expresiones como las vanguardias cinematográficas de la década de los años veinte en Europa y la de los años cincuenta en Estado Unidos, además del nacimiento de lo que la teoría ha entendido como cine moderno, que ya introducía elementos importantes de ruptura y se preguntaba por estas disertaciones. No sobra recordar cómo los movimientos de vanguardia y posvanguardia del siglo XX, época de quiebre para los fundamentos del proyecto moderno, se preocuparon con insistencia por los problemas de la representación. Algunos ejemplos de esas inquietudes se evidencian concretamente en el prólogo de *Un perro Andaluz* (1929), filme con el cual los surrealistas Luis Buñuel y Salvador Dalí desafían los principios espacio temporales de la narración cinematográfica además de provocar al espectador con la icónica imagen de un hombre



Luis Buñuel & Salvador Dalí.
Un perro andaluz. (1929).
Argumental. 35mm. 21 min. Fotograma.

Dizga Vertov.
El hombre con la cámara. (1929).
Documental. 35mm. 68 min. Fotograma.

que corta el ojo de una mujer como un gesto simbólico de abrir la mirada. Así mismo, se puede recurrir, desde otra orilla, a una obra clásica de la historia documental como *El hombre de la cámara* (1929) en la que el ruso Dziga Vertov introdujo elementos de corte experimental, desde la fotografía y el montaje, al integrar como parte del encuadre al director con su cinematógrafo, lo que ya implicaba que dentro de la obra quedara insinuado un sujeto que determinaba la postura ideológica sobre unas imágenes dotadas de una carga altamente poética y política que plantean una reflexión sobre la ciudad moderna donde el cine, como escenario social, es un elemento característico de la experiencia urbana derivada de las revoluciones industriales y el espíritu progresista de la época. (Imagen 31 y 32). En lo que respecta a la vanguardia norteamericana, investigadores como Joseph María Catalá (2005) plantean que sus directores, en especial nombres como los de Maya Deren, son particularmente importantes al momento de nombrar las influencias en el documental contemporáneo, ya que se trataron de autores que construyeron, desde una insistente cámara subjetiva, unas imágenes a través de las cuales el espectador tuviera la oportunidad de sentirse adentro de la cabeza del personaje. En estas obras es necesario que “el espectador comparta las experiencias subjetivas del personaje-autor y se contempla la realidad desde la subjetividad, es decir, a través de los ojos de una mirada Subjetiva” (2005, p. 124), tal y como plantea el propio Catalá.

El cine moderno, con sus derivas, no solo evolucionó hacia un lenguaje más abstracto, desde lo formal, sino que, con corrientes como el *Neorrealismo*, las expectativas de denuncia social y los lineamientos políticos del arte exploraron otras formas narrativas y estilísticas de trenzar las imágenes con los hechos. Así mismo, con la *Nueva Ola francesa* aparecieron las bases del cine de autor, donde lo más importante en una obra cinematográfica era expresar el mundo interior del creador y cualquier otra necesidad estética debía girar en torno a eso. Así lo planteaba Alexander Astruc en su mítico texto *El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo*, donde aseveraba que: “las imágenes de la época se convierten, poco a poco, en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela” (2016, agosto 4 [1948]). Por eso, todos estos movimientos y experiencias son importantes al momento de entender cuáles han sido los antecedentes, las influencias y los cuestionamientos que han hecho que el discurso actual del documental haya modificado su relación histórica con la realidad y acepte incurrir en procedimientos formales vinculados con la ficción o el experimental, trasgresiones que han significado modificaciones en la pretensión de objetividad y transparencia de este tipo de cine.

Manifestaciones tan diversas a lo largo del siglo XX, no son solo indica la condición visionaria de sus realizadores, sino que, es la prueba de que el

desprendimiento de la realidad, como concepto inquebrantable y único, por parte de las imágenes cinematográficas documentalistas, necesitaba asentarse en un marco donde esta multiplicidad de discursos fuera posible. Este escenario se consolida geopolíticamente hacia finales del siglo XX y principio del XXI, ya que en este periodo histórico la conciencia del mundo subjetivo del individuo logra su máximo estadio. Por tanto, aparecen tantas formas fílmicas como realidades interiores o exteriores posibles y solo hasta que esa realidad se fragmenta estas ideas-imágenes encuentran su sentido en un campo visual que las contiene a todas y permite la coexistencia de sus contradicciones, expandiendo y redefiniendo su clasificación categorial. Con este cambio de dirección el cine de lo real asume abiertamente que lo que aparece en el encuadre es una selección subjetiva de elementos que presentan y activan, performáticamente, un fragmento de la realidad. Así lo propone Bill Nicholls al argumentar que: “no se trata de una reproducción de la realidad, más bien una representación del mundo que ocupamos” (2013, p. 33) Y es, precisamente, por esto que, sobre esta incursión por nuevos territorios formales, narrativos e interpretativos, Bill Nicholls, en su libro *Introducción al documental*, presenta una taxonomía con la que define los tipos de relatos documentales. En ella, la última categoría de esta clasificación la denomina como performativa, y afirma que está determinada por la inclusión de lo subjetivo y lo afectivo en el relato, desde el aquí y el ahora. Para Nicholls, en este tipo de películas, “aparece un orador muy personal, comprometido en ir tras la verdad de lo que se siente experimentar el mundo de una cierta manera” (2013, p. 63). Con la inclusión de ese tipo de voz, lo que aparece es una renuncia a lo factual y lo tangible, para abrir un espacio a relatos que están mediados por lo emocional y en los que las representaciones poéticas y evocativas son la forma de confrontarse con lo político, es decir, se hace una lectura conmovida de los acontecimientos que afectan al individuo.

Como eco de lo que Bill Nicholls considera la inclusión subjetiva en las formas documentales, es necesario decir que una de las manifestaciones más recurrentes de la materialización de ese yo se da en aquellas películas donde el autor relata su propia historia, para borrar las fronteras entre autor y personaje como una autoexposición, tal como se observa en las propuestas autobiográficas y los diarios de familia, las cuales se han vuelto una constante en el documental contemporáneo. En este tipo de obras muta el foco desde el que se encuadra, ya que en ellas el argumento no se ocupa de describir un hecho desde lo colectivo, sino que hay un descentramiento de los sucesos hacia lo particular. La enunciación en primera persona obliga a la cámara a hacer un emplazamiento visual, a girar para re-encuadrar el universo interno y transformar el sentido de la composición, en ella se acorta el espacio de los planos y los elementos que aparecen allí están puestos para la construcción simbólica de la mirada, con el fin de materializar ese mundo interior. En él, el espectador accede a un universo personal donde lo objetivo se diluye y se contempla la realidad

desde un campo visual individualizado. Lo revelador de este giro es que, la forma en la que ese relato se articula desde el yo, produce un efecto reflejo que, desde la intimidad, detona aspectos de identificación y empatía sobre los que se establece una metáfora donde lo colectivo emerge. El campo visual de estos nuevos discursos vuelve a operar bajo la figura, ya conocida, del espejo, la diferencia es que ya no hay una relación mimética directa entre lo que se presenta y lo que se proyecta, sino que la reflexión se da sobre un tercer punto de mirada donde la imagen que observa hacia un solo individuo logra, como un efecto retrovisor, como en un laberinto de espejos, contener a los otros. Un ejemplo de ello es *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco, donde la documentalista cuenta la historia de su tía, quien fue ex-oficial de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA, durante la dictadura de Pinochet. Si bien la película se centra en una búsqueda personal y familiar, la narración logra un efecto expansivo, debido a que la reflexión sobre las heridas que dejó el régimen militar en Chile se pronuncia, ya no desde la distancia de una voz externa al relato, sino de un yo que lo cuenta desde adentro, otorgándole a la denuncia política e histórica una carga emotiva que se puede concretar en una persona. (Imagen 33).

Es en la inclusión de esa nueva voz donde se reconfiguran otros rumbos para el discurso documental, ramificaciones que apelan al ocultamiento o la máscara para revelar las nociones de verdad en los acercamientos a la realidad; porque, ahora, ese yo aparece velado, en tanto se camufla tras el personaje que interpreta. No es casual, entonces, que Paul Ricoeur puntale a decir que: “en todos los casos en que el sujeto se autorrepresenta, lo hace como si fuera otro. En toda narración de sí hay una escisión entre identidad y sujeto” (1996, p. 28). Por eso, resulta innegable que, cuando una obra cinematográfica parte de la intención de presentar un mundo subjetivado, se afecte directamente la representación y, con ello, el sentido de lo documental se expanda y apropie de otros usos significantes de la imagen. Sobre estas particularidades de la subjetividad en el cine de lo real, el autor argentino Pablo Piedras (2014) adelanta en su libro, *El cine documental en primera persona*, dos aspectos fundamentales: la forma en la que se ha consolidado la primera persona en el documental y las diferencias narrativas que aparecen en las películas. Aunque su trabajo hace énfasis en la cinematografía argentina, el método de análisis permite trasladar sus aportes conceptuales a otras obras, por lo que su propuesta resulta muy útil en tanto genera una especie de contexto teórico que ayuda a esclarecer los alcances discursivos del cine en primera persona. Para este académico, la traslación del autor sobre el yo en el relato genera una doble dimensión en la obra, donde aparece un sujeto observador autodocumentado y un sujeto creado que se observa a sí mismo.

Esta conciencia reflexiva se relaciona directa, o indirectamente, con otras formas de la creación como la literatura, los diarios íntimos y de viaje, la narración epistolar, la autobiografía y el ensayo. Así mismo, las prácti-



Lisette Orozco.
El pacto de Adriana. (2017).
Documental. Archivo encontrado. 96 min. Fotograma.

cas autorreferenciales de las artes visuales han utilizado la autobiografía como materia de creación. Ejemplos de ellos son la fotógrafa estadounidense, Nan Goldin, y la artista francesa, Sophie Calle. La primera, en proyectos como *The Ballad of Sexual Dependency* (1979-1986), documenta las violencias de la intimidad al exhibir con crudeza su vida privada y las de sus amigos para retratar los matices y contradicciones de los roles sociales y de poder en las relaciones afectivas. La segunda, con su trabajo *Douleur exquise* (1984 - 2003), desplaza el dolor que le generó una ruptura amorosa hacia los testimonios de otros y aprovecha los dramas ajenos para ocultar, entender y sanar su propia pena, proceso que la lleva a descubrir en el amor y la muerte una universalidad en las tristezas humanas. Ambas creadoras dan cuenta de cómo las visualidades contemporáneas parten del yo para abarcar desde la intersubjetividad las problemáticas colectivas; recursos que también aprovechan los documentalistas al entremezclar diferentes técnicas para desdoblarse al creador dentro de la obra, diferenciándolo de la vida que habita fuera de ella. (Imagen 34 y 35). Estos caminos creativos abren la puerta para que el director asuma el doble papel de narrador y de personaje, lo que produce su auto-ficción que el espectador percibe como una versión de realidad que brinda el autor. Así lo esboza Jean Claude Bernardet al argumentar que: “todo arte autobiográfico, expone a la persona, pero en la misma medida en que la expone la enmascara: Nada como el arte biográfico para no revelarse, haciendo creer a los otros que la persona se revela” (2011, p. 122).

Esta visión se complementa con el texto de Pablo Piedras y su clasificación, la cual describe las diferencias entre los recursos narrativos documentales a partir de tres estrategias de auto-exposición: la autobiográfica, la experiencia y alteridad, y la epidérmica. Estas categorías se subdividen en dos variables: la posición del sujeto en la enunciación, y la relación realidad-sujeto. En algunas películas, ese vínculo implica que el mundo contado y el sujeto enunciante son indivisibles, ya que el relato enfoca un hecho que pertenece a la vida y a los recuerdos del realizador. Por su parte, existen otros trabajos donde lo narrado es externo a quien lo enuncia y es en el proceso de entramado narrativo donde estos dos factores se entrelazan para establecer una idea de realidad afectada por la resignificación que el realizador hace de los hechos. En ambos casos, la presencia del yo supera las limitaciones estructurales que le plantean estas formas de documentar, debido a que la subjetivación trasciende la representación mimética de donde la realidad proviene. Al estar atravesada por una experiencia altamente personal, la imagen no depende de un referente directo, si se quiere físico, sino que atomiza las posibilidades materiales, discursivas y estéticas de la visualidad. El documental, entonces, ya no pretende condensar una única realidad verdadera, por el contrario, relativiza y exterioriza las contradicciones y choques de sentidos de diversas realidades subjetivadas donde el yo se confronta con las miradas de otros individuos. La jerarquía observador-observado, que planteaba el paradigma de objetividad, se fractura; y el campo visual se transforma en un laberinto de espejos.



Nan Goldin.
The Ballad of Sexual Dependency. (1979-1995).
Fotografía análoga. Nan un mes después de ser maltratada. Tate gallery.

Sophie Calle.
Douleur exquise. (1990).
Impresión cromogénica a color en gelatina de plata, lino, hilo de algodón.
Dimensiones variables. Centre Pompidou.

Los efectos de este desprendimiento sobre la representación se hacen evidentes en películas como *Vals con Bashir* (2008) de Ari Folman, el cual no es un documental sobre la guerra entre Israel y el Líbano, sino sobre los recuerdos, las pesadillas y las marcas que deja la experiencia bélica en los excombatientes. La conceptualización de la memoria, su poder para transformar la realidad y dejarla en esa zona confusa y desdibujada que deja el paso del tiempo, queda claramente expresada cuando uno de los personajes relata la anécdota de que cuando era niño fue a una feria de diversiones y cómo su mente, sin haber estado allí, es capaz de construir esa imagen y fijarla como algo que efectivamente sucedió. Así, se establece la realidad como un constructo mental que depende de quienes la relatan, y no como hechos irrefutables. En este trabajo, la propuesta formal de la animación, como eje que da sentido al relato visual, no está al servicio del registro en presente, sino a la construcción de un universo que no existe en el plano de lo físico, el cual es tan intangible e indefinible como el de las remembranzas.

Otra de las formas de subjetividad, tratadas en la teoría y la práctica del documental contemporáneo, es el ensayo cinematográfico. En este campo, Jean-Luc Godard, uno de los autores de obligada referencia, estrena, a finales de los años ochenta, *Histoire(s) du cinema* (1989-1997), una obra que resultaba, en su momento, difícil de clasificar dentro de los límites convencionales de la industria fílmica, puesto que no se podía entender como una ficción, pero tampoco era lo que, convencionalmente, se conocía como documental. Se trató de una obra en la que el autor, en medio de una erudición sorprendente, exhibía cómo la historia de occidente y el lenguaje del cine habían evolucionado hasta transformarse en un solo imaginario sociocultural. En este tipo de experimentos, que el mismo Godard repite nuevamente con películas como *Notre Musique* (2004) o *Film Socialisme* (2010), la voz que enuncia, interpela y dota de sentido lo que se muestra en pantalla, es el eje de la narración y asume una postura profundamente discursiva, autoconsciente, hipertextual, alegórica y poética. Influenciado por la estructura del ensayo literario, el autor francés expresa sus ideas a partir de una propuesta estilística donde los fotogramas funcionan como enunciados retóricos. Este gesto demuestra la conciencia del creador sobre los giros lingüístico y pictórico, derivados de la semiótica de la década de los años sesenta y las prácticas artísticas y visuales de las posvanguardias; lo que le permite homologar palabras e imágenes en un nuevo lenguaje híbrido, lleno de tránsitos entre los códigos que lo componen y sus referentes culturales. Esto obliga al espectador, como un lector capaz de recodificar al mismo nivel, el tener esa actitud autoconsciente, hipertextual, alegórica y poética que propone el ensayista. Aquí, el espejo reflexivo de la visualidad contemporánea no solo se proyecta dentro de la pantalla, sino que el gesto interpretativo lo expande fuera de ella.

En lo formal, los elementos fundamentales del ensayo cinematográfico es el encadenamiento de argumentos, más que de hechos narrativos. Estos

adquieren especial tratamiento a través del sonido y el montaje, ya que para su estructura resulta esencial la yuxtaposición de una voz en off sobre las imágenes que, aunque no ilustran literalmente aquello que se dice, generan el contraste necesario para que emerjan las señas argumentativas dentro de la película. Así, el ensayo fílmico es un formato primordialmente retórico, el cual, a diferencia de las formas ensayísticas literarias, no se opone discursivamente a la poética, sino que, por el contrario, la condición evocativa de las imágenes la integra dentro un texto de doble tonalidad, el racional y el metafórico. En él, la conceptualización pertenece al mundo de las ideas, pero su materialización, a través de las imágenes, implica situarse en lo concreto. Al igual que otras formas en que la enunciación se hace desde el yo, este necesariamente parte de una sustitución simbólica, porque lo que se ve en el encuadre no pertenece al mundo de lo factual sino al mundo del símbolo. Por eso, autores como José María Catalá afirman que: “entre el film –ensayo y la vanguardia se establece un puente, puesto que es en el seno de la vanguardia donde se gestan los dispositivos que el ensayo fílmico asimilará para sus propios fines”. (2005, p. 139). El mismo Catalá certifica que esta forma cinematográfica le debe mucho a la idea ensayo en su forma literaria moderna, particularmente a los escritos de Montaigne, donde las imágenes mentales juegan un papel determinante para la construcción estructural del texto, donde prima más la intención política persuasiva de las palabras que una búsqueda mimética e imparcial de la realidad enunciada.

Esta coincidencia de principios, a pesar del distanciamiento histórico, interrelaciona espiritualmente al escritor francés con Chris Marker, uno de los antecedentes claves en la historia del film-ensayo. El director, a pesar de ser un autor casi inclasificable por lo versátil de su mirada, sus propuestas están determinadas por un tono eminente discursivo donde la enunciación depende del autor y donde las palabras resultan definitivas para la construcción signifiante de las ideas y concretar el sentido total del texto fílmico. En títulos como *San Solei* (1983) o *Le fond de l'air est rouge* (1977) ya se evidenciaba esa yuxtaposición de imagen y sonido, la cual insinúa una intensión ideológica en múltiples niveles de significación de los que surgen giros experimentales que caracterizan la evolución de este tipo de películas. Al igual que Marker, otros cineastas como el lituano-americano Jonas Mekas, uno de los nombres esenciales del *New American Cinema*, con obras como *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972) o *Notes for Jerom* (1978), son una referencia histórica definitiva, no solo en el concepto de ensayo fílmico, sino en la consolidación de formas heterogéneas que rehúyen de los límites convencionales y los discursos legitimadores que entienden la realidad como una experiencia determinada por la experiencia del sujeto político desde la visualidad; tal como lo hizo Montaigne, en su momento, para la literatura. (Imagen 36).



Jonas Mekas.
Reminiscencias de un viaje a Lituania. (1974).
Documental. 16 mm. 88 min. Fotograma.

Ahora bien, si el ensayista francés se vincula en actitud con los documentalistas, hay una diferencia de paradigma entre ellos: el lugar de enunciación para el primero es exclusivamente el escenario público, mientras que para los cineastas la mezcla de lo privado y lo íntimo son esenciales para mediar su subjetividad ideológica, lo cual, en el documental contemporáneo, implica otras exploraciones formales de esa primera persona, es decir, en palabras de María Luisa Ortega, distintas modulaciones del yo. Tales entonaciones del sujeto son las que han transformado el sentido de realidad en el documental porque si hablamos de diferentes formas de enunciar y de nombrar el mundo, necesariamente ello implica resignificar las ideas argumentativas desde la época en la que se expresa el individuo, la cual ya no se identifica con un problema colectivo del que los actores puedan hablar de forma precisa, como sucedía en la *esfera pública clásica o pre-moderna* (Hanna Arent, 2016), sino que se trata de una realidad mediada por el sujeto individualizado que la nombra. Esto no significa que esa mediación en primera persona no funcione como un reflejo de situaciones que se relacionen con el colectivo, sino que se entrega una versión intervenida por los recuerdos del hablante en relación a ese grupo social y, por ende, los efectos sociopolíticos de argumentación se transforman. Hoy, el documentalista, como un ensayista de las imágenes, ya no usa sus planteamientos para construir o proponer un nuevo orden social; dado que la realidad objetiva esperanzada ha fracasado, lo que se pretende es hacer memoria de esas ruinas.

Un ejemplo claro de lo anterior es *The Missing picture* (2014) de Rithy Panh, una narración determinada por un relato en primera persona, que cuenta los recuerdos del director sobre la destrucción de su familia en los campos de concentración en Kampuchea (hoy Cambodia) por parte de los Jemeres Rojos. El relato permite tener una versión de lo que sucedió con una comunidad donde ese yo proyecta y expande los matices de una realidad enunciada a través de la afectación personal. El documentalista trata de encontrar una imagen que contenga el espíritu de horror de esa experiencia, pero nunca la encuentra. Así, el realizador camboyano mantiene la tensión narrativa en un pasado continuo al buscar constantemente en los archivos, conjugar en pretérito los recuerdos de su testimonio y utilizar la puesta en escena para dar cuenta de que las imágenes no son una prueba de la realidad que sus sucedió, sino un artefacto insuficiente y etéreo para dar cuenta de ella. La actitud autoconsciente de los hechos se suma a la condición de que las reflexiones en el aquí y en el ahora no pretenden crear una nueva perspectiva de futuro, por el contrario, hacen una catarsis cruda del recuerdo y desplaza las intenciones históricas del documentalista clásico hacia una visión subjetivada y desencantada de las expectativas representacionales de la imagen.

En las estructuras narrativas del documental contemporáneo, el tema de la memoria resulta un asunto recurrente. En ellas, el sujeto enuncia desde su remembranza y no desde lo factual. Esta versión suele estar alterada

por la fragilidad de la mente y la distorsión que el paso del tiempo produce sobre los hechos, lo que termina alterando la idea de una realidad medible. El cambio de voz narrativa que plantea el documental contemporáneo implica que, para vincular la realidad con el yo, la cámara debe mirar el mundo desde otro lugar; ya no se trata de un encuadre objetivo que observa desde afuera, sino que opera como si el espectador tuviera acceso a la mente de quien está narrando y, en ese sentido, los elementos que componen el plano funcionan para construir un cambio en el campo visual, tanto técnico como discursivo, y, por consiguiente, en el punto de vista. En este tipo de cine la primera persona habla como un alguien que da fe de sus propias vivencias, de cómo vio y experimentó un hecho histórico y sus respectivas consecuencias, contrastándolas desde la conmoción y no desde lo cronológico.

Es el caso de *The fog of war* (2003) obra donde Errol Morris, a partir del trabajo formal y narrativo, materializa los recuerdos del Secretario de Estado de los Estados Unidos durante la guerra de Vietnam, Robert McNamara. Es él, como individuo, quien da sentido a los hechos del pasado, alejándolos de una verdad oficial o institucional. Así, la película configura una realidad que no pretende, en ningún momento brindar, la verdad imparcial y colectiva sobre lo ocurrido en esta guerra, sino la verdad individual desde las afecciones del personaje. Desde este panorama, la eclosión del sujeto en el documental no se limita únicamente al narrador autobiográfico, sino que perfila un asunto mucho más complejo donde la subjetividad, determinada por la mirada de aquel que cuenta el relato y quien entrega su versión del mundo, se convierte en una declaración de principios. Esta subjetivación asume que la construcción de la realidad es un problema discursivo donde los universos enunciados son, en el fondo, una construcción ideológica, cultural y poética determinada por los cortes y las significaciones que del mundo hace el individuo y, sobre esos pliegues significativos, irrumpe el documental contemporáneo, desprendiéndose de la pretensión de objetividad moderna. Como bien dice Ángel Quintana: “Los modelos de consumo y de narración han proclamado la muerte de la realidad, han puesto en duda el mundo empírico y han cuestionado los modelos de construcción estética de carácter realista” (2003, p. 271). El yo, tanto productor como consumidor de imágenes, es consciente que las visualidades ya no son representaciones realistas de las cosas, es decir, el sujeto visual contemporáneo reconoce dicha muerte, por ende, su preocupación y relacionamiento con los símbolos es altamente intimista, individualizable, intersubjetiva y despreocupada de la coherencia cronológica de los hechos. La imagen a la que se enfrenta este nuevo individuo no solo está alterada por la disociación que hace de las cosas, sino que la proyección de su campo visual dejó de mirar hacia el futuro, en una actitud esperanzadora, progresista y evolucionista, y ahora mira, fragmentado, hacia el pasado y hacia sí mismo.

3.3. LA IRRUPCIÓN DE LA IMAGEN NO REFERENCIAL

La idea original sobre la que se estableció el concepto de lo documental durante mucho tiempo estuvo vinculada a que la cámara funcionaba como un testigo que captaba el aquí y el ahora de lo que sucedía justo delante de su lente, lo cual quedaba como una prueba, una huella directa de aquello que había tenido lugar. En 1920 el manifiesto *Nosotros del Kino Ojo* de Dziga Vertov planteó que: “Introducimos la alegría creadora de cada trabajo mecánico, educamos hombres nuevos, liberados de la impericia, de la torpeza, que tendrá los movimientos precisos y ligeros de la máquina” (1974, p. 155). Esta pretensión objetivista, que anteponía el artefacto sobre la mirada del realizador, fue determinada por unos planteamientos teóricos que señalaron el camino para prefigurar la relación de lo fílmico con la realidad y su manera particular de dar cuenta del mundo. Así, afrontar el gesto representativo marcó el devenir de un cine que buscaba que sus imágenes dieran cuenta de las cosas sin modificarlas y que apuntaba a la idea de una imagen cinematográfica directa, en la que la información y el contenido del encuadre funcionaban como una huella que, aun detenida en el tiempo, realmente pasó. Por consiguiente, el aparato cinematográfico, heredando los principios fotográficos, presenciaba el mundo como un testigo y que, desde Susan Sontag, le permitió apropiarse de lo fotografiado para dar cuenta de un instante específico del universo material. (2006, p. 43). El devenir visual de la primera mitad del siglo XX se erigió, ontológicamente, a partir de la máquina y desde allí el ojo generó un dependencia tecnológica y representacional con los límites de la verdad que esta podía enmarcar.

Desde sus inicios, la imagen cinematográfica, al igual que la fotográfica, se capturaba en una película que, tras ser impactada por la luz, dejaba una escena impresa como si se tratara de un rastro inmodificable de lo que allí había tenido lugar. Aquella composición de celuloide existía como una representación, hasta cierto punto, inalterable, cuyas formas

daban certezas sobre aquello que había sido captado. Fue esta condición medial la que estableció distintas reflexiones sobre lo filmico, su estatus realista y esa pretensión mimética con la que el cine documental deja sentado sus principios figurativos, en los que las nociones de ventana imitativa y de verdad fueron definitivas para la consolidación de unos lineamientos estilísticos, narrativos e ideológicos que marcaron el imaginario del cine de realidad y sus implicaciones estéticas. A partir de su materialidad, el cine consolida su campo visual a través del cual delineó un deber ser para las películas documentales con el que ayudó a definir un realismo cinematográfico, el cual se basaba en la posibilidad de retener y dar cuenta de aquellos hechos que pasaban frente al ojo-máquina donde la imagen se configuraba como una constatación. Por muchos años, se generó un acto de fe en estas imágenes lumínicas y su ilusión de movimiento, en tanto en ellas subsistía una evidencia fotográfica y una capacidad espaciotemporal de revelar la verdad del universo que representaba.

El punto de giro de esta idea de evidencia, la cual dependía de la imposibilidad de manipular el registro que quedaba en el celuloide, se da a finales del siglo XX cuando se consolida social, cultural y tecnológicamente el uso, la apropiación y difusión de la imagen digital como un tipo de formato que no existe en su materialidad física y el cual está conformado por pixeles, es decir, información y no registro; una imagen que, en buena medida, tienen las mismas cualidades de las imágenes mentales y de los espectros (Fontcuberta, 2018, p. 33), porque puede estar en todas partes y en ninguna, y, sobre todo, posee la posibilidad de manipulación. La transformación en sí misma reconfigura las lógicas de original, copia y reproducción de lo que se entendía por imágenes, porque su alteración no significa un cambio en el soporte, sino en el lenguaje que le da origen, es decir, el código. Esta particularidad, además de multiplicar exponencialmente la producción de contenidos visuales en el mundo contemporáneo, generó una despreocupación por la relación mimética entre las cosas y sus representaciones gráficas. Esta condición, que parecía eminentemente técnica, le otorga a una particularidad conceptual a las imágenes, porque determina sus características y, sobre todo, transforma la relación que se había establecido con sus impactos culturales, porque las posibilidades de un archivo visual que está en permanente circulación, lo hace desprender de su originalidad, en tanto resulta muy difícil dar cuenta si aquello que se captó con la cámara-ojo ha experimentado modificaciones tan estructurales que lo que entregan son un nuevo objeto. En ese sentido podríamos adherir los planteamientos de Joan Fontcuberta, quien afirma que “la imagen digital ha producido el desmantelamiento de la visualidad y con ello se ha roto el protocolo de confianza” (2018, p. 28). Por eso, la ruptura de las imágenes tiene unas implicaciones sociológicas a la hora de interpretar la realidad porque, retomando a Walter Benjamin, hoy se podría hablar que, con la digitalización, la imagen se ha desprendido de su aura.

En la pérdida de dicha entidad se diluye la condición de representación en sí misma y se pasa de un estatuto de materialidad a uno de virtualidad, en el que, como plantea Hans Belting, “las imágenes virtuales escapan de nuestro concepto de imagen, o establecen un nuevo concepto que rehúye a cualquier comparación con la historia de la imagen” (2007, p. 27). Esta nueva característica no se trata, apenas, de un nuevo desarrollo; la irrupción de la digitalización ha traído consigo una nueva manera de producir, reproducir y percibir la imagen, ha implicado un nuevo universo de visibilidad donde la manipulación permite entender el encuadre fotográfico, en particular, y la composición visual, en general, como un lienzo que, además de modificable, integra elementos que no hacían parte del referente inicial directo y físico. Las consecuencias que trae consigo la digitalización tienen que ver con la producción de un tipo de significación en la que la representación pierde su importancia material con aquello que origina la imagen. Ahora, el centro de interés se refuerza en sus elementos simbólicos y la manera cómo se construye una significación a partir únicamente de la imagen misma, es decir, un código visual que puede ser trasgredido con sus propios componentes, con lo cual se trata, entonces, de una imagen que no apunta a la originalidad sino, por el contrario, la mezcla de sus formas, ese collage infinito, es su mayor valor.

Esta nueva aproximación para afrontar y producir la imagen tuvo unas implicaciones conceptuales para la tradición de lo documental al alejarse de la idea fundacional fotográfica de ser una representación directa que da cuenta del mundo y así ponerlo en crisis. En consecuencia, las nuevas características mediales implican un tipo de visibilidad que rehúye de la representación iconográfica tradicional y que ha traído a la evocación y la metáfora como otras formas del cine de lo real, donde, como afirma José Luis Brea, “nada pretende el parecido con nada, la similitud con nada, nada aspira a la mimesis” (2010, pg 103). Así, emerge una realidad que no necesita del referente para existir, porque interesa más sus posibilidades alegóricas y conceptuales que la referencia directa. Desde entonces, lo documental se ha abierto a películas que no necesitan registrar el mundo directo y que hacen a un lado la pretensión de objetividad para disponer un espacio para la subjetividad, donde el valor de los textos visuales se descentralizan y desarticulan de su facultad confirmatoria de los hechos; en vez de democratizar el acceso a los discursos de la verdad, lo que generan es un diluir del poder narrativo, histórico y político de los mismos y convierten su creación, apropiación e interpretación en un entramado de fuerzas retóricas siempre en disputa.

La digitalización de la imagen, como afirman Fontcuberta o Brea, no ha significado la introducción de una nueva técnica, por el contrario, ha reconfigurado la visibilidad desde sus preceptos fundacionales y, con ella, el marco geopolítico que la determina. No es coincidencia, pues, que la década de los años 80 fuera el escenario de acontecimientos históricos aparentemente dispares, pero que, trenzados en perspectiva, dan

cuenta de cómo la imagen documental inició su desprendimiento del paradigma de objetividad moderna en una época, igualmente, convulso. Por ejemplo, en el contexto local, en 1981 el Museo de Arte Moderno de Medellín realizaba el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*, evento que trascendió las fronteras internacionales ya que puso de manifiesto la discusión por la materialidad en las artes plásticas y con ello se adelantaba a esa noción volátil y efímera del mundo visual contemporáneo. Para la industria del cine y la fotografía, en 1988 *La delgada línea azul* de Errol Morris coincide en fechas con el lanzamiento del formato JPG, ambos sucesos, desde campos distantes, daban pie a nuevas formas tecnológicas y narrativas de reproducir las imágenes como documentos que contienen la memoria del mundo. Finalmente, para un panorama global, en 1989 la transmisión televisiva de la caída del Muro de Berlín se convirtió en un hecho histórico cuyas consecuencias socioculturales no solo afectaron las antinomias económicas y políticas a las que estaba acostumbrado el capital, sino que dispuso un terreno sin límites para el universo visual donde las iconografías culturales se entremezclaron, sin distinguir origen o creencia, con las culturas de masas en un espíritu renovador. Por consiguiente, el documental contemporáneo y su noción de realidad es consecuente con el contexto complejo y multiforme que le permite fracturar la tradición canónica que lo antecede. (Imagen 37 y 38).

Esta nueva visualidad, en la que el referente no es el eje central de la narración, no renuncia a la realidad, por el contrario, la sigue enunciando, continúa siendo un cine de lo real; sin embargo, ya no se trata de representar unos hechos objetivos, concretos e incuestionables, sino de presentar y activar un mundo que se ha desmaterializado y a través del cual es posible dar cuenta de asuntos como la imaginación, los sueños o la ausencia. La nueva realidad documental funciona tal como lo hace la imagen digital, ya no opera como huella de aquello que está, sino, precisamente, a partir de aquello que falta, de aquello que no se referencia o de aquello que, por distintos motivos, se ha reconstruido, es decir, hay un desplazamiento del campo visual donde la alegoría, la evocación, la performatividad y lo simbólico reconfiguran la imagen ante nuestros ojos y desde allí se puede dar cuenta del nuevo régimen de verdad social, cultural y político en el que habitamos. Hoy, el universo de las visualidades accede a la realidad desde la imagen no referencial, desprendiéndose de la representación, asunto que no significa una falta de verdad; el documental sigue dando cuenta del universo que enuncia, mas no a través de una representación material verificable. En contraposición, como lo afirma Juan Martín Prada, “en el mundo de la visualidad, las apariencias [se asumen] no como lo falso sino como una nueva manera de aparecer en la imagen” (2018, p. 32). Por lo tanto, su interpretación no se lee como una mentira, lo que sucede es que el valor de lo verdadero se pluraliza; si la realidad hoy es compleja e intersubjetiva, la verdad que la revela también. Así, hay tantas realidades como puntos de vista generan las



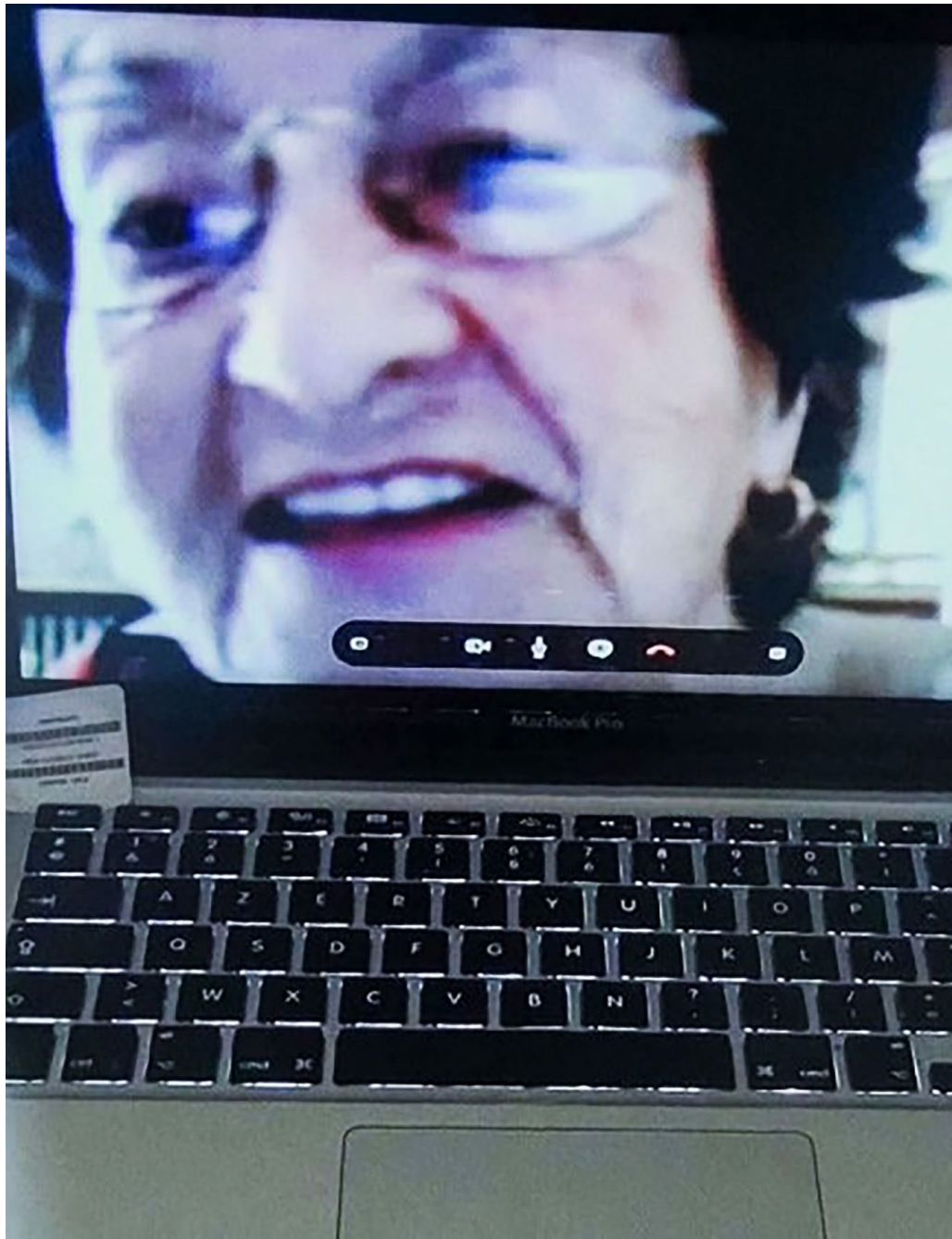
Yeni y Nan.
Acción divisoria del espacio. (1981).
Performance. Fotografía de registro. Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano. MAMM.

Pilar Requena.
A 30 años de la caída del muro de Berlín. (2019).
Video informe. Digital. 3 min. Fotograma. En: RTVE

cámaras de nuestro laberinto de espejos; por ende, es más acertado hablar de verdades fragmentadas que de una verdad única, y son esas fracciones de lo real con las que trabaja el documental contemporáneo.

Bajo este panorama, que cruza razones técnicas y conceptuales como parte de los cambios del discurso histórico, lo documental ha tejido nuevas disertaciones con las que se relaciona, comprende y crea las imágenes para no renunciar a su principio fundacional de ser un cine comprometido con las realidades del mundo. Así lo afirma Hans Belting al proponer que: “no existe ninguna imagen que se entienda de manera general, única y original, todas las imágenes son mentales y provienen de la relación con otras imágenes” (2007, p. 55). Estos cambios han significado el inicio de un nuevo paradigma de lo documental donde la realidad se asume desde la intersubjetividad, la imaginación y la recreación, desde una voz en primera persona que activa su universo factual a partir de lo que el sujeto siente, recuerda, percibe y enuncia. Este giro drástico de punto de vista es el que ha incluido nuevas formas del lenguaje para simbolizar cosmovisiones particulares, en vez de relatos universales. Hoy se da cabida a un campo visual cuya conciencia de la realidad del otro existe en tanto reflejo de la mirada individual.

Como parte de este nuevo carácter a la hora de leer el mundo, han aparecido películas donde lo importante ya no radica en que la imagen constate aquello que había estado frente a la cámara. Con la subjetivación sobre el encuadre, deja de tener importancia la búsqueda de una impresión directa y colectiva de los hechos y, en ese sentido, aparece una imagen desprendida del discurso objetivista, sus pretensiones positivistas como prueba aséptica de lo material y sus intenciones sociopolíticas de condicionar al ser humano a una sola forma de ver unificadora y unívoca. Asunto que abre la puerta a aspectos como los recuerdos, la metáfora, el mito y la ausencia dentro de los universos realistas, porque esta nueva forma de la imagen de lo real no necesita del referente para documentar. Dicho de otra forma, en palabras de Alejandro Cock: “la subjetividad, el tropismo, la autorreflexión y la deconstrucción se convierten en una especie de retórica contemporánea” (2019, p.219), la cual se apropia de recursos del lenguaje audiovisual que habían sido propios de la ficción o el experimental, en particular, y de las artes visuales, en general, y que ahora son característicos de la forma híbrida de entender la imagen, como son: la apropiación, la reproductibilidad y las alteraciones técnicas desde su condición digital en función del discurso. El documental también se nutre de una imagen que ha renunciado a su aspiración representativa y que se mueve más en una tendencia evocativa en la que el referente indicativo ha dejado de tener importancia. Esta nueva retórica tiene una relación conceptual con las maneras de simbolizar y reconfigurar la visualidad en la que las imágenes no aparecen ni tan estables, ni tan permanentes, y varían constantemente de una mirada, tanto óptica como mental, a otra (Mitchell, 1986, p. 20). Esas imágenes, cargadas de inestabilidad, han asu-



Chantal Akerman.
No home movie. (2015).
Documental. Digital. 115min. Fotograma.

mido una nueva idea documental que va más allá de la representación inmediata de las cosas y, por el contrario, han intercambiado el registro por la sugestión de la realidad, al evocarla, nombrarla, activarla, o construirla. A partir de técnicas como el metraje encontrado, donde el material de archivo se reutiliza y se resignifica, se evidencia lo que teóricos como Fontcuberta, Brea o Lipovetsky han denominado el reciclaje de la imagen, el cual renuncia a lo original, como a una especie de punto cero de la significación donde aparecía la condición de huella, la prueba de lo real y en la que la representación no solo se materializaba, sino que permitía concebir la transparencia. Ahora, las diferentes capas de sentido se superponen entre sí hasta llegar al estado del collage. En películas como *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri; *El gran vuelo* (2014) de Carolino Astudillo; o, *El Intenso ahora* (2017) de João Moreira, se utiliza la imagen de forma no referencial y el punto cero que daba cuenta del referente representativo ha desaparecido ontológicamente. Esta nueva concepción de la imagen rompe con esas referencias y plantea unas lógicas de espacio y tiempo indeterminadas que no señalan hacia un momento concreto, sino a un lugar desdibujado, si se quiere, virtual, en tanto experiencia, el cual apunta a construir el escenario atemporal de los recuerdos, los pensamientos y los sentimientos de un yo enunciante y observador completamente subjetivado y conmovido. Un ejemplo de ello aparece en el documental *No Home Movie* (2016) de Chantal Akerman, donde los planos sostenidos a los muebles del comedor y de la cocina de la madre de la directora no son un intento fotográfico por registrar la casa, sino que emergen en la película motivados por la necesidad de evocar los vestigios del cuerpo sobre los objetos domésticos como si se trataran de un retrato simbólico a través de los objetos inmóviles. Algo similar sucede en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, cinta en la que los telescopios ubicados en el desierto de Atacama de Chile y su cielo estrellado funcionan como una metáfora de aquellos cuerpos que siguen desaparecidos después de la dictadura militar. (*Imagen 39*). En ambas obras, la imagen primigenia ha sido reciclada, y no solo reutilizada, sino incluso alterada y modificada desde sus cimientos, lo que rompe definitivamente con su posibilidad de representación. En este desplazamiento prima la evocación, la alegoría, la fantasmagoría y la metáfora; la imitación de la realidad, es decir, la mimesis clásica se desprende de su paradigma objetivista para dar paso a símbolos volátiles. En esta nueva concepción tiene lugar lo que Joan Fontcuberta llama la adopción de la imagen con la que se ha desvanecido la confianza en la noción de evidencia y se transforma su sentido original (2018, p. 55). Así, este nuevo procedimiento visual da cuenta de la ficcionalización de las imágenes, y cómo el uso de la metáfora y la subjetivación hacen parte de lo que se puede considerar como esa nueva retórica documental.

En síntesis, el significado de la imagen emerge en campos visuales que no se habían explorado antes, lo que lo hace un sentido múltiple y, de alguna manera, trae consigo nuevas formulaciones lógicas del espacio, del tiempo, de la identidad y de la memoria (2017, p. 145). Hoy, lo visual termina por alterar las formas tradicionales de enunciar lo documental y resignifica la presencia de la mirada, porque ya no es necesario estar donde sucedían los acontecimientos que se pretendían representar para darle importancia al pasado como señal de que los hechos habían tenido lugar. Estos procedimientos retóricos, como la nueva manera de entender la imagen realidad, no tiene la representación como modo central de operar, ahora se trata de una imagen que no busca la similitud con nada y que ha renunciado, continuando con Fontcuberta, a la ilusión pantográfica (2010, p. 103) de esta otra imagen que se ha fugado del referente. Tal huida no opera para desaparecer, sino para dejar una estela, para transitar hacia la metáfora en una referencia, una ausencia en la que subyace la comprensión contemporánea del universo y su visualidad. Allí, se ha desvanecido la idea de ventana al mundo probatorio y constatable. Por eso, lo documental ha dejado de preocuparse de la imagen como prueba de que algo pasó en un tiempo y un espacio determinado y pretérito. Y qué mejor que el mismo lenguaje cinematográfico para explicar sus propios devenires, porque, como la plantea Rithy Panh en *La Imagen que falta* (2013), ninguna imagen es suficiente para dar cuenta del horror, del eco de su presencia en el presente. Esta imposibilidad de asir la crudeza de lo real libera las posibilidades de la imagen documental con las que crea una realidad desde la subjetividad y a partir de la irrupción simbólica de lo no referencial. (*Imagen 40*).



Rithy Pan.

La imagen que falta. (2013).

Documental. Archivo encontrado y digital. 90min. Fotograma.

IV. LOS NUEVOS RASGOS DE LO DOCUMENTAL: ANÁLISIS DE NUEVE OBRAS CINEMATOGRAFICAS

Una de las promesas fundacionales del cine de lo real tenía que ver con la idea del estar ahí para registrar aquello que pasaba frente a la cámara y, de esta manera, capturar los hechos en el momento preciso que sucedían. Esta fue una máxima definitiva para directores como Robert Flaherty o Dziga Vertov, e incluso para corrientes como el *Cine Directo*. La necesidad de presencialidad garantizaba que la imagen constatará lo visible, incuestionable y objetivo del mundo. Por eso, cuando Errol Morris hizo el documental *La delgada línea azul* (1989) sin estar ahí, la imagen dejó de funcionar como huella y pasó a entenderse como referencia, lo cual obligó a buscar la verdad en lo invisible, en lo que no estaba en el encuadre, en lo sugerido, lo que necesariamente resignificaba el sentido de la imagen realidad, el discurso que la acompaña y, con ello, el imaginario de lo documental. (*Imagen 41*). En este nuevo panorama hay un título al que vale la pena referenciar como texto que sintetiza los planteamientos conceptuales y discursivos contemporáneos: *La imagen que falta*, película que Rithy Panh estrenó en 2013, tiene como eje central el genocidio cometido por los Jemeres Rojos en Camboya entre 1975 y 1979. Su importancia para el documental actual no es el relato histórico en sí mismo, sino la imposibilidad que expresa su autor para encontrar una imagen que dé cuenta del horror que vivieron las víctimas de los campos de concentración. Esa pieza ausente ya no solo falta para el film, su carencia emerge porque ahora la imagen ha quebrado los vínculos con la representación naturalista y se ha desligado de la idea de verdad, tal como lo afirma Joan Fontcuberta (2017, p.145), al explicar que hoy hay en lo visual un espacio para la subjetividad y la alegoría. Y es justamente en esa pérdida donde hoy el documental hace énfasis y resignifica su paradigma de realidad.

Las películas a las que se refiere este capítulo pertenecen a una línea de la historia del documental producido en las últimas tres décadas, pues en este margen de tiempo es donde se producen los acontecimientos que enmarcan el surgimiento del nuevo paradigma documental, tal y como se explicó en los capítulos anteriores. Su selección no corresponde ni a un interés histórico, ni a una pretensión taxonómica cerrada; si el mundo geopolítico después de la caída del muro de Berlín y el atentado a las Torres Gemelas nos ha entregado un campo visual volátil, virtual y heterodoxo, pretender una categorización historiográfica o formalista carece de sentido en términos metodológicos y conceptuales para esta tesis. Como el planteamiento teórico central de este trabajo apuesta por reconocer un desprendimiento de paradigma, aun en desarrollo, entre la imagen documental y la realidad, el corpus de análisis se asume como los trazos visibles de la esencia ontológica que propone esta discusión teórica. Por eso, con el fin de generar conexiones entre las obras fílmicas y los estudios visuales desde un enfoque hermenéutico crítico, se presenta acá una serie de obras que aluden a un análisis tanto plural como abierto y esbozan una muestra indicativa de este tipo de cine; pues si la nueva visualidad documental apela a principios no referenciales la forma de interpretarla tampoco puede sesgarse por lineamientos del viejo arquetipo.

Ahora bien, esto no quiere decir que su estudio carezca de rigor metodológico o no existan unos lineamientos aglutinantes a la hora de su selección y respectivo estudio crítico. Todas ellas coinciden en la manera en que sus procedimientos formales, narrativos e ideológicos ayudan a vislumbrar al paradigma del nuevo documental y sus relaciones con la realidad desde tres rasgos fundamentales como orientadores conceptuales: *la subjetividad*, como el proceso donde la primera persona desplaza la idea de colectivo social para enunciar su relación con el otro desde sus propias aficciones; *la hibridación* tanto de formatos como de estructuras, donde la clasificación de géneros y las desmaterialización de la imagen digital abre nuevos caminos de creación; y *la ausencia del referente* directo para dar cuenta de las cosas, lo que facilita la activación de lo real, desprendiéndose de la mimesis y asumiendo la alegoría como una nueva manera de nombrar el mundo. A través de su análisis es posible precisar las razones por las cuales el cine documental ha pasado a tener un papel significativo en el escenario cinematográfico y asumir una postura diferente frente al concepto clásico de realismo, lo que ha conquistado un espacio dentro del cine, como industria del entretenimiento, como lenguaje expresivo y reflexivo, y como medio de conexión con el público para servir de espejo y puente a la hora de entender los fenómenos socioculturales. Para lograrlo, se han definido unos pocos títulos que formen un corpus específico a manera de ilustración de los atributos de los que se sirve hoy en día el cine de lo real, caracterizados por su voluntad de delinear unas formas diferentes para afrontar, producir y pensar lo documental.



IMAGEN 41

Errol Morris.
La delgada línea azul. (1988).
Documental. 35 mm. 106 min. Fotograma.

**FICHAS TÉCNICAS
DE PELÍCULAS
ANALIZADAS**

ROGER AND ME **(1988)** **MICHAEL MOORE**

Guion: Michael Moore
Productor: Michael Moore
País: Estados Unidos
Duración: 90 minutos

Sinopsis: en este documental el director, hijo del escritor y fotógrafo Juan Rulfo, junta, como en una especie de rompecabezas, los recuerdos que algunas personas tienen de su padre. A partir de ellos el cineasta se esfuerza en reconstruir la imagen del padre, ahora tan distantes. En paralelo a esta búsqueda personal el director incluye las voces de ancianos en unas zonas desérticas, momentos que funcionan como una metáfora sobre la fragilidad de la memoria.

JOGO DE CENA **(2007)** **EDUARDO COUTINHO**

Guion: Eduardo Coutinho
Productor: João Moreira Salles, Guilherme Cezar Coelho, Mauricio Andrade Ramos
País: Brasil
Duración: 105 minutos

Sinopsis: ópera prima del estadounidense Michael Moore. En ella el realizador se da a la búsqueda de Roger Smith, director ejecutivo de *General Motors*, para saber por qué ha decidido cerrar once plantas de producción en Flint, Michigan, dejando sin trabajo a muchos ciudadanos y provocando una crisis económica profunda en la ciudad. Moore narra su película en primera persona, intenta tener una entrevista con Smith y en el proceso de encontrarlo va contando cómo Estados Unidos y su sociedad han enfrentado una decadencia importante en su economía y cómo esa decadencia ha ido abriendo brechas profundas entre ricos y pobres, generando una gran desigualdad social.

DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO **(1999)** **JUAN CARLOS RULFO**

Guion: Juan Carlos Rulfo
Productor: María Fernanda Suárez
País: México
Duración: 74 minutos

Sinopsis: a partir de un casting anunciado a través de un periódico, Coutinho reúne a 23 mujeres para hablar de sus vidas frente a la cámara en un teatro vacío. La progresión de los relatos se interrumpe cuando repentinamente uno de los testimonios se repite, aunque lo cuentan dos mujeres distintas. A partir de esta fractura el director introduce una reflexión sobre los límites de los conceptos de realidad y verdad, sirviéndose de una escenografía escueta y muy pocos elementos en el encuadre.

SANTIAGO **(2007)** **JOÃO MOREIRA S.**

Guion: João Moreira Salles
Productor: Mauricio Andrade Ramos
País: Brasil
Duración: 80 minutos

Sinopsis: a partir de una fotografía de su madre el director inicia un viaje personal por su pasado y sus orígenes, en un recorrido que lo lleva de Argentina hasta la India, Funcionando como una especie de espejo en la búsqueda por las raíces, aparece el pequeño hijo del director que sirve para extender la metáfora del paso del tiempo y de la historia personal. Una obra narrada completamente en primera persona, contada desde el círculo íntimo de Di Tella y que termina en una reflexión sobre la cultura, la inmigración y las raíces familiares.

LES PLAGES D'AGNÈS **(2008)** **AGNÈS VARDA**

Guion: Agnès Varda
Productor: Agnès Varda
País: Francia
Duración: 110 minutos

Sinopsis: Santiago, quien fue el mayordomo de la familia del director, es el eje central de esta película. Joao Moreira Salles construye el documental a partir de imágenes rodadas por él años antes y en las que se recogen los recuerdos del mayordomo, los que se entretienen con los propios recuerdos del director. y al establecer este vínculo logra plantear una reflexión sobre el poder de la evocación y de los recuerdos. Lo que se intenta documentar no es un personaje en particular o un hecho específico sino un tiempo, unas costumbres y una vida que ya no existe.

FOTOGRAFÍAS **(2007)** **ANDRÉS DI TELLA**

Guion: Andrés Di Tella
Productor: Marcelo Céspedes
País: Argentina
Duración: 110 minutos

Sinopsis: Agnès Varda hace un trabajo autobiográfico en el que ofrece al espectador la oportunidad de hacer un singular recorrido por su vida personal y artística. Esa singular revisión no responde a un desarrollo cronológico o causal de los hechos. En las casi dos horas de duración la directora construye una especie de collage compuesto por distintos tipos de visualidades y que termina convirtiéndose en una declaración de principios acerca de su profunda relación con las imágenes.

WALTZ WITH BASHIR **(2008)** **ARI FOLMAN**

Guion: Ari Folman

Productor: Ari Folman, Serge Lalou, Gerhard Meixner, Yael Nahlieli, Roman Paul

País: Israel

Duración: 87 minutos

Sinopsis: a través de la historia de Clara Pueyo, una mujer que fue militante republicana en la guerra civil y que, aparentemente, tuvo que asumir su vida en la clandestinidad, desaparece sin dejar ningún rastro. El punto de partida de la película son unas únicas fotos que de ella se conservan. A partir de esas imágenes la realizadora propone una reflexión sobre el papel completamente olvidado de las mujeres en la guerra civil española y en los procesos históricos. La directora recurre a material de archivo relacionado con otras personas para suplir la ausencia de imágenes y para construir una metáfora sobre la falta de reconocimiento al papel de las mujeres en la historia oficial.

COBAIN: MONTAGE OF HECK **(2015)** **BRETT MORGEN**

Guion: Brett Morgen

Productor: Brett Morgen, Danielle Renfrew

País: Estados Unidos

Duración: 132 minutos

Sinopsis: unos excombatientes de la primera guerra del Líbano hablan e intentan entender las heridas que ha dejado en sus vidas la violencia de la guerra, particularmente la masacre de Sabra y Chatila. La conversación con los otros hace que aparezcan los recuerdos que permiten procesar esa experiencia. Desde la animación *Waltz with Bashir* construye unas imágenes que dan forma concreta al horror y a la violencia.

EL GRAN VUELO **(2014)** **CAROLINA ASTUDILLO**

Guion: Carolina Astudillo

Productor: Carolina Astudillo

País: España

Duración: 62 minutos

Sinopsis: la personalidad de Kurt Cobain y su obra se han convertido en uno de los grandes mitos de la música rock. Brett Morgen propone una especie de repaso biográfico por momentos de la vida del artista, incorporando testimonios de personas que conocieron y compartieron con él y sirviéndose de fragmentos de sus diarios personales, lo que narrativamente funciona como si se incorpora su propio punto de vista o su versión sobre los hechos presentados.

4.1. EL YO DIRECTOR, EL YO NARRADOR Y EL YO PERSONAJE

ROGER AND ME
(1988), DE
MICHAEL MOORE;
SANTIAGO
(2007), DE
JOAO MOREIRA; Y
FOTOGRAFÍAS
(2007), DE
ANDRÉS DI TELLA

El lenguaje cinematográfico ha encontrado, principalmente, en la cámara y la voz las herramientas para enunciar sus relatos. Con ellas ha desarrollado regularmente dos tipos de narrador: el diegético y el extradiegético, siendo ese enunciante omnipresente y en tercera persona quien primó durante las producciones del llamado cine clásico como una herencia de la estructura narrativa aristotélica. Allí, el director cumplía un rol fuera de la trama y el narrador estaba ficcionalizado, bien fuera como el protagonista o como un personaje más. En este contexto, si bien es posible hablar de la existencia de una primera persona documental desde los años cincuenta, *Roger and me* (1989), opera prima de Michel Moore, surge como una de las obras claves para plantear la nueva relación entre lo documental y la realidad. En el filme, el realizador estadounidense busca entrevistar a Roger Smith, director ejecutivo de *General Motors*, para que le explique el cierre de una fábrica que ha dejado a cientos de personas sin trabajo. En él, su director propone una estructura narrativa determinada, de principio a fin, por el uso de la voz en primera persona, tanto al frente como detrás de la cámara. El contenido que proviene de las imágenes obedece a la manera en que el narrador, que es a la vez personaje y autor, entrelaza los hechos y los datos para que de esa voz no solo dependa la progresión del relato, sino la interpretación y la omisión de información, desdibujando el principio de imparcialidad y objetividad que se le atribuía al narrador documental.

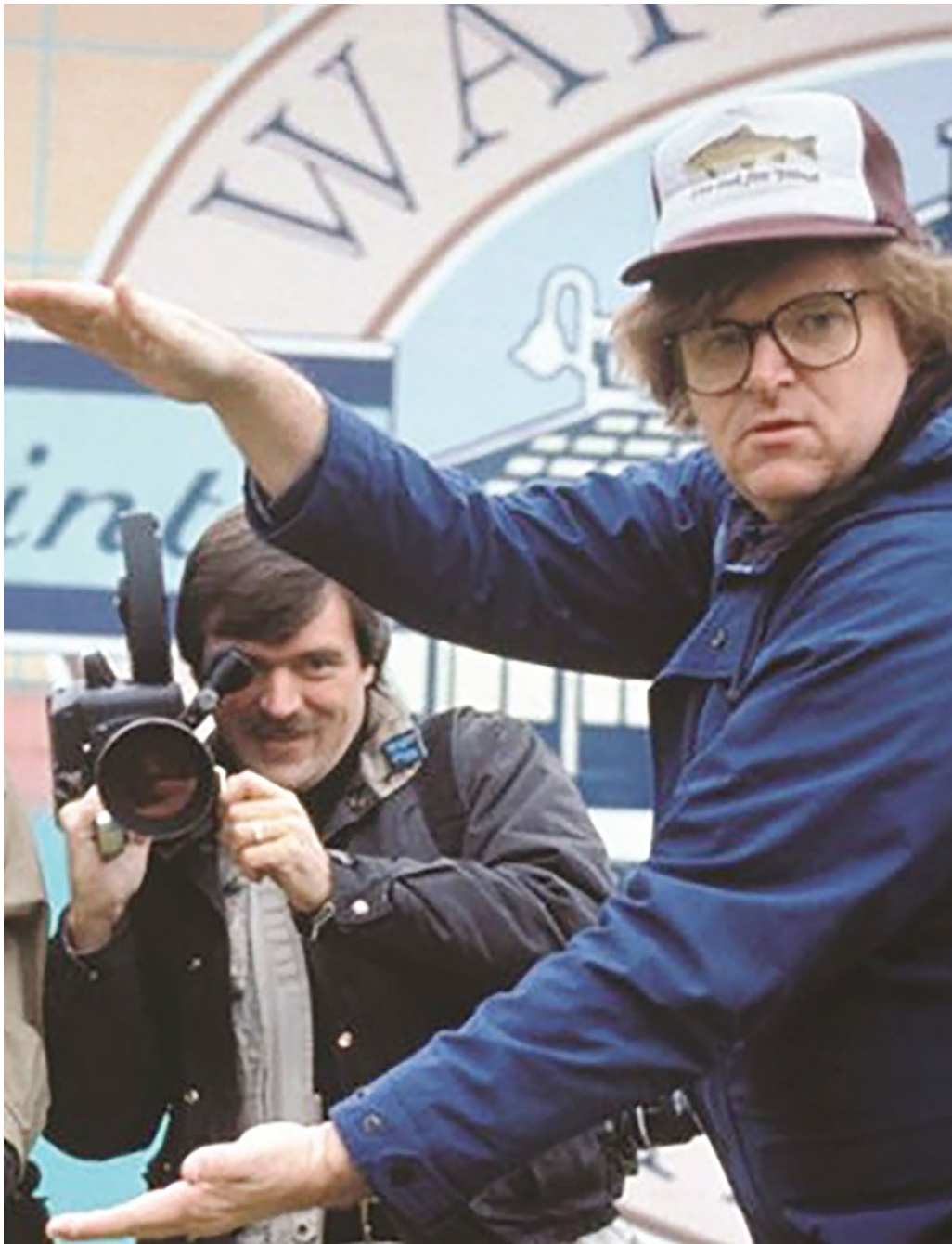
Ninguno de los personajes o las situaciones que aparecen en el encuadre lo hace con independencia de lo que el narrador determina. Lo que aparece en la película está validado únicamente por la presencia de un yo múltiple y performativo, pues su presencia interviene en presente el registro y la lectura de lo que muestra la cámara. Tal mediación supera lo verbal e introduce el cuerpo del personaje director en acciones y escenarios reales que activan los discursos de poder que a este le interesa señalar para ratificar, a través de ellos, una mirada autoral. Esa voz omnipresente del yo, ratifica lo que plantea Catherine Russell como, “una forma de identidad que le otorga las posibilidades discursivas a un cine vanguardista determinado por el metadiscurso” (2013, p. 190), y que inunda los procesos argumentativos para descartar cualquier vía de confrontación, en tanto la concepción de realidad que subyace en la obra procede de ese yo y para quien la imagen solo funciona en cuanto espejo de su pensamiento y no como prueba directa de los objetos y los sujetos que la cámara-ojo registra.

Otro de los recursos para la subjetivación de la imagen en *Roger and me* es el montaje. Michel Moore recurre a la yuxtaposición de planos y a diferentes tipos de materiales para provocar ideas sobrepuestas que exageran y ridiculizan ciertas situaciones alrededor de Roger Smith, sus decisiones económicas y las respectivas consecuencias sociales y políticas en el proletariado. En consecuencia, el montaje también determina la forma en que aparecen los distintos personajes en el encuadre y crea disonancias

entre la voz en *off* que conduce el relato y la imagen como gesto contestatario de la palabra. Este recurso de lenguaje marca la estructura de la película hasta el punto donde sería posible afirmar que el sentido de realidad en *Roger and me* no depende de los elementos que componen el mundo que se documenta, sino de la forma en que el yo le confiere un sentido ideológico al universo que crea. Así, no se accede a lo real por un proceder mimético sino a través de uno alegórico que revela, desde la comedia y la ironía, el absurdo de las estructuras de poder.

La presencia del yo en este documental es tan determinante que la secuencia con la que abre la película es una serie de fotografías del director cuando era niño, lo que de entrada indica cómo la preocupación sobre la que se configurará el eje discursivo del relato es la búsqueda egocéntrica que Michel Moore, como individuo, enfrenta frustradamente a Roger Smith, como presidente de una compañía multinacional en Flint, Michigan. *Roger and me* no ofrece una idea de lo factual como un asunto incuestionable, sino como un espejismo, con la visión que nos ofrece ese yo particularizante y que solo aquellos que la compartan pueden asumir como propia. En la película ese sujeto autor acude recurrentemente al humor como mecanismo para caricaturizar aquellas opiniones que se opongan a la postura política que defiende el texto fílmico, lo cual implica una renuncia abierta al paradigma de objetividad moderno, en tanto se aleja de la representación colectiva, para sustituirla exclusivamente por su propia mirada, es decir, despliega el campo visual desde un punto de vista interior que niega la visión positivista sobre los hechos para hacer una lectura contradictoria y posmoderna del mundo.

Esa forma de plantear las circunstancias se distancia de los discursos de sobriedad, seriedad y transparencia con los que tradicionalmente se asocia al cine de lo real y que, como afirma Yasmín López, “ponerlos en duda significa replantear todo el sentido de lo documental y su relación con la realidad” (2015, p. 185). Correspondencia que se afecta en términos formales al utilizar archivo fotográfico con metraje encontrado de obras de ficción y de programas de televisión que se entremezclan con imágenes en video que registran el performance de las entrevistas a lo largo de la obra. Además, se reconfiguran las conexiones que hace el espectador con lo que observa, pues la función de este collage visual, aparte de desjerarquizar los cánones visuales de composición armonía y perspectiva, confronta los valores de verdad desde de lo que se ve; en otras palabras, la suciedad que Moore nos entrega en este trabajo no es solo un decisión estilística, sino que es una postura política sobre la experiencia estética con la cual reconfigurar los márgenes de los hechos históricos propios de una época convulsa. (*Imagen 42*).



Michael Moore.
Roger and me. (1989).
Documental. 35 mm. 91 min. Fotograma.

Así mismo, el uso del yo es uno de los medios de acceso a la realidad que hoy se da en un gesto auto-reflexivo donde el observador se registra a sí mismo y su entorno sociocultural. Este tipo de operaciones adquieren, también, una importancia definitiva en películas como *Santiago* (2007) del director brasileño Joao Moreira Salles, quien, a partir de una visita a su vieja casa familiar, ya vacía y deshabitada, narra una historia a dos niveles: el primero, sus memorias de infancia y su vida familiar; y, el segundo, Santiago, el mayordomo de sus padres, quien le cuenta al director intimidades de su vida y de su pasado. Estas dos esferas se entretajan permanentemente cuando los recuerdos del intendente se cruzan con los pensamientos del propio director. A partir de este diálogo entre las anécdotas de uno y las emociones de otro se abren ventanas para analizar y comprender las relaciones de clase en Brasil en un tono intimista y nostálgico que evidencia cómo el paso del tiempo supera las estructuras de poder y sus afecciones internas.

Por su parte, el armado narrativo de esta película se construye como un proyecto que el autor confiesa haber realizado, igualmente, en dos momentos distintos de su vida: el primero, los cinco días que filmó a Santiago, ya jubilado, en su apartamento; y, el segundo, trece años después, cuando, tras la muerte de sus padres, decidió volver a su vieja casa de infancia para filmarla. Las imágenes del lugar y la manera en que se mezclan las remembranzas del mayordomo con las del director distorsionan la relación tiempo-espacio, el mundo objetivo se diluye para abrirle paso a la memoria donde, como afirma Chris Marker, “la realidad le resulta obsoleta porque la imagen es un intangible y su referente material pertenece al pasado” (2013, p. 8). Así, *Santiago*, como un documental autobiográfico, condiciona la realidad desde el yo y su relación con la proyección mental que hace de los acontecimientos. Walter Benjamin, por ejemplo, lo explica al enunciar que: “la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencia y con todo aquello que constituye el flujo continuo de la vida” (citado en Russell, 2013, p. 187). En consecuencia, la obra de Moreira, en particular, y el documental contemporáneo, en general, se acercan a las lógicas espaciotemporales desde una perspectiva fantasmagórica, de una estela de las vivencias donde lo que hay en ellas son rastros de algo que hoy no existe, lo que convierte a las imágenes en un performance de auto-figuración y no un artefacto confirmatorio.

En este proceder cobra fuerza la primera secuencia de la película: fotografías de distintos cuartos de la casa vacía. A través de esas atmósferas el espectador, en una transición que propicia el montaje, se acerca al patio y, acompañado por la voz en *off*, como si se tratara de una aparición, emerge Santiago en un plano estático y cerrado. Él, a pesar de ser un sirviente, era un hombre enamorado de la aristocracia como modelo sociopolítico, de la ópera, de las grandes fiestas diplomáticas, de ciertas tradiciones culturales que se han perdido con los cambios económicos, por lo que es incapaz de encajar en un mundo de relaciones de clase que ya no lo in-

cluye, ni le interesa. Ahora bien, no hay ningún orden o correlatividad en las historias que el personaje cuenta. Los relatos se dan uno tras otro, sin lógica de causalidad, revelando la personalidad del ser que le habla a la cámara y que es dirigido permanente por la voz del director como un personaje, también fantasma, fuera de campo. Las palabras del mayordomo detonan en el director unos pensamientos que funcionan como piezas de un rompecabezas poético desde el que Salles intenta recuperar su propio pasado. Este diálogo reconstruye, sutilmente, un mismo momento en las vidas de dos personas desde dos puntos de vista y escenarios diferentes. El campo visual de *Santiago* no documenta la realidad, como acontecimiento; documenta las evocaciones de un tiempo y un espacio, o mejor, la *Inmemoria*: un tipo de memoria que, como un neologismo acuñado por Chris Marker, las académicas Marta Fortes y Lorena Gómez Mostajo (2013) teorizan como ese intersticio en el tiempo donde se alojan las memoranzas que no tienen lugar en la historia cronológica. Así, el autor brasileño presenta un texto filmico, no sobre la falta de memoria, sino sobre la memoria desperdigada que rehabilita el tiempo de la experiencia vivida con un ritmo distinto al mimético, porque los vacíos del olvido no pueden exteriorizarse desde la imitación y requieren la complejidad dialéctica entre el yo personaje, el yo narrador y el yo director para activar y habitar, desde lo afectivo, dicha experiencia inmaterial.

Como parte de ese proceso de habitabilidad, la casa de infancia del director, como escenificación simbólica del yo narrador; y la entrevista de Santiago con su bastón en su apartamento, como la encarnación del olvido sobre los hechos; se vinculan en un mismo plano metafórico gracias al montaje cinematográfico, el cual es, a la vez, recurso técnico y retórico, puesto que facilita la alteración de los acontecimientos en función del impacto emotivo que se logra. Si bien se trata de lugares diferentes y las imágenes fueron captadas en periodos distintos, la película crea un solo ambiente. Sin embargo, el sentido de la misma se produce por la distancia que los separa, lo que hace que el campo visual no sea el encuadre fotográfico en sí mismo de estos dos momentos, sino el vacío sugerido que se da al transitar de un lado a otro. Estos dos universos se sienten igualmente distantes para el espectador, como si se tratara de mundos intangibles o de espacios inhabitados y que forman parte de un algo que ya no existe y que se materializan por encima de la presencia de la cámara. La realidad que se documenta ya no es el ojo que mira en el aquí y en el ahora, es una voz capaz de reflexionar sobre lo mirado con el paso del tiempo. La objetividad del presente ahora da paso a la subjetividad con la que interpretamos el pasado.

A partir de estos elementos, en teoría, se infiere que esta es una película sobre el mayordomo, aunque la alteración de los mismos termina convirtiéndola en un documental sobre Joao Moreira Salles, sus recuerdos, su familia y, ante todo, el tiempo que ya transcurrió. Para el yo director-personaje, el diálogo con Santiago es un reencuentro con su propia historia, lo



Joao Moreira Salles.
Santiago. (2006).
Documental. Digital. 80 min. Fotograma.

que hace que este trabajo tenga características de un monólogo sobre el proceso de hacer una película a partir de la vida del yo-autor y su entorno. Si bien *Santiago* es una obra que sucede en primera persona, su forma enunciativa no se centra en quien aparece distante en el encuadre. Santiago, como sujeto observado, es una excusa, un pretexto para la construcción de una autobiografía, el disparador de la memoria. Y este tipo de detonantes evocativos no son exclusivos de esta obra, porque como lo menciona Catherine Russell: “la puesta en escena del encuentro del director con los recuerdos de sus padres o sus abuelos es un tema recurrente en el cine personal contemporáneo” (2013, p. 191). Tendencia que da cuenta cómo hoy se retratan a los otros para hacer un espejo del yo, donde se prueba que al cine de lo real ya no le interesa el relato colectivo, sino que nombra el mundo desde el individuo y sus relaciones. (*Imagen 43*).

La memoria y los recuerdos también son el punto de partida de *Fotografías* (2007), un documental de Andrés Di Tella, quien después de soñar con su madre muerta decide mirar con su hijo las fotos de ella cuando era joven. Este gesto es el disparador para que el director personaje reconstruya, más afectiva que cronológicamente, la historia de Kamala, una mujer hindú que salió de su tierra y su cultura e hizo su vida en Argentina después de vivir en Londres. El autor, a través de un proceso de apropiación y registro del archivo familiar, explora su herencia cultural para entender los cruces sociales de su individualidad y asumir las implicaciones que esto ha tenido en su propia vida y en la de su pequeño hijo Rocco. Esta relación paternal funciona como un espejo en el que Di Tella se mira a sí mismo, a través del cual también observa a sus propios padres y reflexiona sobre la identidad como constructo y concepto sociopolítico frágil y en constante crisis.

En paralelo a esta indagación, el realizador argentino busca los rastros de Ricardo Güiraldes, el escritor de la mítica novela *Don Segundo Sombra* de quien se decía tenía un contacto muy cercano con la India. El cineasta combina dos líneas que, en apariencia no se relacionan, gracias a su voz reflexiva, la cual establece una semejanza entre Güiraldes y su propia vida. Ese vínculo le otorga a la película una dimensión de auto-ficción, a partir del cual el sujeto, tal y como lo plantea Alain Bergal (2003), tiene la necesidad de inscribirse en una filiación, en aquello que necesita reconstruir. Por eso, esta obra, al igual que muchas prácticas visuales contemporáneas, remplace la representación de lo real por la presentación del pensamiento, los recuerdos, los sueños, el miedo y la ausencia a partir de la autorreferencia y la manipulación de imágenes ya existentes; porque, al tratar de materializar ideas inmateriales que se gestan en la mente del sujeto, se necesita recurrir a objetos que alguna vez fueron referencia directa de las cosas, pero que al pasar por los sentimientos personales y sufrir los efectos del paso del tiempo pierden su aura como imagen original y se resignifican en un nuevo campo discursivo. Así, *Fotografías* es un trabajo completamente articulado desde el yo, una especie de diario visual que se

estructura a partir de las búsquedas subjetivas. Estas divagaciones llevan al director a unos viajes entre Argentina y la India, en el que se reencuentra con la familia y los amigos de su madre. Reuniones que le sirven para esbozar los límites de su personalidad con los márgenes de la cultura. Al final de ese recorrido Di Tella reconoce aquello que queda de su madre en él y en su hijo, algo que había desconocido durante mucho tiempo y que no es otra cosa que la reconciliación consciente de las huellas sutiles del racismo y el clasismo derivados de la migración de sus padres. Así, el cineasta revisa las tensiones culturales de tres mundos donde el *yo narrador*, el *yo personaje* y el *yo director* encarnan una sola voz autoral.

Las fotografías del álbum familiar, además de darle el nombre a la película, son fundamentales para la reconstrucción y la forma en que se articula el relato porque de ellas se desprenden los ejes que soportan la narración. En ella, estas adquieren una doble función discursiva: por un lado, ilustran la dimensión anecdótica de lo que se cuenta; y por el otro, gracias a elementos como los testimonios y la descripción de los sueños del director, se convierten en artefactos de acceso a lo fantasmagórico; es decir, las fotos actúan como puertas de la memoria que traen al presente una conciencia de lo pretérito y la finitud de las cosas. Son las que activan la existencia espectral de Kamala Di Tella en quienes la recuerdan, en tanto a su alrededor se presentan las reflexiones de un tiempo y unos hechos inmatriciales y ausentes definitivamente. Por ende, la visualidad, en este trabajo, se trata de un fuera de campo donde no existe el referente directo como objeto contenedor de lo real, sino como disparador de la subjetividad, de lo mental sobre lo acontecido, lo que deriva en un desprendimiento de la representación material hacia un estado intangible. Tal enfoque se presenta, visualmente, a partir de planos cerrados, algunos movimientos inestables de la cámara y fragmentos del material de archivo, lo que da como resultado un tipo de obra que, como lo señala Adorno, tiene: “una condición fragmentaria, con vocación de formulario de preguntas antes que contenedor de respuestas” (2008, p. 47). Este rompecabezas se compone en una lógica inversa de composición, a mayor cercanía del personaje protagónico con los entrevistados, mayor cerramiento de los planos. Los momentos de intimidad con su hijo o las conversaciones con el padre ocupan permanentemente el encuadre, resaltando la forma en que el yo, en sus tres dimensiones, rastrea con total imprecisión los vestigios de la memoria propia en los otros. Cuando esta memoria es resuelta, no porque se aclare, sino porque el autor descubre la imposibilidad de su reconstrucción material, entonces el plano se vuelve a abrir y los personajes se dispersan de nuevo en un paisaje colectivo. (Imagen 44).

Las películas de Moore, Moreira y Di Tella son una muestra parcial e indicativa del actual estado de lo documental, no por su carácter iconográfico, sino, por el contrario, por tratarse de trabajos donde se quiebra la pretensión de objetividad al atomizar el punto de vista en tres niveles; ya que la inclusión del sujeto observador contemporáneo determina una



IMAGEN 44

Andrés Di Tella.
Fotografías. (2007).
Documental. Digital. 110 min. Fotograma.

construcción de la realidad desde la percepción que el narrador personaje, director y autor hace del mundo. En sus relatos no se asume la realidad como algo que debe ser filmado, sino como algo que se construye y manipula discursivamente, que cobra vida con las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico y que le dan estructura a las imágenes que componen la obra desde las múltiples posibilidades enunciativas. La presencia de un yo, que además de mostrar las cosas que lo rodean se muestra a sí mismo, corrobora lo que plantea Philippe Lejeune, al conceptualizar a este hablante como alguien que es, a la vez, el enunciador y el enunciado, (2008, p. 17). Y su doble condición significa una de las características esenciales del actual universo documental, un tipo de cine que mantiene su preocupación por la realidad, pero ya no bajo la lectura objetivista y totalizante de la observación tradicional modernista, sino bajo un enfoque que abre la puerta a la relatividad de miradas. Tal intersección de puntos de vista no está sujeta a la validación colectiva, por consiguiente, se sostiene a partir de un cruce de tiempos y espacios; es decir, la performatividad de las imágenes, caracteriza y escenifica al individuo frente al encuadre gracias a la conciencia de un ojo y un artefacto que se mira a sí mismo. En este gesto reflejo, la activación e interpretación del campo visual se da en un presente continuo; en otras palabras, estos documentales no registran el pasado con un fin arqueológico donde los acontecimientos son piezas inmóviles de un discurso cultural, por el contrario, los fragmentos visuales que registran se convierten en herramientas hermenéuticas del yo.

4.2. LA ALEGORÍA COMO REFERENTE

***DEL OLVIDO AL
NO ME ACUERDO***
(1999), DE
JUAN CARLOS
RULFO;
EL GRAN VUELO
(2014), DE
CAROLINA
ASTUDILLO; Y
***COBAIN:
MONTAGE OF
HECK*** (2015), DE
BRETT MORGEN

Las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX, entre muchas otras cosas, terminaron de fisurar las pretensiones representacionales que se le atribuían a las imágenes y a su aspiración mimética de una tradición realista y antropocentrista que se había gestado en el Renacimiento. Con ellas, los lenguajes y formatos experimentaron una hibridación tanto técnica como conceptual consecuente de lo que significó cultural y socialmente las transformaciones geopolíticas en occidente desde la post-guerra hasta el inicio del nuevo milenio. En medio de estas lógicas, las prácticas artísticas, en general, y el documental, en particular, han encontrado en la alegoría, la metáfora, la evocación y la performatividad una manera de dar cuenta del mundo alejado del referente directo y preocupada por crear imágenes cercanas a la experiencia de lo inmaterial. Dentro de estos márgenes, *Del olvido al no me acuerdo* (1999) de Juan Carlos Rulfo, documenta la fragilidad de la memoria y cómo los recuerdos deambulan por la vida de los seres humanos como si se tratara de fantasmas al perseguir dispersos testimonios sobre la imagen del escritor y fotógrafo Juan Rulfo. Para materializar un asunto tan abstracto, el realizador compone un relato complejo y contemplativo que se desarrolla a través de dos ejes narrativos sobrepuestos durante todo el metraje: las narraciones sobre el pasado de unos ancianos en la zona rural de Jalisco y los recuerdos de personas que fueron cercanas al fallecido autor, padre del director.

La película bascula permanentemente entre imágenes de la ciudad y el desierto donde aparecen personajes y voces que entran y salen de cuadro sin seguir una estructura narrativa clásica. Nada en esas escenas señala que lo que se quiere representar sea aquello a lo que hace referencia el mundo indicial; por el contrario, sus elementos evocan lo que no está en el marco, eso que Eduardo Coutinho denominaba: “una construcción en que los recuerdos ponen en un mismo espacio lo que fue con lo que pudo haber sido y no fue” (2014, p. 14). Y es precisamente en esa ausencia donde radica la apuesta de realidad en el campo visual del documental de Juan Carlos Rulfo. Esta es una obra sobre la memoria y el paso del tiempo, sobre aquellos intangibles de la existencia humana y cómo ellos configuran una realidad espectral que, tal vez, nunca existió. Las imágenes en esta película no son huellas directas de lo que se muestra, los amplios paisajes del desierto mexicano, la luz blanquecina con la que se retrata a los entrevistados y el vacío constante en el cuadro fotográfico, son solo algunas muestras de que esta pieza fílmica no depende ni le interesa un registro anecdótico de los hechos. La información suministrada, lejos de ser un relato unívoco, depende de los personajes que recuerdan una historia fragmentada y etérea, lo que determina su condición alegórica. El aparataje discursivo de esta película es un ejemplo concreto de lo que plantea W.J T. Mitchell al explicar que: “Las imágenes mentales no aparecen tan estables y permanente como las imágenes objetivas y varían permanentemente de una persona a la otra” (1986, p.20). Para construirlas, determinadas por la subjetividad, el director utiliza

unos planos limpios, con pocos elementos en la composición y en los que el foco narrativo gira en torno al sujeto que habla más para sí mismo que para la cámara, como si fuera una secuencia de soliloquios y no una serie de testimonios.

Es importante destacar que, cuando se ocupa de los relatos de los ancianos, hay un énfasis en los paisajes desolados con los que el director subraya la idea de que los que cruzan ante la cámara son fantasmas, sombras y no seres reales. Por otra parte, al retratar personas en la ciudad, el mecanismo que prima para evocar la inmaterialidad de la memoria es el sonido cacofónico que ahoga sutilmente las voces. Si bien podría parecer que ambos recursos hacen un homenaje intertextual a la obra literaria del escritor mexicano, la voz autoral autorreferencial desde la que enuncia el director supera esta coincidencia. Porque, *Del olvido al no me acuerdo* no se trata de un documental sobre Juan Rulfo, tal y como se ha entendido tradicionalmente. La realidad que documenta y aparece en la pantalla no responde a una representación clara y precisa de una persona. En la película de Juan Carlos Rulfo no hay un hecho biográfico concreto sobre el que evolucione el relato; los personajes evocan recuerdos que, en vez de aludir al sujeto que en apariencia detona los testimonios, pertenecen a su propio imaginario y cuya veracidad no solo no se puede comprobar, sino que al documental no le interesa hacerlo, pues la cinta le da total libertad a las derivas de la palabra donde la volatilidad de la oralidad se desprende de la necesidad de probar lo que enuncia o contrasta la imagen. Con estos elementos, el trabajo renuncia a cualquier pretensión de objetividad y abre la puerta a un retrato alegórico, no solo del padre del director, sino al territorio, las costumbres y los mitos a los que el cineasta no puede alcanzar. Por eso, junto al título, los demás elementos poéticos como las canciones, el paisaje, las leyendas y la luz, crean un universo que no busca alcanzar el realismo, sino que cumple una función de abstracción al sugerir sin decirlo aquello que la fotografía en sí misma no puede contener: lo invisible de un imaginario cultural olvidado. Así, las características estilísticas y narrativas de esta pieza mexicana la dejan instalada en lo que se ha considerado como las nuevas formas de lo documental. Su poca preocupación por narrar la realidad desde una óptica objetiva la convierte en un tipo de obra donde prima una búsqueda por una mirada personal, afectiva y subjetivante de las cosas donde los referentes cronológicos y lineales no son el eje central de la estructura porque ya no existe esa responsabilidad factual y la mirada se mueve en una zona indefinida entre la narración y la experimentación, entre la interpretación y la simbolización poética del mundo. (*Imagen 45*).

Esa ausencia de la imagen indicial aparece también en el documental español *El gran vuelo* (2015) de Carolina Astudillo, el cual cuenta la historia de Clara Pueyo, militante del partido comunista durante la dictadura franquista. La película narra cómo la feminista se unió a esa organización política, su vida en la clandestinidad y cómo desapareció para siempre en



Juan Carlos Rulfo.
Del olvido al no me acuerdo. (1999).
Documental. 35 mm. 85 min. Fotograma.

el verano de 1943. Lo sugestivo de esta obra, desde lo formal, es que actualmente solo quedan 4 fotos originales de Clara, los otros registros desaparecieron cuando ella decidió asumir la lucha política y, por ende, el relato está armado a partir de imágenes sin vínculo directo con el personaje que se intenta retratar. A la par, dos voces, una masculina y una femenina, activan el recuerdo y la interpretación de esa vida perdida en la historia y en el tiempo. Aunque *El gran vuelo* cuenta, en apariencia, las anécdotas de una mujer; la directora chilena no propone un documental biográfico, más bien entrega su versión de lo que pudo haber sido esa vida para señalar, con su desaparición, la invisibilización de otras problemáticas. Por eso, su estructura discursiva está armada a partir de una serie de piezas fotográficas de metraje encontrado y de música sugerente que funcionan como fundamento de deducciones que se entremezclan sobre un discurso ideológico superior como si se tratara de una madeja en la que la realidad y la fabulación resultan imposible de desenredar. Tal proceder redirecciona el gesto documental hacia una metáfora de las tensiones sociopolíticas entre lo masculino y lo femenino y las desigualdades de los roles de género, por encima de una mera reconstrucción de hechos personales. La realidad que documenta Carolina, a partir de una difunta y sin familia pública que le sobreviva, reflexiona acerca del papel de las mujeres en la guerra como un fenómeno completamente invisible, ante el hecho de que la historia ha silenciado el papel que ellas cumplieron en el fortalecimiento de los grupos sociales que se opusieron a la dictadura de Franco.

El trayecto de la lucha política de esta mujer se reconstruye a partir del tratamiento del archivo visual y epistolar del protagonista abordado por dos narradores: un hombre aparentemente desafectado de lo que se muestra y una voz de mujer que intenta evocar la presencia perdida de Clara a través de las palabras escritas en sus cartas. Con estos dos recursos se dispone un campo visual y narrativo cuyo atractivo radica en el desplazamiento del punto de vista; la manipulación del material parece no mostrar adrede a la persona de la que se habla y, con este tránsito, termina revelando a esa mujer misteriosa y a una generación detrás de ella. Por tal motivo, se puede inferir que las imágenes que componen la película destacan precisamente por lo que falta, es decir, la ausencia misma del referente activa su sentido. La paradoja que crea una dicotomía entre una visualidad fuera de campo funciona en tanto documento y relato fragmentado que no se vincula con el material de archivo como un fichero que aparece en el encuadre. Su procedimiento pone en crisis la posibilidad de la imagen de capturar la realidad y la asume como un constructo del lenguaje, de quien dispone la narración; porque, como asevera Joan Fontcuberta, “vivimos el secuestro de las imágenes dominantes para la confección de contra-mensajes no subordinados al establishment visual” (2018, p. 57). Por eso, es tan indispensable, estructuralmente hablando, cómo la progresión del relato en *El gran vuelo* depende de una voz en *off* que narra el vínculo de Clara con el movimiento clandestino y cómo, en teoría, se consolidó la fuga en la que desaparece de escenarios

tanto públicos como privados. El relato desdibuja su rol político y reafirma la retórica ideológica que propone la autora. Desde allí, el espectador no tiene una versión diferente a la que ese narrador le cuenta, la única prueba de la existencia del personaje son las cuatro fotografías que aparecen en distintos momentos de la película y el pacto de veracidad con el que se asumen. Y estas se sumergen en el telón de fondo del impacto histórico que significó la guerra civil en España durante la *Segunda República*.

Por consiguiente, la ausencia, casi total, del referente conduce a que el documental renuncie a la imagen como huella para asumir lo que Fontcu-bertha denomina la imagen desmaterializada o la disrupción de la visua-lidad (2018, p. 33). Este fenómeno se evidencia con claridad en el trabajo de la directora chilena en la alteración que desde el montaje se hace de las fotografías y el metraje encontrado. El acercamiento, la ralentización, la descomposición y la repetición constante de los materiales lindan con las practicas visuales del videoarte y lo experimental. De esta manera, El gran vuelo modifica y juega con las posibilidades gráficas de la imagen contemporánea, cuya preocupación por la realidad objetiva se ha diluido para dar paso a una realidad ausente, si se quiere virtual, de la evocación de un punto de partida que ya no existe y se ha perdido en el tiempo y el espacio. La voz narrativa desde la que se articula el relato llena el vacío que ha dejado la falta de imágenes de Clara y va dotándolas de un nuevo sentido, otorgándoles una posibilidad de significación múltiple, imágenes en las que el concepto de huella se ha desleído. En este punto, las palabras con las que inicia la obra hace eco en su planteamiento ideológico porque resultan clave a la hora de entender cuál el sentido de este documen-tal: “no podemos escuchar la voz de nuestros muertos, solo en recuerdos, sueños o en una imagen” (2015). Así, como si se tratara de una sesión espiritista, este texto fílmico se aleja de las representaciones visuales grá-ficas y vívidas para explorar los márgenes difusos de la visualidad de la memoria, el olvido y la muerte. (*Imagen 46*).

Materializar los recuerdos o los pensamientos y transformarlos en imáge-nes es también un procedimiento recurrente en *Kurt Cobain, montage of heck* (2015) de Brett Morgen, un trabajo de corte, en apariencia, biográfico y cronológico que esboza los matices y contradicciones de la compleja personalidad del vocalista de la banda de grunge, Nirvana. La película, que comienza como un documental clásico donde la narración recae en terceras personas que dan su versión sobre distintos momentos de la vida del cantante, cambia de registro cuando el relato se inunda, paulatina-mente, con la voz de Cobain a través de los diarios ilustrados donde él plasmaba los pensamientos y sentimientos sobre los distintos hechos de su vida. De esa manera, el documental propone una especie de oposición entre los que los otros dicen sobre su vida y lo que él mismo sentía, con lo cual crea una contradicción sobre lo que es real o no en la vida de un hom-bre ya muerto. La marcada diferencia entre versiones no solo evidencia que nunca hubo un verdadero diálogo entre Cobain y su entorno, sino que



Carolina Astudillo.
El gran vuelo. (2014).
Documental. Archivo encontrado. 61 min. Fotograma.

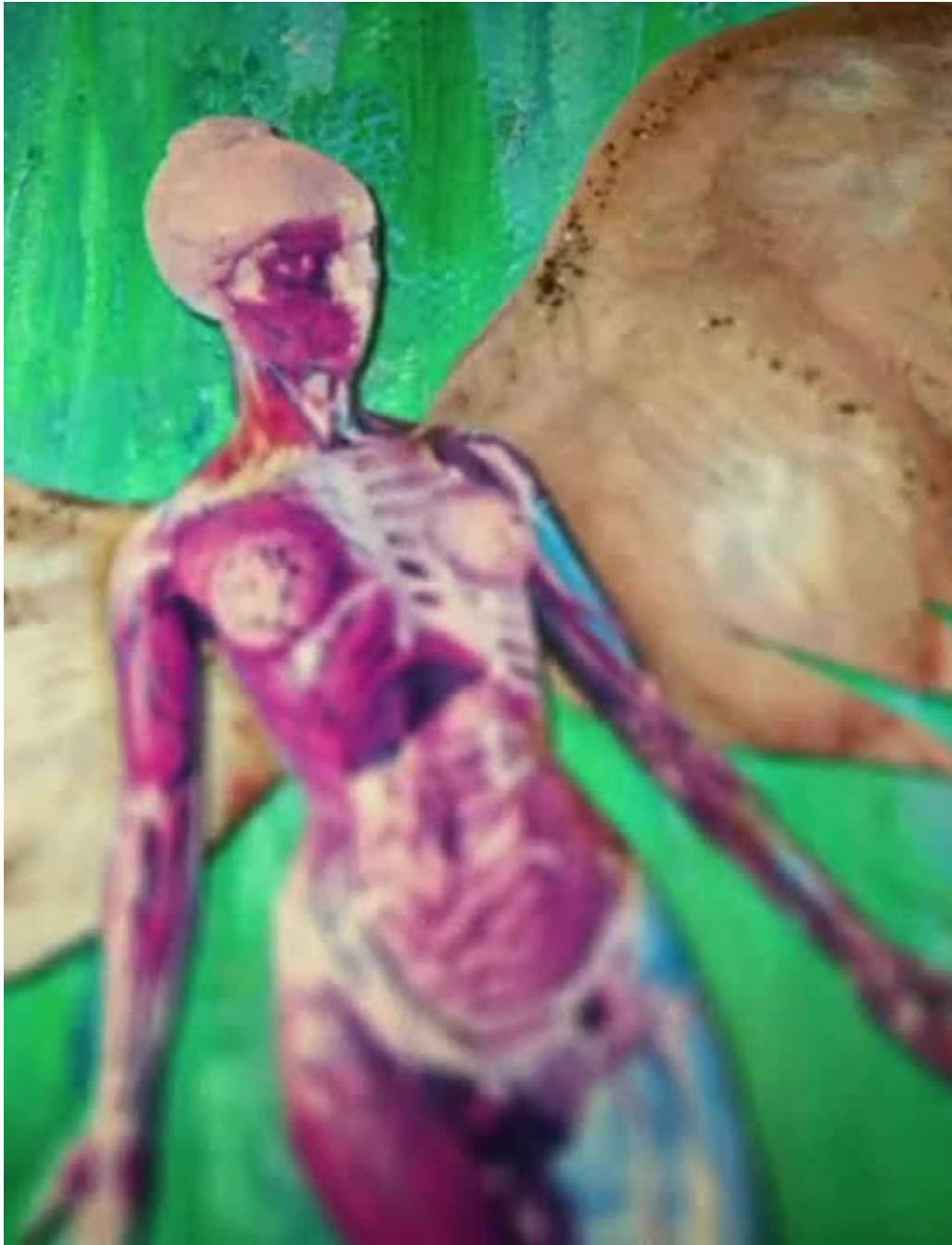
transmite la sensación de que es imposible conocer las verdaderas razones que detonaron el suicidio del artista, porque, si bien en el documental aparecen los hechos más relevantes de su vida, nada es suficiente para entender los motivos de la angustia que siempre lo atormentó. Las versiones sobre la realidad, al estar mediadas por la memoria de los personajes y la subjetividad interpretativa del director, anulan la posibilidad de acceder a una respuesta objetiva y definitiva. Lo inquietante, en términos narrativos, es que a mayor información suministrada mayor desconocimiento tenemos sobre el personaje que se encuentra retratado. Como si fuera una pirámide invertida, los datos, las anécdotas, las notas de prensa y los testimonios, en vez de acercarnos a la realidad concreta, nos alejan de ese nivel biográfico para introducirnos en un estrecho universo afectivo. Es en este embudo donde el largometraje desplaza las entrevistas testimoniales de plano medio para dar paso a recursos más evocativos como la animación póstuma de los archivos del artista o su voz fuera de campo como un susurro que contradice eso que la imagen muestra y le habla al espectador desde la muerte.

Por eso, el aspecto más distintivo de la película es la manera cómo utiliza los elementos formales para la construcción de la voz fantasmal del protagonista, a quien no puede acceder. En vez de utilizar sus diarios como un documento del cual extraer información que complemente las otras versiones, recurre a la fuerza creativa que había en ellos y los pone en escena a través de la animación, dándole vida a las imágenes que el artista dibujaba en sus momentos personales. Estos elementos funcionan como un collage que reemplaza su ausencia corpórea para develar sus ideas y sentimientos, con ello esboza los rasgos del ser humano que se escondía detrás del mito y donde su mundo interior se despliega en oposición a las dimensiones del éxito de la figura icónica que aparece en las imágenes de la estrella de rock de los conciertos, las entrevistas, los programas de televisión y el material promocional de las giras junto a la fama alrededor de *Nirvana*. Imaginarios de una vida pública, convulsa y seductora se entremezclan con fragmentos intimistas de un retrato que se aleja de estereotipos para disponer en un mismo plano las tensiones y contradicciones que conlleva perfilar el universo de un ser humano.

En consecuencia, *Kurt Cobain, montage of heck* es un documental que revela otros tipos de verdades de una vida supuestamente conocida e intenta ahondar en los vacíos que quedaron, a pesar de la cantidad de información pública que quedó después de su suicidio el 5 de abril de 1994. Lo significativo de este planteamiento estructural es que ninguno de los relatos, ni el de los amigos y familiares, ni el que se construye a partir de los diarios del mismo Cobain, alcanzan a responder esas preguntas sobre la esencia de su vida. Al final, las preguntas permanecen sin respuesta tras el collage que se arma con los dibujos, los textos, las entrevistas y las letras de las canciones; allí desaparecen los hechos y, aun con la existencia de tantos documentos, solo quedan conjeturas y supuestos. Así, este trabajo supera lo biográfico,

porque la realidad que pretende nada tiene que ver con el desarrollo artístico de *Nirvana* o de Kurt Cobain. Su acercamiento a la intimidad del ser humano, su interés por develar aquello que no se dijo y tratar de materializar la ausencia, vuelve a explorar los campos visuales que se desprenden del referente directo, como recurso propio de las prácticas documentales contemporáneas, para evocar aquello que ya no está. La paradoja de este trucaje visual es que esa intimidad resulta inaccesible porque no hay una imagen que sirva para representar el sentido de la existencia. Por eso, el final de la obra deja en el espectador una sensación de vacío, de pregunta para la que no hay respuestas. La propuesta de Brett Morgen es acercarse a una realidad que en sí misma es inasible y que, en ese sentido, tampoco existe una imagen precisa que la represente. Para documentar lo real de esta vida hay que crearlo a partir de formas que desfiguran su sentido realista; desde el color, la mancha, el tachón, la suciedad, la improvisación de los materiales y la no pretensión de perfección formal, el documental da cuenta de un sentido simbólico de los pensamientos más oscuros del ser humano como lo son el rechazo, la muerte, la soledad y las frustraciones que hacen afiorar la monstruosidad que hay en nosotros. Esto es particularmente claro en los dibujos del músico, los cuales, influenciados por los estilos del rock, el punk y el metal, y sin aspiraciones artísticas institucionales, guardan cierta similitud o cercanía espiritual con el trabajo del pintor británico Francis Bacon quien, desde un lugar histórico distinto, también esbozó los rasgos melancólicos que afrontaron los seres humanos durante la segunda mitad del siglo XX tras la conciencia del fracaso rotundo del proyecto moderno. Ahora bien, el director reinterpreta estos puntos de vista sobre la sociedad capitalista norteamericana al expandir la condición estática del dibujo hacia formatos y lenguajes que entremezclan la animación, el video arte y la poesía visual. Estos recursos no son un mero despliegue estilístico, sino que corroboran la pérdida de aura de la imagen original sobre la que parte el documento para entregarle al espectador un nuevo archivo manipulado, reinterpretado y que lo confronta directamente con sus preceptos sobre el éxito y la cultura de masas. (Imagen 47).

De esta manera, estas tres películas plantean, con temáticas y formatos disimiles, cómo el documental, hoy en día, se desprendió de esas representaciones referenciales y encontró en la alegoría nuevos caminos para simbolizar lo real que habita en el mundo contemporáneo, el cual ha hibridado espacios, lugares y tiempos en un nuevo escenario que desdibuja los límites dicotómicos, como lo son: lo falso y lo verdadero, lo concreto y lo etéreo, lo masculino y lo femenino, lo material y lo inmaterial. Estas obras no se preocupan por definir taxativamente qué es cierto y qué no, qué entra en el campo de lo físico o lo factual y qué se ubica dentro de lo virtual o incorpóreo; lo que deriva en una disgregación de los géneros y un palimpsesto de referentes culturales que nutren la trama de las imágenes donde hay tanto de pensamiento racional como de mitológico. Donde la realidad emerge por su desplazamiento enunciativo y no por su presencialidad directa con los artefactos que la retienen.



Morge Brett.
Kurt Cobain: Montage of heck. (2015).
Documental. Digital. 145 min. Fotograma.

JOGO DE CENA
(2007), DE
EDUARDO
COUTINHO;
LAS PLAYAS
DE AGNES
(2008), DE
AGNES VARDA; Y
VALS CON
BASHIR
(2008), DE
ARI FOLMAN

4.3. LA REALIDAD FRONTERIZA

A pesar de que el imaginario de lo documental estuvo centrado en su responsabilidad con el registro de la realidad y dentro de unos límites discursivos muy específicos que conceptualmente lo separaban de la ficción o el experimental, a finales de la década de los años cincuenta se comienzan a ampliar esas fronteras en favor de un cine más expandido, en una tendencia que se radicalizó en los años noventa. Por esta vía se abrió la puerta, irreversiblemente, para la configuración de una imagen de realidad con más espacio para la hibridación de formatos, técnicas y discursos, algo que trajo consigo nuevos puntos de vista para simbolizar lo real y, con ello, nuevos escenarios donde disponerlos. Este cruce de fronteras tuvo una importancia superlativa en la resignificación del documental que durante últimas décadas ha conocido una transformación radical en su paradigma y en su manera de clasificar sus aproximaciones y tratamientos hacia la realidad. Dentro de este panorama, Eduardo Coutinho es uno de los nombres claves de esta tendencia en Latinoamérica. El director brasileño, quien comenzó a trabajar a mediados de los años sesenta influenciado por las tendencias del *Cinema Verité*, desarrolló un método que se oponía a las formas clásicas del cine de realidad y desafiaba los límites tradicionales entre la ficción y el documental, asumiendo su trabajo como una intervención sobre la realidad más que como un simple registro, lo que implicó una mirada particular de asumir el hecho documental y sus relaciones con la objetividad.

Un claro ejemplo de su manera específica de intervenir los acontecimientos está en *Jogo de cena* (2007), una de sus últimas películas que, a manera de ensayo sobre la verdad, dispone diferentes historias orales de mujeres brasileñas quienes, en unos testimonios en un teatro actúan y confiesan tanto sus vidas como las de otras personas. Aquí, la teatralización de los hechos se conjuga con la interpretación de los testimonios. La mezcla de procedimientos para registrar y recrear las cosas propicia una reflexión sobre las pocas diferencias que subyacen entre la honestidad de quien se confiesa frente a la cámara y de quien actúa. Para María Luisa Ortega, en esta obra, “el espectador es incapaz de componer el puzzle que le ayude a reconocer los testimonios reales y se olvidará del artificio y borrará los límites entre la ficción y la realidad”. (Ortega, 2010, p. 98). En ella prima más el impacto afectivo de las historias que las formas o el origen con el que se presentan.

Al igual que en otras obras del director, la estructura narrativa plantea una larga conversación con diferentes personajes femeninos que entran y salen del cuadro. Los diálogos tienen lugar en un escenario vacío, lo que remite a los símbolos e imaginarios del teatro, los cuales funcionan como telón de fondo para el relato, no solo en términos espaciales, sino en el desarrollo conceptual y performativo con el que evolucionan las entrevistas y al que se enfrenta, casi de golpe, el espectador. Así, el documental comienza con una silla en la que, de repente y sin ninguna explicación, irrumpe una mujer joven que se sienta y comienza a hablar de su vida; en ese momento se

hace evidente la presencia del director y de la cámara, completando los elementos que componen una metáfora de la puesta en escena a través de la cual Coutinho, paradójicamente, busca alcanzar la realidad en el hecho documental.

Durante el metraje, distintas mujeres pasan por el escenario y narran historias personales, generalmente vinculadas a sus relaciones de pareja o a sus hijos. En la primera parte, sus historias conmueven por el nivel de intimidad; sin embargo, el verdadero giro en la progresión de la trama sucede cuando dos mujeres relatan exactamente la misma anécdota, hecho que detona una fractura en la narración porque no hay una sola pista que ayude al espectador a dilucidar si lo que se ha dicho hasta aquí es falso o verdadero. La pérdida de esa referencia obliga a que la coherencia y lógica del relato descansen en el hecho que es narrado y la confianza o desconfianza con el que se interpreta. No es gratuito que, cuando se le ha preguntado a Coutinho sobre su trabajo en una de sus entrevistas, él remita al teórico alemán Walter Benjamin y el pensamiento donde explica que en todo acto narrativo siempre subyace una condición de verdad, (2014, p. 76). Un ejemplo claro se da cuando una de las mujeres admite que es actriz y cuenta lo difícil que ha sido llorar por una historia que no le pertenece. En este punto, el documental materializa la idea de la realidad como espejismo y deja en evidencia el método del director como una intervención directa sobre aquello que se pretende documentar y las formas artificiosas para enunciarlo. Ahora bien, cuando ya se ha develado el procedimiento y es claro que hay actrices y relatos que se duplican, la película no se agota en su evolución discursiva y es el propio artificio el que sostiene la atracción hermenéutica sobre aquello que se cuenta. Al terminar esta experiencia se evidencia que, para Coutinho, la realidad como acto de verdad sucede en tanto acontecimiento independientemente si está mediado por un mecanismo de ficcionalización o no; es decir, la veracidad de las imágenes está en ellas mismas y en lo que ellas contienen, desplazando la representación de los hechos por la presentación y significación de los enunciados.

A partir de las distintas narraciones, la película transforma la pregunta por la realidad, dado que más allá de saber si esas mujeres cuentan su propia vida o la actúan, en todas ellas hay algo que emerge como real: sus gestos, sus voces, sus palabras y sus sentimientos; como si la presencia de la cámara hiciera surgir un acontecimiento único y verídico que no ha ocurrido antes y que no ocurrirá después. En ese momento se configura el hecho documental y nadie, ni el director ni los entrevistados, tiene control sobre ello. En este punto se corroboran dos aspectos esenciales de cómo se erigen los rasgos del nuevo paradigma en un acto transitivo. Por un lado, la obstinación del instante que sucede frente a la cámara, como un gesto realista, reconoce las influencias históricas del director, en particular, y del cine documental, en general, al operar bajo preceptos similares al *Cinema Vérité*; la diferencia radica en que este último actuaba bajo pretensiones etnográficas y hoy estas imágenes suceden como un hecho performativo.



Eduardo Coutinho.
Jogo de cena. (2007).
Documental. Digital. 100 min. Fotograma.

Por el otro, ese momento incuestionable da cuenta que lo real sigue siendo el motor inspirador de estas miradas donde los trucajes, hibridaciones y alteraciones que hacen los artistas sobre el lenguaje es el andamiaje que utiliza el yo para enunciar el nuevo contexto que habitamos y el respectivo arquetipo teórico que lo explica. Por eso, el último plano de *Jogo de cena* funciona como una gran metáfora de lo que ha sucedido durante la película y, con ella, en el universo de las visualidades: las sillas están vacías, se han bajado las luces, se han ido las cámaras y no hay más personajes. Con ese silencio, la representación ha terminado. (Imagen 48).

Así como en la película de Coutinho se esfuman los límites entre la ficción y el documental, *Las playas de Agnes* (2008) de Agnes Varda, excede las posibilidades estructurales de las imágenes filmicas al trabajar con recursos experimentales de las artes visuales. La directora que hizo parte de la *Nueva Ola francesa* hace un repaso aleatorio por distintos momentos de su vida, su relación con la historia política del siglo XX y el cine como una reflexión entrañable sobre la memoria desde una mirada femenina. Si bien la obra se centra en una entrevista a sí misma, como un autorretrato que aprovecha el testimonio clásico, los recuerdos no se construyen a partir del registro directo, sino que se activan con instalaciones in situ tanto en las calles de París como en las playas de Bélgica y en algunos museos. Estas puestas en escena remiten al land art y los happening de las posvanguardias y funcionan como disparadores materiales de la mente de la autora para dotar de sentido el collage de imágenes que componen su obra, con lo que se traspasan los límites clásicos de lo documental y de las plásticas para ceder el paso a la realidad como un constructo, como metáfora que supera su lugar de exhibición y centra su valor en el símbolo expresivo que contiene, lo que la hace transitar entre la sala de cine, la plaza pública, los paisajes rurales y las salas de exposición.

El elemento fundamental sobre el que gira esta autobiografía experimental tiene que ver con la idea de lo especular y la vida como una suma de remembranzas. En la secuencia inicial de la película se ve a la directora, junto a su equipo de producción, distribuir unos espejos en una playa belga que se proyectan entre sí hasta reflejar la imagen de ella acompañada de antiguas fotos de su infancia, como si las superficies reflejantes, bien sean los vidrios o el mar, funcionaran como una máquina del tiempo de la que emergen las historias del pasado y a partir de las cuales es posible que el tiempo regrese y, así, aludir a su inmaterialidad desde la presencialidad del paisaje. Cada momento que se evoca se cristaliza en esos reflejos para componer un laberinto de espejos que contiene la experiencia del ser humano enfrentándose a la fragilidad etérea de su propia existencia.

El hilo conductor del relato es la propia autora, es ella quien selecciona y manipula a su libre albedrío los distintos momentos de su vida y los dispone en escena. El procedimiento no se trata de una construcción causal, sino que trabaja a partir de lo alegórico. Los hechos no se hilvanan a partir de

la lógica causa efecto sobre una línea cronológica, por el contrario, como pedazos de sueños, aparecen en cuadro sin orden ni lógica material y evidencian la riqueza conceptual, retórica, visual y simbólica que brota en torno al cine del yo, con sus paradojas y contradicciones, con sus laberintos y sus espejismos, creando, en palabras de Gregorio Martín Gutiérrez, unos nuevos lindes en el cine documental (2010, p.127). En consecuencia, *Las playas de Agnes* no es un documental sobre la vida de la directora, sino una declaración de principios sobre el cine, la imagen y la intimidad que se establece entre ella y el arte. Aunque es la propia Varda quien recupera y acumula los hechos de su pasado, estos no funcionan narrativa y estilísticamente como acontecimientos objetivos y factuales; en su lugar, son una suma de imágenes que se encadenan sin causalidad donde los recuerdos se presentan bajo formas visuales caprichosas, sin una relación directa con la realidad que aluden y se materializan efímeramente, como los paisajes que el mar crea y borra en la arena. Al final, el valor puramente autobiográfico se diluye por una construcción artística metafórica donde el orden espacio-temporal nada importa y deja entrever rasgos tan ensayísticos como plásticos en las prácticas documentales contemporáneas. En ellas, literatura, filosofía, artes visuales y otro sin fin de referentes culturales se entretajan para alcanzar un objetivo mayor: la mirada subjetiva que un autor enuncia sobre el mundo.

Por eso, uno de los elementos más sugestivos de *Las playas de Agnes* es su insistencia en la pregunta por los límites de las imágenes y el nivel de verdad que subyace en ellas. La imagen especular, la imagen fotográfica, la imagen fílmica y la imagen verbal, que allí están hibridadas, marcan la historia de la directora, pero no alcanzan a encontrar ni recuperar el sentido de su vida, dada la fragmentación que estas, por su misma naturaleza, disponen. En ese cuestionamiento sobre la insuficiencia de los textos visuales por recuperar el pasado, el documental propone una reflexión sobre lo que se esconde tras la bruma de la memoria del sujeto, porque el referente documentado no es la existencia de la directora, son las fabulaciones que ella misma crea. Sus archivos audiovisuales y los objetos personales que aparecen en distintos momentos de la obra delinean el cerco de subjetividad sobre el que progresa la narración y que, al final, consolida un ejercicio de autorretrato con el que las imágenes del presente y del pasado, en un juego que combina la realidad concreta con la imaginativa. En ella, el autor, el narrador y el personaje se combinan para permitir lo autobiográfico (Gutiérrez, 2010, p. 178). Esa triada aparece en la secuencia final cuando, dentro de una casa hecha con las cintas de sus películas, Agnes Varda se queda sentada en el interior mientras la cámara se aleja en un lento movimiento hacia atrás. El gesto de incluir a la autora dentro de una instalación artística con los rollos de celuloide supera las expresiones plásticas sobre las que ha avanzado la trama, porque esta imagen se carga de diferentes niveles de sentido. En primer lugar, el habitáculo, en sí mismo, y la presencia de la directora, son la huella documental de ese material cinematográfico como un archivo vivo, lo que condensa la relación de la película con su

búsqueda por lo real. En segundo lugar, al tratarse de un acto performático instalativo, la imagen entrecruza dos lenguajes para desplegar el campo visual desde donde se para la artista; así, artes visuales y cine se unen en nuevo formato híbrido de enunciación. Por último, la forma iconográfica y frágil, casi ingenua, de la vivienda inundada por la luz que atraviesa los fotogramas, resume poéticamente los dos niveles anteriores al evocar en una sola composición la relación directa y onírica con las memorias como un refugio de la existencia. (*Imagen 49*).

Esa misma idea de un documental que trasgrede y transita fronteras, donde confluían diferentes influencias, cobra sentido desde el primer plano de *Vals con Bashir* (2008) de Ari Folman, cuando aparece la animación de un perro rabioso. En ese momento, el espectador, consciente de que se trata de un documental, se ve obligado a alterar sus expectativas para asumir que la película del israelí no responde al imaginario clásico del cine de lo real; por el contrario, se trata de un trabajo donde la imagen referencial se diluye para abrirle paso a elementos que exceden la dimensión figurativa fotográfica. Los hechos, en cuanto no existen desde la materialidad del registro, necesitan ser contruados a partir de otras técnicas y, con ellas, asumir sus respectivas limitaciones y aprovechar sus posibilidades expresivas para trasladar el objetivo del aquí y el ahora como única vía de acceso a lo real, dándole paso a otros lenguajes que también pueden transmitir los matices de verdad de una historia. En este punto, el trabajo de Folman tiene eco en las palabras de Joseph María Catalá, al explicar que: “el documental pierde su proverbial transparencia y promueve la observación atenta de su textualidad e induce a la metáfora visual” (2010, p. 35). Y es dentro de este desplazamiento formal donde el campo visual sobre la realidad se hace híbrido.

El protagonista de este trabajo es el propio director de la película, quien a partir del relato de un excompañero de regimiento enfrenta sus propios recuerdos como exsoldado. La estructura narrativa de este trabajo gira en torno a las conversaciones del director personaje con sus excompañeros de combate. Las palabras que se van confesando a lo largo de este trabajo ponen de manifiesto lo que Katya Mandoki denomina como las condiciones sociales de la subjetividad. Ella, en su libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, argumenta que la objetividad radica menos en el objeto que en las condiciones de percepción que comparten los sujetos (2006, p. 74). Por eso, los valores de verdad de esta película emergen desde las divagaciones testimoniales con las que se confrontan los individuos para encontrar una certeza sobre el pasado, restándole importancia al mecanismo objetual que se utiliza para lograrlo. Resulta innovador, entonces, que para disponer estas conversaciones en escena el director recurre al dibujo en vez del registro fotográfico, aspecto con el que se subraya la imposibilidad de representar la subjetividad con formas objetivas. Así, esta animación bebe de fuentes visuales como la novela gráfica, el videoclip y los videojuegos como medios que tuvieron un auge a partir de mediados del siglo XX y



Agnès Varda.
Las playas de Agnès. (2008).
Documental. Digital. 110 min. Fotograma.

que reconfiguraron la apropiación y distribución popular de las imágenes gracias a su fácil reproductibilidad, además de tratar temas de consumo masivo y que hoy hacen parte sustancial de los imaginarios visuales contemporáneos.

De esta manera, el director toma los lenguajes que emergieron y coincidieron temporalmente con la historia que cuenta para desarrollar su propuesta formal, con la cual materializa aquel punto medio y complejo que implica darle vida a recuerdos que se debaten entre las alucinaciones y pesadillas individuales y los testimonios históricos colectivos. Así, este trabajo aborda lo real a partir de momentos oscuros y, aparentemente, irreales como son las secuencias de los veintiséis perros que corren por la ciudad, la muerte de los caballos en el hipódromo o la mujer gigante que se lleva al soldado justo antes de que el barco explote. Si bien no se tratan de escenas realistas, estas poseen una violencia sobrecogedora en tanto configuran una alegoría que suple algo que, quizás, es imposible de registrar desde la dictadura de la objetividad de la cámara, pues apela a la angustia, el miedo o la frustración que siente el sujeto cuando, desde sus recuerdos, se ve enfrentado cara a cara con el horror traumático del pasado.

La inhumanidad de la guerra es la postura ideológica que intenta personificarse en este documental al proponer una reflexión sobre las reminiscencias dantescas de hechos que se quieren olvidar. Para hacerlo, recurre a imágenes que persiguen y atormentan, como si se tratara de fantasmas que vuelven permanentemente desde el pasado y de los que no se puede huir porque hacen parte de dos realidades: la afectación individual y la construcción colectiva de la historia. La presencia de ese sujeto intersecado por dos fuerzas simbólicas es retratada claramente en *Vals con Bashir*. Sobre esa intromisión de la primera persona en el relato social se consolida la realidad que propone la película, la cual no se orienta a representar formas unívocas e indiscutibles, en cuanto su materialidad depende del sujeto, sino que su corpo-realidad, precede y constituye todo sentido y toda aisthesis (Mandoki, 2006, p. 75). En ella, el enunciante reconstruye su universo, aun cuando depende de una zona confusa y desdibujada por el paso del tiempo, la cual queda claramente expresada al momento en el que uno de los hombres narra la anécdota de una feria de diversiones cuando estaba niño que le fue contada por un tercero y que nunca existió. A pesar de ello, su memoria es capaz de construir la imagen y fijarla como propia sin que importe si realmente sucedió o no. Se trata, pues, de una construcción donde la realidad no depende de hechos irrefutables sino de las pericias mentales y emocionales para asir la volatilidad de las cosas sobre la lógica espaciotemporal. (Imagen 50).

Son estas tres obras un ejemplo conciso de una característica propia del nuevo cine de lo real, el cual amalgama formatos y técnicas para dar cuenta de las cosas que se esbozan incompletas en la imagen. Hoy, resulta insuficiente categorizar el campo visual del documental contemporáneo bajo una premisa técnica, puesto que el universo expresivo que habitamos se comporta como un collage lleno de influencias culturales en constante construcción del cual se quitan o se ponen capas de sentido a la arbitrariedad subjetiva con la que el sujeto interpreta lo factual. Por eso, este corpus, en vez de reincidir en las categorías taxonómicas modernas para explicar los fenómenos documentalistas de finales del siglo XX y finales del XXI, rastrea las huellas de la hibridación como uno de los lineamientos conceptuales con los que el paradigma de la objetividad se desprende hacia un terreno más inestable y aún en construcción; y no, por ello, de menor valor o fuerza retórica. Por el contrario, su aporte a la evolución histórica de los discursos radica en que dichas formas líquidas e intercambiables operan de manera congruente con la compleja realidad que hoy vivimos.



Ari Folman.
Vals con Bashir. (2008).
Documental. Animación. 87 min. Fotograma.

V.CONCLUSIONES

EL DES- PRENDIMIENTO DEL PARADIGMA

El fenómeno que ha enfrentado lo documental durante las últimas décadas, al desprenderse de su paradigma ontológico y su relación con lo factual, no es un acontecimiento aislado. El cine de lo real es solo una expresión cultural más dentro del mundo de las visualidades, donde las prácticas artísticas, los medios de comunicación, las industrias del entretenimiento y demás expresiones creativas que ayudan a construir imaginarios, condicionan la comprensión discursiva del mundo. Por eso, este trabajo, al ser el resultado de un estudio doctoral en Humanidades, versa tanto de las particularidades del documental como de los campos de saber que lo circundan y sus aportes a los debates teóricos de nuestros días.

En consecuencia, las conclusiones que acá se presentan no se entienden como unos márgenes exclusivos del lenguaje fílmico y sus clasificaciones. La fractura sobre la que se asume la realidad, en tanto problema del pensamiento, es una circunstancia que da cuenta de las lógicas sociales y culturales del ser contemporáneo y cómo este ha enfrentado el fracaso de la modernidad y sus respectivas repercusiones en un cambio de siglo que complejizó las tensiones históricas y, con ellas, las formas de enunciarlas.

En primer lugar, como contexto y antecedentes que perfilan este desplazamiento retórico, es necesario remarcar que las categorías taxonómicas con las que se entendió el arte desde el Renacimiento y su respectiva evolución, consolidaron la representación como valor máximo y función principal de las imágenes. La objetividad, la transparencia, la perspectiva, la proporción armoniosa y la mirada antropocentrista encuentran durante el siglo XX y el inicio del siglo XXI su decaimiento. La mimesis y la imitación como cánones clásicos para la configuración del campo visual en occidente se contraponen a un nuevo choque de significaciones, lo que da paso al despojo paulatino del arquetipo

teórico objetivista para esbozar un nuevo paradigma aun en desarrollo. Las vanguardias y las posvanguardias, como reflejo del panorama geopolítico, social y cultural de los últimos ciento cincuenta años, giraron el foco de una preocupación técnica y material hacia un acercamiento del arte y las imágenes que se centra en lo ideológico. La fisura dentro de lo formal justifica el traslado nominal de las artes plásticas o bellas artes hacia las artes visuales valoradas por sus discursos y entrecruzamientos de fuentes tanto formales como informales donde la institucionalidad académica se ve fracturada por la aceleración en el consumo y la producción de las imágenes convirtiéndose en un problema tanto filosófico como antropológico y social. El arte se desligó de sus aspiraciones de belleza, originalidad, aura e inspiración, que recaían en el objeto, para explorar los terrenos de lo conceptual, la reproductibilidad, lo inmaterial, lo digital, la apropiación, el collage y el pastiche, que recaen en el sujeto. Estas nuevas lógicas, en constante discusión, se rigen por los principios inestables del mercado, la virtualidad y lo tecnológico. Así, la construcción que el arte hacía de la realidad ahora se ha diseminado en terrenos cuya preocupación inicial no es la creación de objetos con un valor material histórico, sino que lo real se erige a partir de las fuerzas de poder y consumo que las instituciones sociales individualizan y determinan la experiencia cultural humana.

Los planteamientos teóricos alrededor de la construcción del campo visual han redistribuido su balanza en tres ejes: las posturas ideológicas con las que los autores dotan de sentido sus creaciones, el consumo masivo con el que estas se insertan en los imaginarios colectivos, y la evolución tecnológica, cuya aceleración ha llevado a consolidar dicha ruptura técnica. Además, tal procedimiento ha derivado en una doble hibridación: la formal, que da vida a las imágenes; y la sociocultural, que sirve como símbolo para señalar el comportamiento de las estructuras de poder. Por ende, la imagen, como forma expresiva, se ha desligado de su condición representativa. Su desprendimiento ha significado un cambio en la manera de producirla y consumirla, en tanto el sentido de originalidad, unicidad y autoría se ha desvanecido, y, además, ha permitido una reinención del collage, no como producto sino como proceder del pensamiento visual contemporáneo, el cual superpone a la referencia directa con la animación, el texto, la imagen en movimiento y cualquier otro medio expresivo emergente. El entrecruzamiento de lenguajes que esto significa, en vez de reducir o alterar formalmente cada uno de esos orígenes, lo que produce es un tránsito de significaciones y una apropiación de recursos enunciativos. En este camino, la imagen ha remplazado la representación por la alegoría, la evocación, la metáfora, el performance, la ironía y la poética, apelando más a lo simbólico que a lo concreto.

Dentro de este panorama, el lenguaje cinematográfico, si bien ha bebido de todas las artes, hereda sus principios ontológicos visuales de los lineamientos representacionales de lo fotográfico y literario, y los apropia a través del montaje. Desde allí, su evolución se suma a las demás dis-

usiones filosóficas, teóricas y técnicas de la historia del arte y la cultura. Ahora bien, con lo que respecta al cine documental, su historia se divide en dos enfoques: uno clásico, el cual centraba su discurso ideológico en la necesidad positivista y antropológica de representar la realidad objetiva de los sujetos sociales; y un segundo momento, que comienza con la fractura formal que aparece durante la década de los años sesenta y la cual se enfatiza a finales del siglo XX en retratar los universos subjetivos de los individuos. A partir de este rompimiento, los márgenes ontológicos del cine de lo real han migrado a un nuevo terreno retórico para enunciar lo colectivo desde la significación del yo.

La aparición de las artes visuales como concepto y forma de estudiar lo visual ha borrado las fronteras que existían entre las salas de cine, la academia y el museo como instituciones validadores y exhibidores de discursos. Hoy, hay productos audiovisuales que transitan de un espacio a otro, lo que crea un quiebre de límites de producción y consumo entre piezas de arte y películas, lo que permite que una instalación haga parte de un festival de cine y una cinta se exhiba en una galería. Las nuevas maneras de significar el mundo conllevan un sistema de hibridación profundo donde la muerte de lenguajes convencionales, junto a la transformación de los sistemas de clasificación, ha generado otra taxonomía y otra forma de estudiar los fenómenos del campo visual donde las categorías deben asumirse como conceptos móviles de un problema siempre en movimiento. Por consiguiente, el nuevo paradigma sobre el que se esboza el concepto de realidad con el que trabaja lo documental sienta sus bases ontológicas en la subjetividad, la hibridación de formatos y la ausencia de referentes directos. Como modelo teórico emergente, estas características no son bases fijas ni las únicas líneas que lo definen, sin embargo, a la luz de las discusiones teóricas de esta tesis, son los lineamientos conceptuales que mejor logran definir el margen de pensamiento donde se para el documental contemporáneo.

La inclusión de la subjetividad en la retórica documental tiene unas implicaciones narrativas, formales, conceptuales e ideológicas en la manera de construir las imágenes, en tanto la inclusión del individuo en primera persona y su percepción de la realidad supone volcar al exterior material el mundo interior e inmaterial del yo. La auto-exhibición que existe en este desplazamiento traslada los significados que estaban fuera de campo hacia significantes metafóricos dentro del encuadre. De esta manera, ya no se documentan hechos concretos con un valor de prueba, huella y testimonio, por el contrario, se busca la verdad en la evocación afectada y afectiva con la que el sujeto interpreta el mundo. La subjetivación de la mirada construye un campo visual cuyo punto de vista, y sus respectivos reflejos, no es el otro observado, sino el yo observador y cómo ese individuo narcisista se proyecta en los otros y trastoca tanto las estructuras sociales como culturales gracias a una experiencia estética completamente individualizada.

Esa subjetivación de la mirada da como resultado la búsqueda constante de una imagen no referencial, la cual ha permitido que lo virtual, fantasmagórico e inmaterial habite en las composiciones y les otorgue un sentido espectral a las narraciones. Si lo documental se desprende de un paradigma objetivista cuyos principios son lo racional concreto, lo que emerge tras su ruptura es un espíritu emocional intangible, lo que rompe la relación tradicional espacio-tiempo y su comprensión del pasado y el presente. Esos fantasmas que cobran vida en las nuevas imágenes documentales contemporáneas dan cuenta de una lógica espaciotemporal etérea. Tal proceder coincide con la evolución tecnológica que enmarca lo digital como medio para materializar estos relatos durante las últimas décadas. La virtualidad, entonces, ha fracturado los límites tradicionales del aquí y el ahora, lo que ha modificado nuestra manera de relacionarnos y de significar el mundo. Hoy, el sujeto puede enunciar un universo en el que no ha estado presencialmente y alterar las estructuras y tensiones sociopolíticas con las que este se relaciona. La realidad en la que existimos y por la que se preocupa el nuevo paradigma del que bebe lo documental está completamente trastocada perceptualmente, puesto que el poder que emana de los enunciados que la nombran es imaginativo y no delimitado.

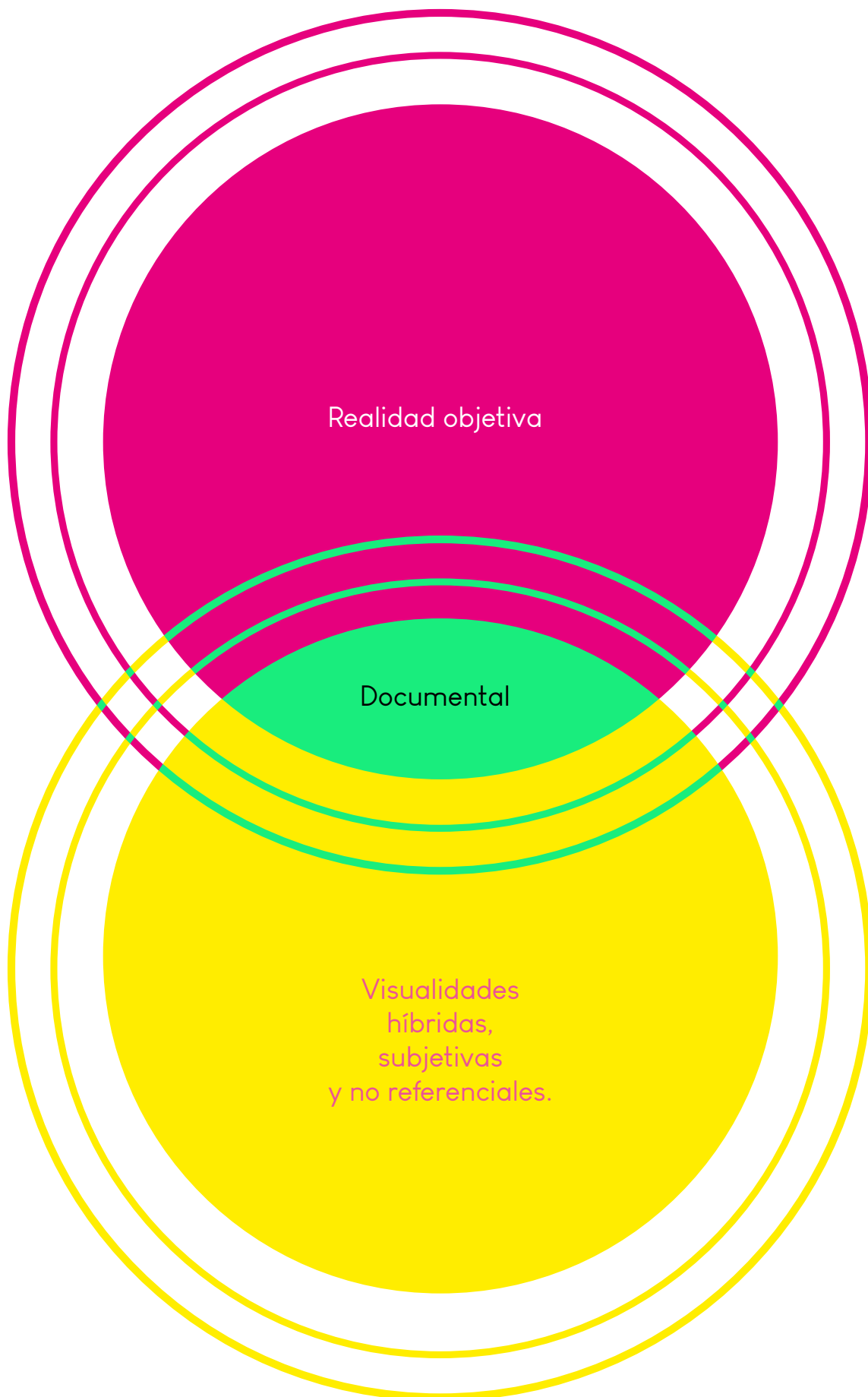
Dentro de este panorama conceptual, las artes visuales experimentaron un entrecruzamiento de formatos que democratizó y descentralizó la producción de imágenes, gracias a los nuevos discursos políticos y, con ellos, la aparición de otros artefactos y dispositivos de creación como las cámaras portátiles, las artes gráficas y el internet. La evolución de dichas técnicas no solo dinamizó el acceso, distribución y consumo de los relatos visuales, sino que, además, produjo nuevas maneras de ver y hacer, donde el collage, el pastiche, lo tecnológico, lo popular y lo masivo se combinaron con los procedimientos clásicos de las bellas artes. Esto trajo experiencias que cruzaban libremente la literatura, la pintura, la arquitectura, la música o la escultura con manifestaciones y prácticas como la instalación, el periodismo, los videojuegos, el videoclip y otro sin fin de referentes culturales donde primaba más las ideologías que motivaban estos textos que la clasificación material que las contenía. Particularmente con el cine, a partir de la década de los años setenta con el fin del sistema de industrias, el fortalecimiento de la televisión y el nacimiento del video, los géneros cinematográficos entraron en crisis y dejaron de ser estructuras que seguían los lineamientos y categorías que exigía el mercado para incluir aspectos narrativos y formales que provenían de diferentes tipos de relatos y orígenes. Ese proceso de hibridación en lo filmico se profundizó en las décadas siguientes y delineó una tendencia donde las distintas influencias derivó en procesos de reciclaje que ha marcado las retóricas audiovisuales contemporáneas con las que el documental ha encontrado los caminos materiales para dar vida a su nuevo paradigma visual.

Ahora bien, como una cualidad que le hace contrapeso a los rasgos que esbozan la nueva relación de lo documental con la realidad, es necesario

decir que, si bien la subjetivación de la mirada en las imágenes nos entrega símbolos volátiles, líquidos, híbridos y difusos, los procesos de simbolización continúan siendo concretos; porque el cambio de paradigma ha afectado el tratamiento de los contenidos visuales, pero el contenedor sigue asentando sus bases en estructuras comunicacionales estables, al menos las del modelo sobre el cual se mueven estos nuevos enfoques y tratamientos discursivos. Por eso, imaginar que dichos fundamentos también sean susceptibles de un proceso de subjetivación es fantasear con otros modelos de comunicación tan hipotéticos como desconocidos y, en este punto, el paradigma que estudia esta tesis encuentra sus límites y, con ellos, nuevos caminos de reflexión. En consecuencia, y como último gesto conclusivo, es posible argumentar que podemos seguir hablando de cine documental como un término más preciso que no ficción o posdocumental, porque este tipo de películas nunca se han alejado de su preocupación por la realidad. Hoy, el planteamiento de John Grierson a finales de la década de los años 20 sobre las prácticas documentalistas como: “el tratamiento creativo de la realidad” (1982, p.26), es igual de válida y vigente; lo que ha cambiado es la manera en que los universos sociales y culturales entienden los límites y el significado de esa realidad, en otras palabras, las nuevas formas visuales y retóricas abordan las cosas desde otro punto de vista porque lo que observan también ha cambiado y, en consecuencia, el desprendimiento del paradigma habla más de cómo el mundo observado transforma la mirada que del paradigma en sí mismo. [9]

[9]: Al igual que lo que plantean estas páginas, la siguiente gráfica es una abstracción visual de las conclusiones de la presente tesis. Esta no se muestra como un referente cerrado, tampoco como una ilustración icónica, si acaso, como un gesto evocativo y simple que permita entender cómo un paradigma va desprendiéndose -mutando- de un marco cultural a otro. Así, el pensamiento se parece a eco de dos ondas de agua que se chocan.

Modernidad positivista



Contemporaneidad
Simbólica

ANEXO

**MOMENTOS Y
PERSONAJES
CLAVE EN LA
HISTORIA DEL
DOCUMENTAL**



Robert Flaherty. *Nanook of the North*. (1922).
Documental. 35mm. 89 min. Fotograma.

IMAGEN 51

Realizó en 1922 *Nanook of the North*, una película que seguía a un hombre inuit y su familia en su cotidianidad al habitar las regiones árticas de América del Norte para registrar las dificultades que viven las personas de estas tierras al enfrentarse a un medio natural completamente adverso. Esta obra es considerada como el primer documental de la historia porque optó por seguir a su personaje sin intervenir o transformar las acciones. La importancia de Flaherty para la historia del cine fue asumir una lectura etnográfica de diferentes comunidades y sumergirse en sus tradiciones culturales. Su intención de hacer un registro de la realidad directa crea una diferencia con las obras de ficción porque propone una manera transparente de enfocar el relato. Es este nuevo acercamiento se basa en la premisa de asir lo real y dejar constancia de ello en el filme. En palabras del propio director: “Las imágenes en movimiento constituyen la base de la vida, la idea es emplear esas imágenes en movimiento para la educación sobre geografía e historia” (2011, p.35), lo que, además, implica un cine con un compromiso antropológico, casi científico, que no había considerado lo cinematográfico hasta el momento. Estos valores hacen que gracias a su trabajo se le considere uno de los padres del documental.

ROBERT J. FLAHERTY



Dziga Vertov. *El hombre con la cámara*. (1929).
Documental. 35mm. 68 min. Fotograma.

IMAGEN 52

Dziga Vertov, director y teórico ruso, y **John Grierson**, cineasta británico, son, por razones diferentes, también piezas claves en la consolidación del concepto y origen del cine documental. El realizador soviético hizo parte de los movimientos artísticos y cinematográficos propios de las vanguardias rusas ocurridas durante la década de los años 20, las cuales tenían como propósito presentar ante los ojos del mundo los ideales políticos de Lenin y cómo a través de ellos se construía una nueva y mejor sociedad. Para ello, Vertov creó el llamado *cine-ojo* o *kinoks* (en ruso: *Kino-okki*), un colectivo que escribió varios manifiestos sobre la relación del cine con sus apuestas ideológicas de la realidad. Para él era necesario alejarse del cine ficcionalizado y afirmaba que: “Los viejos filmes novelados, teatralizados, tienen lepra” (1988, p. 24). Su declaración de principios adquiere una importancia cardinal para el desarrollo del discurso documental porque expresa claramente la preocupación por el registro de la realidad y de la verdad al enunciar que solo el cine que no modifica la naturaleza de las cosas tiene importancia dentro de los intereses políticos de la imagen, y desde allí se convierte en un estamento clave para los cimientos de lo documental como herramienta discursiva de un alto nivel sociocultural.

VERTOV Y GRIERSON

Por su parte, **John Grierson** fue un realizador inglés que perteneció a la llamada *Escuela Documental Británica* y quien realizó *The drifters* (1929), una película sobre los pescadores de arenque en la costa norte británica en la cual tiene un peso fundamental el sentido de lo colectivo, porque se trata de una obra coral donde los protagonistas son los pescadores como una parte de la sociedad y gracias a esa inclusión grupal y sociológica en la mirada se le considera el padre del documental social. Aun así, además de sus propuestas narrativas, el aporte más importante de Grierson al cine documental es haber creado un sistema industrial gracias a la creación de la *Film Unit*, una productora que consolidó las bases de distribución y clasificación de las obras cinematográficas, porque, como él mismo decía, lo importante para el fortalecimiento del documental, “no es repetir el éxito relativo de alguna película. Es asegurar en el tiempo y el rodaje de filmar documentales como algo estable” (1982, p.16), y gracias a estas lógicas devino un sistema de producción que normalizó empleo y la producción documental.

IMAGEN 53

John Grierson. *The drifters*. (1929).
Documental. 35mm. 49 min. Fotograma.





Alain Resnais. *Noche y niebla*. (1956).
Documental. 35mm. 33 min. Fotograma.

IMAGEN 54

RESNAIS Y MARKER

Alain Resnais y Chris Marker son dos autores claves, no solo para la llamada *Nueva Ola Francesa*, sino referencias importantes para el cine documental y los cambios en su narrativa. Resnais hace parte de los procesos de renovación cinematográficos y estilísticos de mediados de la década de los años cincuenta y sesenta. Su película emblemática *Hiroshima mon amour* (1959) incluyó un uso insistente de travelling para recorrer las calles de la ciudad japonesa acompañado por una voz poética lo que dio como resultado una obra que, aunque se tratara de una ficción, tiene momentos determinados por un registro muy apegado a la realidad. Sus gestos narrativos y visuales hacen que la estructura se encuentre alejada de los recursos que utilizaba el cine en el periodo clásico para dividir la ficción de otro tipo de géneros o formatos.

En el mismo sentido de ruptura, pero, en tono documental, Resnais hizo 4 años antes *Nuit et brouillard* (1955), un trabajo sobre Auschwitz donde las imágenes del edificio del campo de concentración están acompañadas por un texto de corte profundamente poético que se aleja del deber ser objetivo que pretendía el relato documentalista desde su nacimiento. En palabras de Cayrol y Claude Durand, citada por Sylvie Lindeperg (2007), en esta película: “la imagen se hace arte cuando nos impone una mirada a la que no nos acostumbramos” (p. 23). Y es, precisamente, ese cambio de costumbres frente a las formas de ver que el trabajo de este director se hace fundamental en la historia del cine.

Igualmente, la ruptura también es una de las características elementales del cine de **Chris Marker**, quien, como Resnais, hizo parte del grupo de la *Rive Gauche* y cuyo primer trabajo *Olimpia 52* (1954) sobre los Juegos Olímpicos de Oslo insinuó una voz que luego confirmaría en filmes como *Cartas desde Siberia* (1957) o *La Jetée* (1962) donde, como afirmaba Guy Gauthier, “se trataba de un autor multimedia” (citado en Russo, 2013, p.126). Esta referencia sobre la experimentación de materiales alude a lo polifónico del cine de Marker y cómo él no se rigió por las determinaciones de género y asumió la mezcla de fuentes visuales convirtiéndose en un pionero de lo que hoy se conoce como cine híbrido. Y, gracias a esta vocación, sus proyectos delinearon las bases del ensayo documental como una forma autónoma del lenguaje cinematográfico.

De esta manera, **Alain Resnais** y **Chris Marker** son nombres primordiales para la historia del documental porque son dos figuras que se instalaron dentro del discurso de la época en la que estaban inmersos y consolidaron la idea de autor que había surgido con fuerza y que determinó el trabajo tanto en sus miradas como en el devenir de obras y directores futuros porque le heredan a la historia del documental la posibilidad de ampliar los límites narrativos, estructurales y estilísticos de los relatos y, además, marcaron las bases de la fractura del paradigma objetivista.

IMAGEN 55

Chris Marker. *Cartas desde Siberia*. (1957).
Documental. 35mm. 62 min. Fotograma.





Jean Rouch. *Crónica de un verano*. (1961).
Documental. 35mm. 85 min. Fotograma.

IMAGEN 56

DREW Y ROUCH

Robert Drew y Jean Rouch trabajaron con intereses similares a las de Robert Flaherty. Jean Rouch, en la década de los años sesenta, se interesó por hacer un cine de corte etnográfico y antropológico que diera cuenta de los comportamientos sociales. Este director francés introduce en la historia del documental la preocupación por la verdad, pero no como algo que está dado y evidente, sino como eso que el documentalista debía encontrar. El realizador, coetáneo a *La Nouvelle Vague*, no le preocupaba que para descubrir esa verdad tuviera que utilizar recursos como proponer a sus personajes que interpretaran un papel o sobreponer voces ya grabadas a las voces directas del registro directo. Para él los recursos técnicos eran solo formas para hallar ese estatuto de lo verdadero en la imagen y por ello su trabajo podía hablar de un cine de la realidad. Por consiguiente, su cine está inmerso en unas lógicas de contrapunto al cine francés donde las rupturas y las búsquedas personales era a lo que se apuntaba desde la idea de autoría, lo que derivó en su mirada como un contrapeso a la subjetividad autoral. Así, curiosamente, ese renacimiento purista por la pregunta sobre lo real se nutrió de aquellos recursos creativos que aparecían dentro de este contexto.

Por su parte, **Robert Drew** es uno de los nombres fundamentales del documental estadounidense debido a que su visión de las narraciones documentales configuró, también sobre la década de los años sesenta, el *Cine Directo*. El realizador, gracias a que había tenido experiencia trabajando para la revista *Life*, traslada la idea de la crónica periodística al documental. Su película *Primary* (1960) narra las elecciones primarias en Wisconsin entre John F. Kennedy y Hubert Humphrey durante su campaña a la presidencia. En esta obra se hace un seguimiento permanente de sus personajes y es el espectador quien atestigua lo que allí sucedió sin mediación aparente. Es tal su fuerza que el crítico Matt Zoller Seitz afirma que “Drew fue el Griffith del documental porque resolvió como mostrar una historia en vez de contarla” (2014). Esta decisión de registrar sin intervenir cada detalle fue la base fundamental de una tendencia donde los realizadores que hicieron parte la realidad era algo que sucedía al frente de los ojos y que para documentarla era solo necesario filmarlo, dándole un valor ontológico y político a la mirada del aparato. Por eso, es necesario destacar cómo esta corriente estadounidense tiene una marcada influencia del periodismo y de la televisión y desde determina su planteamiento estilístico y narrativo que refleja cómo el cine se nutre de otros lenguajes para romper o consolidar los modelos de pensamiento desde donde crea. Así, el *Cinéma Vérité* y el *Cine Directo* se convierten en dos movimientos claves en la historia del documental porque sus búsquedas determinaron nuevos caminos para relacionarse y entender los puntos en tensión sobre la construcción de la realidad, sin mencionar que coincidieron con el desarrollo tecnológico de las cámaras portátiles y el sonido directo, lo que crea nuevas lógicas de relacionamiento con el referente y con el relato desde las mismas posibilidades técnicas y materiales del campo visual, la relación de quien mira y cómo ese observador se introduce en el mundo en búsqueda de lo factual y sus discursos.

IMAGEN 57

Robert Drew & Richard Leacock. *Primary*. (1960).
Documental. 35mm. 54 min. Fotograma.





Frederick Wiseman. *La danse*. (2009).
Documental. Digital. 146 min. Fotograma.

IMAGEN 58

Si bien muchos autores incluyen a **Frederick Wiseman** dentro de los directores del *Cine Directo*, su manera de enfrentarse al registro de la realidad implicó para la historia del documental unos matices particulares que lo podrían ubicar en otro escenario. El realizador estadounidense fue uno de los nombres clave del cine que Bill Nicholls llamó como observacional. Con su ópera prima *Titicut Follies* (1967), que sucede en un centro psiquiátrico en Massachussets, evidencia una vocación autoral por dar cuenta cómo las instituciones determinan afectiva, psicológica y socialmente la vida de los seres humanos y las características que estructuran el comportamiento de las sociedades. Dentro de su trabajo se encuentran filmados colegios, museos, hospitales, gimnasios, centros de ballet entre muchos otros espacios donde el individuo logra disponer su subjetividad y entablar relaciones con el otro. Sus documentales, con algunas coincidencias con Grierson, se preocupan por las posibilidades del entender social de los sujetos desde la realidad que impone el mundo concreto. Por eso, **Frederick Wiseman** le hereda a la historia del documental la idea de las posibilidades que tiene la imagen fílmica para capturar a través a partir de espacios específicos una noción de lo colectivo.

WISEMAN



Archivo HENRY BARBOSA

Marta Rodríguez. *Chircales*. (1972).
Documental. 35 mm. 42 min. Fotograma.

EL DOCUMENTAL LATINO AMERICANO

IMAGEN 59

A mediados del siglo XX, influenciado directamente por los planteamientos de corrientes como el *Neorrealismo* y sometido políticamente por el contexto social y económico convulso de esta época, las películas documentales latinoamericanas tuvieron una gran fuerza tanto geográficamente como herramientas ideológicas que reconfiguraron narrativa, industrial y creativamente el cine desde otras latitudes. Antonio Paranaguá lo explica al plantear que en: “América Latina el documental fue la regla dominante de su producción cinematográfica” (2003, p.23). Países como Cuba son epicentros visuales y discursivos para un tipo de lenguaje fílmico militante y didáctico que se entretreja con los principios de la *Revolución Cubana* y las necesidades de cambio social, lo que forjó un eco en el resto del continente con un cine de corte profundamente etnográfico y social, cuya búsqueda principal era la denuncia por encima de las aspiraciones plásticas.

Aparecen, desde aquí, tendencias como el documental político en Colombia, el *Ukamau* en Bolivia, *La Escuela Documental de Santa Fe* o *El cine de la tercera vía* en Argentina. Estas prácticas documentalistas fueron una posibilidad para hacer producciones a menor costo y como un momento calve tanto para el cine latinoamericano como un antecedente para el documental contemporáneo como una forma creativa, enunciativa, democratizada y descentralizada de las estructuras de entretenimiento de Europa y Estados Unidos.



Emile de Antonio. *El año del cerdo*. (1968).
Documental. 35 mm. 90 min. Fotograma.

IMAGEN 60

ANTONIO Y MEKAS

Emile de Antonio y Jonas Mekas son dos nombres referentes al momento de hablar del documental independiente estadounidense. Ambos son miembros del conocido *New American Film*, colectivo de cineastas que se configuró a principios de la década de los años sesenta y se oponían a las maneras estandarizadas e industriales del establecimiento cinematográfico en ese país. Si bien el estilo de ambos creadores es distinto, los dos introdujeron una posición radical que le aportó elementos transcendentales a la historia del documental porque sus obras crearon una distancia frente a los cánones del documental expositivo y objetivista clásico.

Emile de Antonio es el nombre más radical del movimiento, quien se entendió como un artista independiente, de un discurso altamente político y activista. Antonio, cuya obra se compone por 11 películas, luchó siempre en contra de las estructuras sociales preconcebidas y aprovechó sus filmes para reflexionar sobre grandes acontecimientos históricos como la *Guerra de Vietnam* o el asesinato de John F. Kennedy, con los que delinea un perfil crítico del funcionamiento de los procedimientos políticos en Estados Unidos. Este director recurrió durante su carrera al uso constante de los archivos para crear una mirada ideológica sobre los hechos a partir del montaje. Para él, el orden de las imágenes brindaba una inmensa posibilidad expresiva porque permitía otorgarle al material audiovisual un tratamiento retórico. Para autores como Douglas Kellner y Dan Streible, “Emile de Antonio fue un director poco convencional que le heredó al documental una nueva manera de hablar desde las imágenes creativa e ideológicamente sobre los poderes dominantes” (200, p.2) Y es esta manera de afrontar los temas del poder y su relación con lo fílmico, desde donde se ubican sus aportes a la historia del documental.

Por su parte, **Jonas Mekas**, también desde las derivas y reflexiones del movimiento norteamericano, se consolidó como el padre de lo que hoy se conoce como diarios cinematográficos. Desde sus primeras películas, él encontró en la primera persona el mecanismo para crear relatos con una alta carga de intimidad y desde allí aprovechar las visiones particulares del individuo sensible para hablar de temas universales como la inmigración, la soledad, la tristeza, el amor o la belleza. En cintas como *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1974) o *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) el autor logra capturar aspectos de su vida personal a través de textos interpretados por su voz en off con la que dota de sentido las imágenes de la cotidianidad y así crear otros procedimientos formales y narrativos para acceder a la realidad, ya no como objeto medible, sino como estatuto afectivo. Por eso, su nombre es clave para entender los orígenes de la fractura de la objetividad, la inclusión de lo subjetivo y cómo esa mirada particularizada de nutre de sus textos críticos como piezas determinantes para el fortalecimiento de un cine expandido, distanciado de los procedimientos industriales de distribución convencionales y que busca oponerse, políticamente, al entretenimiento y el consumo masivo de imágenes sobre el que se para el sistema de estudios de Estados Unidos.

IMAGEN 61

Jonas Mekas. *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*. (2001). Documental. 16 mm. 268 min. Fotograma.



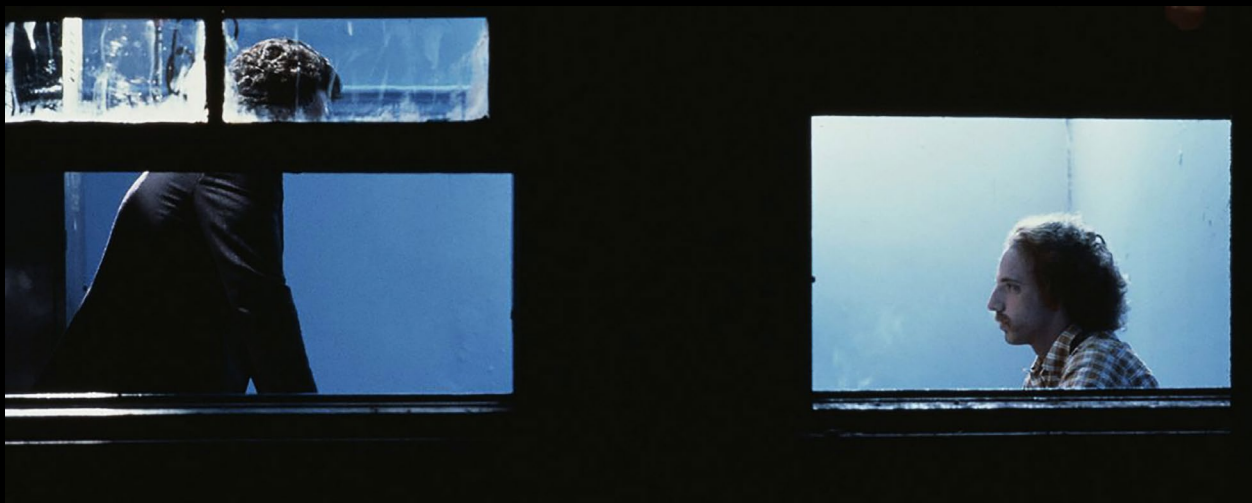


Michael Moore. *Roger and me*. (1989).
Documental. 35 mm. 91 min. Fotograma.

IMAGEN 62

MORRIS Y MOORE

Michel Moore y Errol Morris son directores que se han vuelto emblemáticos debido a que el origen de los cambios que sufrió el documental fueron, en parte, gracias a sus películas. No es gratuito que *Roger and me* (1989) o *La delgada línea azul* (1989) sean piezas contemporáneas, no solo por tiempo de lanzamiento, sino como formas de romper frontalmente los preceptos que recaían sobre el género. Ambas piezas incluyeron en su estructura de manera radical elementos como la puesta en escena, el performance y la ficcionalización. Con esta renovación de recursos se consolida el fin del paradigma objetivista y surge la bisagra creativa desde donde se mira y entiende hoy lo documental, la cual corresponde contextualmente y da cuenta de una circunstancia social y cultural que se ha replicado y dispersado geopolíticamente en distintas latitudes, descentralizando y estirando las tensiones ideológicas y culturales de la mirada. El desprendimiento que ha implicado esta nueva idea de realidad ha significado uno de los cambios más importantes tanto en la historia del cine de lo real, en particular, como de los estudios visuales, en general.



Errol Morris.
La delgada línea azul. (1988).
Documental. 35 mm. 106 min. Fotograma.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

Altman, R. (2000).

Los géneros cinematográficos. (3a ed.). Barcelona, España: Paidós Comunicación.

Aubertach, Eric. (1979).

Mimesis. México, Fondo de Cultura Económica

Arendt, H. (2016).

La condición humana. Barcelona: Paidós.

Ardila, C, Inke Gunia y Sabine Schlikers (Eds.) (2015)

Estéticas de Autenticidad. (1 ed.): Medellín, Colombia: Fondo Editorial EAFIT

Astruc, A. (2016, agosto 4 [1948]).

El nacimiento de una vanguardia: La Cámara Stylo. Cinéfagos.net. <https://bit.ly/2IFMQox>

Avellar, J. C. (2014).

Coutinho. México: Instituto mexicano de la cinematografía

Bal, M. (2002).

Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje. (3a ed.). Murcia, España: CENDEAC.

Baudillard, J. (1978).

Cultura y simulacro. Barcelona: Kairos

Bazin, A. (1966).

¿Qué es el cine? Madrid: Editorial Rialp.

Bergala, A. (2003).

Nadie como Godard. Madrid: Ediciones Paidós

Berger, J. (2016).

Modos de ver (3a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Belting, H. (2007).

Antropología de la imagen. Ciudad de México. Katz Editores

Benjamin, W. (2003).

La obra de arte en la época de la reproductibilidad. Ciudad de México: técnica Editorial ITACA

Berlin, I. (1999).

Las Raíces de Romanticismo. Berlín. Editor digital: Ultrarregistro

Bordwell, D. y Kristin Thompson (1995).

El arte cinematográfico. Barcelona Paidós

Borraud, N. (2009).

Radicante. Buenos Aires: Los sentidos Artes Visuales

Brea, J. L. (2010).

Las tres eras de la imagen. Madrid: Akal / Estudios visuales / 6

Company, M. (1986).

La realidad como sospecha. Madrid: Hiperión

Cock, A. (2019).

Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad. Medellín: Universidad de Antioquia

Cooke, L., TOOP, D. y Shaw, L. (2009).

Hazte ver [Catálogo de arte]. Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Danto, A. C. (2014).

Después del fin del arte. (4a ed.). Barcelona, España: Paidós.

Danto, A. C., et al (2005).
Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto. Madrid Machado libros

Danto, A. (2002).
La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte. Madrid: Paidós Ibérica

Debord, G. (1974).
La sociedad de espectáculo. Buenos Aires: Edición Flor.

De Micheli, M. (2002).
Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza Editorial

De Miguel, A. (1979).
Radicalismo cultural de los jóvenes, Barcelona. Ed Kairos

Echeverría, R. (1994).
Ontología del lenguaje. Santiago: JC Saenz Editores

Elena, A. (2002).
Abbas Kiarostami. Madrid, Catedra

Fortes, M. Lorena Gómez (ED). (2013).
Chris Marker, Inmemoria. Ciudad de México, México: Ambulante Ediciones.

Fontcuberta, J. (2016).
La furia de las imágenes, notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutemberg

Fontcuberta, J. (2017).
La cámara de Pandora, La fotografía después de la fotografía. Barcelona: Galaxia Gutemberg

Gadamer, H.G. (1991).
La actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós / i.c.e. Universidad Autónoma de Barcelona

Garrido, M. (1998).
Teoría de los géneros. Arco Libros, Madrid

Gombrich, E. (1998).
Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Debate

Goodman, Nelson. (2010).
Los lenguajes del arte. Madrid. Paidós

Guasch, A.M. (2016).
El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural. (10a ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.

Huberman -D. G. (2004).
Memoria visual del Holocausto. Barcelona. Paidós

Huberman-D.G. (2007).
La imagen mariposa. Barcelona. SD Ediciones.

Jiménez, J. (2002).
Teoría del arte. México: Universidad Autónoma de México.

Kellner, D. and Streible, D. (2000).
Emile de Antonio: A Reader. Minnesota: University of Minnesota press.

Lacan, J. (2003).
El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, Escritos I, México, Siglo XXI.

Lindeperg, S. (2007).
Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire. Paris: Odile Jacob

- Lipovetsky, G. y J. Serroy (2009).
La pantalla Global. Barcelona: Anagrama
- Lipovetsky, G. y J. Serroy (2015).
La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico. Barcelona: Anagrama
- Mandoki, K. (2006).
Estética cotidiana y juegos de la cultura. México: Siglo XXI editores.
- Medrano, Adela. (1982).
Un Modelo de información cinematográfica: El documentalismo inglés. Barcelona: Editorial Ate.
- Micciche, L. (ed) (1983).
Introducción al Neorrealismo italiano II. Valencia, Fernando Torres Editor
- Mitchell, W.J.T (1986).
Iconology. Chicago: University of Chicago press
- Mitchell, W.J.T. (2009).
Teorías de la imagen. Madrid. Akal
- M, J. (1975).
Diario de cine, el nacimiento del nuevo cine americano. (2a ed.). Madrid, España: Ediciones de ciencia y cultura.
- Nichols, B. (2013).
Introducción al documental. Ciudad de México, México: Universidad Autónoma de México.
- Nichols, B. (1997).
La representación de la realidad. Barcelona: Paidós.
- Noriega Sánchez, J. L. (2002).
Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza Editorial.
- Ortega, M. L. y N. García (ED). (2008).
Cine Directo, Reflexiones en torno a un concepto. Madrid, España: TyC Editores.
- Paranaguá, A. P. (2003).
Cine documental en América Latina. Madrid: Catedra
- Plantinga, C. R. (2014).
Retórica y representación en el cine de no ficción. (2a ed.). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma de México.
- Peirce, CH. S. (1987).
Fragmentos de Obra Lógica Semiótica, Taurus, Madrid.
- Piedras, P. (2104).
El cine documental en primera persona. Buenos Aires: Paidós.
- Prada, J. M. (2018).
El ver y las imágenes en el tiempo de Internet. Madrid: Akal.
- Potter, J. (1998).
La representación de la realidad. Barcelona: Paidós.
- Quintana, Á. (2003).
Fábulas de lo visible. Barcelona: El Acantilado 67
- Ricoeur, P. (1999).
Historia y narratividad. Barcelona, Paidós
- Ricoeur, P. (1996).
Sí mismo como otro. Ciudad de México Siglo XXI.
- Romaguera, J. H.A. (ED). (1998).

- Textos y Manifiestos del cine*. (3a ed.). Madrid, España: CATEDRA.
- Russo, E. (2003).
“La espiral Marker: vestigios de un cine del futuro”, en Satarain, Mónica (comp.)
Fuera de campo. Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires.
- Stam, R. (2001).
Teorías del cine. (2a ed.). Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Stein, G. (2014[1913] par.5).
Sacred Emily. vallejoandcompany.com <http://www.vallejoandcompany.com/sacred-emily-poema-de-gertrude-stein/>
- Stremmel, K. (2004).
Realismo. Barcelona, Taschen
- Sontag, S. (2006).
Sobre la fotografía. Buenos Aires. Alfaguara
- Schudel, M.(2014).
Robert Drew, pioneering documentary filmmaker, dies at 90. Whasshinton Post Dmocracy in darkness 2014 https://www.washingtonpost.com/national/robert-drew-pioneering-documentary-filmmaker-dies-at-90/2014/07/31/ec19949c-18ca-11e4-9349-84d4a85be981_story.html
- Tatarkiewicz, W. (1986).
Historia de seis ideas. Madrid. Tecnos
- Torreiro, C. y J. Cedrán (eds.) (2005).
Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra
- Ortega y Gasset, (1976.)
El tema de nuestro tiempo, Revista de Occidente/El Arquero, Madrid,
- Vertov, Dz. (1974).
Memorias de un cineasta bolchevique. Barcelona, España: Ediciones liberales.
- Villamil, P. M. Á. (2009).
Fenomenología de la mirada. <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v10n14/v10n14a06.pdf>
- Weinrichter, Antonio (ED). (2010) .
DOC. El documentalismo del Siglo XXI. San Sebastián, España: Festival de Cine de San Sebastián.

FILMORAFÍA

Astudillo, C. (2014).

El gran Vuelo. PlayTime. DVD

Akerman, Ch. (2015).

No Home Movie. Vista en: <https://zoowoman.website/wp/movies/no-home-movie/>

Buñuel, L. (2008).

Los olvidados. Colección México en pantalla DVD

Buñuel, L. (1929).

Un perro andaluz. Vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=vNJwPrAxB4>

Carri, A. (2016).

Cuatreros. Vista en: <https://www.asalallena.com.ar/cine/cuatreros/>

Coutinh, E. (2007).

Jogo de cena. Video Filmes DVD

DeSica, V. (2007).

Umberto D. Regia Films DVD

Di Tella, A. (2007).

Fotografías. Vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=M528isJtfk0>

Drew, R. (2005)

Primary. DOCU-RAMA DVD

Flaherty, R. (2004).

Nanook el esquimal. Suevia Films DVD

Folman, A. (2008).

Vals con Bashir. Vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=ynH68E1GEdc>

Godard, J.L (2011).

Film Socialisme. New Wave Films DVD

Godard, J.L. (2016).

Histoire(s) du cinema. Intermedio DVD

Godard, J.L. (2004).

Notre Musique. Cultural Video DVD

Guzmán, P. (2010).

Nostalgia de la luz. Vista en: https://www.youtube.com/watch?v=RuoZVj6No8s&list=PLQRNPRMpdDyT-5_L0SFjooYoh8

Kiarostami, A. (2004).

¿Dónde está la casa de mi amigo? Civittfilms DVD

Kiarostami, A. (2002).

La vida continúa. Civittfilms, DVD

Marker, C. (1957).

Cartas desde Siberia. Vista en: <https://mubi.com/cast/chris-marker>

Marker, C. (1977).

Le fond de l'air est rouge. Vista en: <https://mubi.com/cast/chris-marker>

Marker, C. (1983).

San Solei. Vista en: <https://mubi.com/cast/chris-marker>

Mekas, J. (1972).

Reminiscencias de un viaje a Lituania. Vista en: <https://mubi.com/es/films/reminiscences-of-a-journey-to-lithuania/watch>

Moore, M. (2004).

Fahrenheit 9/11. Cameo, DVD

Moore, M. (2003).

Roger and me. Warner DVD

Moreira, J. (2017).

El intenso ahora. Vista en: https://www.youtube.com/results?search_query=el+intenso+ahora+pelicula+completa

Moreira, J. (2005).

Santiago. Bretz Filmes DVD

Morgen, B. (2015).

Montage of Heck. Visto en: <http://www.documentarymaniac.com/player.php?file=Kurt%20Cobain%20Montage%20of%20Heck>

Morris, E. (1989).

La delgada línea azul. MGM, DVD

Morris, E. (2004).

The fog of war. Sony Pictures Classic. DVD

Ray, S. (2006).

Trilogía de APU. Tema DVD

Rouch, J. (2013).

Crónica de un verano. Criterio, DVD

Rouch, J. (2012).

Moi, Un noir. Icarus Film DVD

Rossellini, R. (2006).

Trilogie de la guerre. TCD, DVD

Rossellini, R. (1997).

Roma ciudad abierta. Suevia, DVD

Rulfo, J.R. (2000).

Del olvido al no me acuerdo. Quality films. DVD

Orozco, L. (2018).

El pacto de Adriana. Vista en : www.movies.com

Panh, R. (2014).

La imagen que falta. Arte edition films. DVD

Varda, A. (2008).

Las playas de Agnés. Transeuropa DVD

Vertov, Dz. (1996).

El hombre de la cámara. Divisa Home Video. DVD

Warhol, A. (1964).

Sleep. Vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=DstaAGzOlzo>

Welles, O. (2005).

F for fake. The Criterion Collection DVD

IMÁGENES

1. Vertov, Dz. (1929). *El hombre con la cámara*.
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/El_hombre_de_la_c%C3%A1mara
2. Góra, J. (66-67). *Virgen Negra de Czestochowa*.
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Czestochowa
3. Mateu, J. (1425-1450). *Arcángel Gabriel*.
Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-arcangel-gabriel/9508b1a-be12-4614-9443-f907e1bb2b8a>
4. Holbein, H. (1540). *Retrato del Rey Enrique VIII*.
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_VIII_de_Inglaterra
5. Lumière, A & L. (1895). *Llegada del tren a la estación de La Ciotat*.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=2ZjqNKM6nqE&ab_channel=DenisShiryaev
6. Vertov, Dz. (1929). *El hombre con la cámara*.
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4&ab_channel=iconauta
7. Grierson, J. (1935). *Housing problems*.
Recuperado de: <https://www.videomaker.com/articulo/06/19062-a-profile-of-john-grierson-godfather-of-doccinema>
8. Gombrich, E. (1998). *Ancla*. Recuperado de: *Arte e ilusión*.
9. Daumier, H. (1862). *El vagón de tercera clase*.
Recuperado de: <https://3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/honore-daumier-el-vagon-de-tercera-clase/>
10. Curbet, G. (1854). *La cribadoras de trigo*.
Recuperado de: <https://www.artehistoria.com/es/obra/criadoras-de-trigo>
11. Camnitzer, L. (1966). *This is a mirror. You are a written sentence*. Fotografía: Peter Schälchli.
Recuperado de: <https://hansherzog.art/arte-latinoamericano/luis-camnitzer-nacio-en-1937-en-luebeck-alemania-se-crio-y-educao-en-montevideo-uruguay-y-vive-entre-great-neck-nueva-york-y-valdottavo-italia/>
12. Fouet, G. (1991). *Sin título*.
Recuperado de: <https://amespandam.com/2016/01/19/invasion-iraq-25-anos-de-la-transmision-en-vivo-de-la-guerra-del-golfo-persico/>
13. Sánchez, E. & Myrck, D. (1999). *El proyecto de la bruja de Blair*.
Recuperado de: <https://eizos.mx/pelulas/casi-se-ven-hoy-atares-proyecto-bruja-blair-witch-project-joshua-bonard-heather-donhue/>
14. Morris, E. (2003). *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*.
Recuperado de: <https://memberevents.aaschool.ac.uk/events/members-screening-the-fog-of-war-eleven-lessons-from-the-life-of-robert-s-mcnamara/>
15. Rosellini, R. (1945). *Roma ciudad abierta*.
Recuperado de: <https://vos.lavoz.com.ar/roma-ciudad-abierta-0>
16. Rosellini, R. (1948). *Alemania año cero*.
Recuperado de: <https://www.elhombremartillo.com/alemania-ano-cero/>

17. De Sica, V. (1952). *Umberto D.*
Recuperado de: <https://esculpiendoeltiempo.com/2016/11/13/umberto-d-1952-de-vittorio-de-sica/>
18. Rauchenberg, R. (1955). *Bed.*
Recuperado de: <https://smarthistory.org/robert-rauschenberg-bed/>
19. Kiarostami, A. (1987). *¿Dónde está la casa de mi amigo?*
Recuperado de: <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-85239/fotos/detalle/?cmediafile=21355449>
20. Rouch, J. (1961). *Crónica de un verano.*
Recuperado de: <https://cartelera.elpais.com/pelicula/cronica-de-un-verano/>
21. Rouch, J. (1958). *Moi, un noir.*
Recuperado de: <https://mubi.com/films/i-a-negro>
22. Rucha, E. (1963). *Twentysix gas stations.*
Recuperado de: <https://thebtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>
23. Drew, R. & Leacock, R. (1960). *Primary.*
Recuperado de: <https://fllmforum.org/fllm/primary-60s-verite>
24. Marker, C. (1957). *Cartas desde Siberia.*
Recuperado de: <https://laquimera.wordpress.com/tag/cartas-de-siberia/>
25. Warhol, A. (1964). *Sleep.*
Recuperado de: <https://www.vulture.com/article/great-demon-kings-john-giorno-andy-warhol.html>
26. Kosuth, J. (1965). *One and three Pals.*
Recuperado de: <https://allpainters.org/paintings/one-and-three-shovels-joseph-kosuth.html>
27. June Paik, N. (1974). *TV Buda.* Fotografía: Guy Bell.
Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/19/nam-june-paik-tate-modern-review-bidisha>
28. Vostell, W. (1990). *The fall of the Berlin Wall.*
Recuperado de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/retrospectiva-de-wolf-vostell-en-musac/>
29. Welles, O. (1973). *F for Fake.*
Recuperado de: <https://www.framerated.co.uk/f-for-fake-1973/>
30. Kiarostami, A. (1992). *La vida continúa.*
Recuperado de: <http://muestradecinedelanzarote.com/pelicula/y-la-vida-continua/>
31. Vertov, D. (1929). *El hombre con la cámara.*
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/El_hombre_de_la_c%C3%A1mara
32. Buñuel, L. & Dalí, S. (1929). *Un perro andaluz.*
Recuperado de: http://www.correcamara.com/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6567

33. Orozco, L. (2017). *El pacto de Adriana*.
Recuperado de: <https://2-35.tv/en/portfolio-item/el-pacto-de-adriana/>
34. Goldin, N. (1979 -1995). *The Ballad of Sexual Dependency*.
Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artists/nan-goldin-2649>
35. Calle, S. (1984-2003). *Douleur exquise*.
Recuperado de: <https://co.pinterest.com/pin/384354149444460188/>
36. Mekas, J. (1974). *Reminiscencias de un viaje a Lituania*.
Recuperado de: <https://www.midbo.co/peliculas/jonas-mekas-destellos-de-belleza/reminiscences-of-a-journey-to-lithuania/>
37. Nam, Y. (1981). *Sin título*. Performance.
Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano – MAMM.
Recuperado de: <https://www.ecolombiano.com/cultura/el-mamm-abre-reflexion-sobre-arte-no-objetual-GB6120954>
38. CNN. (2019). *A 30 años de la caída del muro de Berlín*.
Recuperado de: <https://espanol.cnn.com/video/muro-berlin-30-anos-caida-aniversario-historia-guerra-fria-laura-cook-pkg-digital/>
39. Akerman, C. (2016). *No Home Movie*.
Recuperado de: <https://mubi.com/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>
40. Panh, R. (2013). *La Imagen que falta*.
Recuperado de: <http://2.bp.blogspot.com/BkBXFSv4UckuYF7Z/AAAAAAAAAMk/BqFM5ZK4DAI600Image/MQScreening.jpg>
41. Morris, E. (1988). *La delgada línea azul*.
Recuperado de: <https://www.ambulante.org/documentales/la-delgada-linea-azul/>
42. Moore, M. (1989). *Roger and me*.
Recuperado de: <https://prod.godaddy.com/webcasts/pages/TitleSearchCriteria.aspx?link=664664635cd74654eb043c56ac6f024828>
43. Moreira, J. (2007). *Santiago*.
Recuperado de: <https://lafuga.cl/santiago-una-reflexao-sobre-o-material-bruto/371>
44. Di Tella, A. (2007). *Fotografías*.
Recuperado de: <https://desistfilm.com/panorama-ficcion-privada-de-andres-di-tella/>
45. Rulfo, J. C. (1991). *Del olvido al no me acuerdo*.
Recuperado de: <http://ibermediadigital.com/del-olvido-al-no-me-acuerdo/>
46. Astudillo, C. (2015). *El gran vuelo*.
Recuperado de: <https://lafuga.cl/archivo-e-historia-en-el-gran-vuelo-de-carolina-astudillo/906>
47. Brett, M. (2015). *Kurt Cobain: Montage of Heck*.
Recuperado de: <https://www.imdb.com/title/tt4229236/>

48. Coutinho, E. (2007). *Jogo de Cena*.
Recuperado de: <https://vermelho.org.br/2018/05/11/eduardo-coutinho-o-extraordinario-narrador-de-narracoes/>
49. Varda, A. (2008). *Las playas de Agnes*.
Recuperado de: <https://audiovisualmacba.files.wordpress.com/2015/03/beaches1.jpg>
50. Folman, A. (2008). *Vals con Bashir*.
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Vals_con_Bashir
51. Flaherty, R. J. (1922). *Nanook of the North*.
Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Nanuk,_el_esquimal
52. Vertov, D. (1929). *El hombre con la cámara*.
Recuperado de: <http://www.lacabecita.com/2016/04/el-hombre-de-la-camara-innovacion-retrato-y-realidad/>
53. Grierson, J. (1929). *The drifters*.
Recuperado de: <https://www.hoymagazine.es/el-documental-el-genero-olvidado-del-septimo-arte/>
54. Resnais, A. (1955). *Noche y niebla*.
Recuperado de: <http://tallerlaotra.blogspot.com/2019/10/noche-y-niebla.html>
55. Marker, C. (1957). *Cartas desde Siberia*.
Recuperado de: <http://colectivodetona.blogspot.com/2015/03/carta-desde-siberia.html>
56. Rouch, J. (1961). *Crónica de un verano*.
Recuperado de: <https://www.cinetecamadrid.com/programacion/cronica-de-un-verano>
57. Drew, R. (1960). *Primary*.
Recuperado de: <http://caocultura.com/primary-1960-el-cine-presencial-de-robert-drew/>
58. Wiseman, F. (2010). *La danse*.
Recuperado de: <https://www.thedancecurrent.com/artist-company-presenter/fred-wiseman>
59. Rodríguez, M. (1972). *Chircales*.
Recuperado de: <https://bogotailustrada.com/?p=1620>
60. De Antonio, E. (1968). *El año del cerdo*.
Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2019/09/en-el-ano-del-cerdo/>
61. Mekas, J. (2001). *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*.
Recuperado de: <https://mubi.com/es/films/as-i-was-moving-ahead-occasionally-i-saw-brief-glimpses-of-beauty>
62. Moore, M. (1989). *Roger and me*.
Recuperado de: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/reviews/a31488/roger-and-me-michael-moore/>
63. Morris, E. (1988). *La delgada línea azul*.
Recuperado de: <https://bestinflm.co.uk/errol-morris-season-thin-blue-line-1988/>



EL DESPRENDIMIENTO DE LA REALIDAD:
EL CAMBIO DE PARADIGMA
EN LAS IMÁGENES DE LO DOCUMENTAL

TESIS DOCTORAL

Investigadora: Adriana Mora Arango

Director: Efrén Giraldo Quintero

DOCTORADO EN HUMANIDADES
UNIVERSIDAD EAFIT

Medellín, Colombia
2021

EL DESPRENDIMIENTO DE LA REALIDAD

Adriana Mora Arango