

LA REALIDAD COMO CONSTRUCCIÓN O LA FRAGILIDAD DEL CONCEPTO “DOCUMENTAL”

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I
Grupo de Trabajo: I.T.A.C.A.-UJI
fjgomezt@terra.es
fgomez@fis.uji.es

ABSTRACT: La comunicación pretende reflexionar sobre la fragilidad del concepto “documental” tomando como punto de partida las recientes experiencias de *En Construcción* y *El cielo gira* fundamentalmente. Unido a este aspecto de marcado carácter teórico, se trata de colocar un punto crítico sobre la eclosión de producciones que aparecen en nuestras pantallas y que responden más a una supuesta demanda televisiva que a públicos reales.

Por otro lado, la filmación ininterrumpida que llevan a cabo las cámaras de seguridad en espacios que podríamos adscribir a la concepción del no-lugar teorizada por Marc Augé, genera procesos de desidentificación y de desrealización, pese a construir imágenes (invisibles en la práctica) que podrían tener una percepción de tipo documental (en su extremo, la utilización de móviles para filmar actos vandálicos y su posterior transmisión grupal).

La comunicación establece un puente entre los aspectos teóricos y el análisis textual aplicado hacia su argumentación.

1. Cuestión de enfoque.

He de confesar que no soy amigo de la sempiterna distinción entre documental y ficción, cuyos límites se difuminan hasta la más absoluta imprecisión. En el cine, todo es ficción, pero es cierto que los múltiples sistemas de producción pueden tener serias diferencias entre ellos. Ahora bien, todo depende del lugar en que coloquemos el énfasis a la hora de formular nuestras reflexiones (valga apuntar que este reducido espacio me obliga poco menos que limitarme a enunciar unos casi inconexos puntos de partida).

En otro artículo¹ me he inclinado por una clasificación de los materiales fílmicos que deje de lado la habitual dicotomía entre ficción y documental, y así, partiendo de un texto de Jacques Goimard², que aplica al hecho fílmico los planteamientos de Mijail Bajtin sobre la dialogía y los cruza con los conceptos de denotación y connotación, se puede deducir el siguiente esquema:

FILMS	Dialógicos	Monológicos
Denotativos	<i>Informativos</i>	<i>Performativos</i>
Connotativos	<i>Narrativos</i>	<i>Poéticos</i>

Según este criterio, el elemento enunciativo es clave para la identificación que se opera, de tal forma que la concreción de lo que se entiende por films narrativos deja de lado el término “documental”, claramente tendencioso, y separa todo un grupo de películas de carácter experimental, científico y/o propagandístico, llegando a desvelar el carácter unidireccional de cierto cine de voluntad social. El término “ficción” queda fuera de este desglose, toda vez que, por sus especiales características, abarca un segmento mucho más amplio que el estrictamente narrativo.

Claramente se ve, pues, que el énfasis lo estamos colocando sobre el texto, sobre el discurso, sobre el film en sí mismo, en tanto que objeto final construido. Pero habría una fórmula que nos permitiría acordar –creo que unánimemente– el uso de la palabra “documental” para designar determinado tipo de productos fílmicos. Me refiero a aquellos films que son resultado de la aplicación de un *método de trabajo documental*, según propuesta –con la que coincidimos “casi” plenamente– de Guy Gauthier, quien

¹ GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER. “Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Córdoba: Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, 2004. Págs. 63-70.

² GOIMARD, JACQUES. “Splendeurs et misères des classifications au cinéma” en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS. *Théorie du film*. Paris : Albatros, 1980. Págs. 117-118.

mantiene que “la distinción entre documental y ficción, frecuentemente usada, no tendría sentido más que si el documental garantizase una adecuación absoluta con la realidad, lo que sería únicamente una modalidad del conocimiento científico. Al margen del sistema de producción y de distribución, no es más que un instrumento de oscurantismo crítico, ya que la ficción funciona como una legitimación de la que el documental no tiene necesidad alguna, pues ya es ficción”³.

Tal método se caracteriza en esencia por tres cuestiones: el *rodaje en directo*, la elaboración como consecuencia de las circunstancias (la *investigación* conduce el film) y el posicionamiento del equipo de rodaje en ese mismo *espacio*, de tal forma que el *ente enunciator* se asigna a sí mismo un lugar y lo conserva⁴. Es decir, que podríamos denominar documentales –por extensión, el término que ahora usamos remite directamente al método de trabajo y no a una clasificación de tipos de films– a películas que han sido realizadas: 1) a partir de un proffilmico atendido como tal por el equipo de rodaje, con el menor grado de manipulación posible; 2) con personal y recursos técnicos limitados y actuando *in situ*; 3) haciendo efectiva la acción de informar (documentar) sobre un hecho o acontecimiento real sobre el que se lleva a cabo un proceso de investigación sistemático; 4) adoptando una posición (punto de vista) discursiva manifiesta, de tal forma que se efectúe una determinación previa de las prioridades sobre el espacio, el tiempo y la perspectiva (en términos de Gauthier, las dicotomías rodaje vs montaje, presente vs pasado y mirada implicada vs mirada distante⁵).

Habría entonces dos posibles acercamientos a lo que entendemos generalmente por realidad, dentro de un eje gradual de prioridades en cuyos extremos estarían la vocación del discurso por ser “reflejo” de la realidad⁶ o la de ser el resultado de un proyecto enunciativo formulado en las antípodas de la transparencia. Gráficamente:

	Prioridad realidad	Prioridad enunciación
Espacio	Uno y próximo	Múltiple y extenso
Tiempo	Presente	Pasado
Perspectiva	Predominancia del rodaje Sonido y voz en directo Estructura consecutiva	Predominancia del montaje Comentario y voz en <i>off</i> Estructura no lineal

³ GAUTHIER, GUY. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995. Pág. 244.

⁴ Ibid. Pág. 244.

⁵ Ibid. Pág. 187.

⁶ Vocación a la que le es imposible construir un producto que sea tal reflejo, toda vez que se trata de una representación y, como tal, es fruto de toda una serie de mediaciones, entre la que no es menor la del propio aparato cinematográfico.

Desde luego, lo que puede ser válido y útil desde el punto de vista taxonómico, resulta insuficiente cuando la concepción del documental se quiere llevar al territorio de la *realidad* o de la *objetividad*, términos ambos que haríamos bien en erradicar de nuestro vocabulario cinematográfico.

2. Proliferación cuantitativa..

Es conveniente preguntarse qué fenómeno se ha producido para que en los últimos años estén “saltando” a las pantallas películas de carácter documental con una asiduidad que, desde luego, nunca fue la norma. Cabría pensar que el éxito sin precedentes de algunos films pudiera ser la clave, o bien pudiera tratarse del reconocimiento internacional de otros. Sin embargo, aunque estas cuestiones pueden tener su incidencia, resultan ser producciones extranjeras, salvo el caso insólito de *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2005), y difícilmente se puede hablar de un fenómeno de “contagio”. Sólo de enero a julio del año 2005, se habían estrenado en salas hasta 25 films españoles de tipo documental (2006 lleva un camino similar), lo que resulta insólito si nos atenemos a datos oficiales, según la web del Ministerio: en los últimos 5 años se han estrenado 124 films (86 largometrajes) frente a los 26 (8 largometrajes) de los seis años anteriores, y esto no puede ser una evolución lógica ni razonable.

¿Cómo comprender lo que está sucediendo? Partiendo de la base de que la inmensa mayoría de este tipo de films son minoritarios y se exhiben en salas no comerciales o con permanencias muy limitadas en cartel, habría que buscar las razones de su proliferación en:

- 1) La multiplicación de canales de televisión –mucho más acentuada con la llegada de la televisión digital–, que requieren cobertura para miles de nuevas horas de programación y que han multiplicado de forma exponencial la demanda de producciones documentales (menor coste = mayor rentabilidad relativa)
- 2) El menor coste de las producciones documentales respecto a las de ficción, que permite a numerosos realizadores plantearse proyectos que de otra forma serían prohibitivos, dada la escasa capacidad de la industria para correr riesgos.
- 3) La utilización de formatos digitales (vídeo de alta definición, pero también DV, DV-Cam o DVC-Pro), que pueden ser pasados a 35 mm. con escasa pérdida pero que, sobre todo, son programables en las televisiones sin conversiones.

- 4) El interés en la divulgación previa en cine, aunque no se obtengan beneficios, para hacer viable el pase televisivo posterior, lo que coloca en las carteleras algunos títulos que anteriormente estaban condenados a su exhibición exclusiva en las cadenas de televisión. Este es un proceso que interesa a productores y cadenas de televisión porque se rentabiliza mediante el aumento de audiencias a raíz de la mayor incidencia mediática aportada por su estreno en cine.
- 5) Los éxitos de recientes producciones, como comentamos al iniciar este epígrafe.

Con todo, los documentales españoles que se han ido estrenando en las salas apuntan fundamentalmente hacia la información, se anclan las más de las veces en el pasado y optan por un discurso poco creativo, más cercano al reportaje periodístico o a la reconstrucción histórica que al texto fílmico entendido como objeto estético. Pero hay excepciones notables, como los casos de *El cielo gira* o *En construcción*.

3. ¿Reflejo de la realidad?.

Decíamos antes que la prioridad enunciativa se caracterizaba por un espacio múltiple y extenso, un tiempo pasado, la predominancia del montaje, los comentarios y voces en *off*, la estructura no lineal... y parece que coinciden muy bien estos parámetros con la mayor parte de los documentales hispanos a que nos hemos referido. En ellos la enunciación es evidente en tanto en cuanto son asimilables a una pléyade de documentos televisivos que hemos ido visionando a lo largo de los años y que han llegado a constituir una estructura normativa que, a fin de cuentas, deviene tan institucional como el montaje transparente en el cine de ficción narrativa.

Si del otro lado tenemos un supuesto “reflejo de la realidad” (un espacio en tiempo presente, donde predomina el rodaje, el sonido proviene del profílmico y la estructura es lineal), tal parece que *En construcción* o *El cielo gira* formarían parte de este tipo de materiales “realistas”.

Todo es gradual, por supuesto, pero, ya que lo que nos interesa es la discursividad, inmediatamente comprobaremos que en *En construcción* el factor esencial es la fuerte presencia de la enunciación, que es constatable tanto en la disposición sintagmática como en el desarrollo formal: al tiempo que el film nos habla de la demolición de algunas viviendas en un viejo barrio barcelonés y de la construcción allí mismo de un moderno edificio, se constituye en paradigma del proceso de creación fílmica, ya que lo que está en construcción es –junto a las casas– el propio film (lo cual

resulta efectivamente didáctico, tal como ocurriera en *Tren de sombras*, película del mismo autor que data de 1997). Incluso uno de los títulos iniciales nos lo confirma: “Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en ‘el Chino’, un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo”.

Cosas vistas y oídas: así es, de hecho, el film, una sucesión lineal en el tiempo, aunque con saltos significativos, de secciones que ilustran la demolición – edificación. Todos los materiales fílmicos provienen de “ese lugar”, o, al menos, no hay nada que nos pueda llevar a pensar lo contrario. La intervención enunciativa –nunca a través de la voz– hay que retenerla a través del uso que se hace de tales materiales “verdaderos” provenientes del profílmico. Cuestión de “miradas”: la documental (que “documenta”), sobre el barrio que muere y que nace; la fílmica, sobre la generación del discurso, capaz de construir una narración y no sólo atender a objetivos mostrativos. La cámara se nutre de muy diversas miradas y delega el punto de vista a otras para permanecer *absolutamente presente*, aunque jamás sea vista:

- Miradas desde un fuera de campo marcado: lugar de la posición de la cámara, frecuentemente en el interior de otros edificios. Tal marca hace que el dispositivo generador de la toma de vistas se fusione con otros espacios, haciéndoles presentes a su vez y creando, de esta forma, una relación dialéctica entre los viejos edificios y los nuevos.
- Miradas a cámara que desvelan el dispositivo. En muchos casos son casi imperceptibles, cual error cometido por el personaje que no ha seguido las instrucciones, pero la elección de dejarlas en el montaje repercute en la generación del discurso cuya codificación es edificada mediante el desarrollo del propio film. Como constatación, casi al final hay un plano que se mantiene de uno de los personajes solitario entre los escombros y mirando al objetivo.
- Cesión de la mirada a la posición de la muerte, cuando aparece el cementerio. Una vez vistos los esqueletos, la cámara se mantiene en el lugar de los cuerpos y filma insaciablemente a los vecinos y sus comentarios (señalan, explican, pero la excavación se mantiene siempre en fuera de campo; como antes, ese fuera de campo es el lugar en que se coloca la cámara, una vez delegada su mirada).
- Cesión de la mirada, en tanto ocularización, a personajes, de tal forma que el montaje funcione con continuidad (objeto en movimiento – mirada en la

dirección del objeto; mirada en una dirección – elemento mirado) en una relación muy similar al plano-contraplano, lo cual también acontece entre personajes (muchacho en la obra – jovencita en el balcón)

- Miradas exclusivas del ente enunciator, como son los planos en que los gatos se esconden por las grietas, o los nocturnos, o los que se realizan sobre los techos de la ciudad, o los que muestran acciones humanas sobre la piedra demolida.

Un *travelling* es una cuestión de moral, decía Godard. La inscripción en el film de un único *travelling*, justo al final, refrenda la interpretación que defendemos sobre la metadiscursividad de *En construcción*, lo cual se rubrica por la longitud del plano (la pareja que avanza por la calle, pasando de la zona nueva a la vieja, mirando a cámara e incluso haciendo un gesto para que corte cuando la joven está cansada de transportar sobre su espalda al muchacho) y por el hecho mismo del movimiento-desplazamiento frontal a los personajes y hacia atrás. En un momento dado, la composición nos recuerda mucho la de *Tren de sombras*, con esa calle abierta hacia un fondo y presidida por la señal de dirección prohibida.

Sincopadas historias van salpicando el film aquí y allá, tomadas de forma fragmentaria (el avance de la obra prescribe saltos en el tiempo que se traducen en elipsis narrativas): la pareja del joven y la prostituta, los obreros árabes, el soldado y la muchacha del balcón, los viejos que frecuentan la zona y el bar, los niños, el albañil y su ayudante, etc... Construcciones, en todos los casos, que conectan el lugar con la vida y que permiten colocar en el film diálogos altamente significativos (sobre la religión, las relaciones de clase, el capitalismo, la fortaleza de las obras de otros tiempos o el cine).

El audiovisual tiene una presencia constante a través de los personajes con cámaras (turistas y curiosos, televisiones que informan sobre el descubrimiento de un cementerio del siglo VI), las radios (casi constantes en la obra), los televisores (permanentes en las casas de los vecinos y que vemos a través de persianas y otras ventanas o desde la obra) y, sobre todo, las conversaciones sobre films vistos en la televisión, muy especialmente *Tierra de faraones*, cuyo final podemos seguir a través de diversos planos lejanos y alguno que otro corto.

La construcción del edificio da pie a un diálogo altamente significativo entre dos operarios que es directamente trasladable al nivel metadiscursivo que comentamos: “nuestro trabajo –dice uno– queda oculto pero sabes que está ahí”, a lo que el otro

responde que es algo así como el alma de una persona. La comparación no es inocente porque hace posible otras, como la del equipo técnico en una película, o la estructura del film, que es precisamente lo que está desvelando *En construcción*.

Así pues, *En construcción*, *construye* una realidad a partir de la representación de un referente cuyo profílmico fue cierto en esencia. *El cielo gira* construye la realidad interior de su autora, de su visión de mundo.

4. Otras cámaras, otras realidades.

Llamamos a estas propuestas *documentales de creación* (¡que no se detengan los eufemismos!), pero lo cierto es que nuestra sociedad actual ha cambiado radicalmente por un terrible e irreversible ascenso de la virtualidad que acompaña a la digitalización de los medios. *En construcción* y *El cielo gira* son films necesarios en los tiempos que corren, ya que construyen una alteridad que nos es indispensable: la del universo tangible –(con)sentido– frente a la proliferación de la virtualidad.

¿Podíamos imaginar antaño un espectador omnisciente, individualizado, con capacidad para ver todo en tiempo real? No, salvo que fuera Dios, el ojo divino; o bien nosotros mismos, en la sala oscura del cine, atrapados en el mecanismo de identificación y ejercitando esa mirada de un “sujeto trascendental” por delegación que tenía un tiempo prefijado -el de la proyección- pero luego nos permitía retornar a nuestra cotidianidad. Cuando estábamos viendo una película, nuestra situación no era otra que la de una *presencia en un no-lugar cuya entidad era pública*. Este hecho nos interesa aquí de manera especial:

Por "no lugar" designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria⁷

Esta aportación de Marc Augé, definiendo el *no-lugar* en el seno de una temporalidad que denomina *sobremodernidad*, es capital para entender cómo el individuo se relaciona con una serie de espacios públicos con los que mantiene una relación de transitoriedad y en la que es un elemento anónimo (de eso trata a fin de cuentas, en su base, el último film de Spielberg, *La terminal*); esos no-lugares son la

⁷ AUGÉ, MARC. *Los "no lugares" espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2001. Pág. 98.

imagen reflejada de una época. Lo terrible de esta situación es que el tiempo que los individuos dedican a transitar por esos no-lugares constituye una parte muy considerable de sus vidas (cada cual puede hacer su valoración al respecto). Allí desaparecen como entes y forman parte de una masa amorfa cuya entidad sólo puede ser colectiva, es el espacio de la virtualidad en el que las relaciones que se establecen son de carácter simbólico... *aparentemente*... porque miles de cámaras (¡públicas!, otro eufemismo) filman a los ciudadanos en tales contextos, apropiándose del ámbito de lo público y dando nombre al anonimato. Esta modificación de las representaciones – hiperreales– redefine la situación social del individuo al tiempo que lo despersonaliza⁸.

La virtualidad se convierte así en nueva realidad. No es baladí el hecho de que múltiples cámaras de teléfonos móviles filmen y crucen actos vandálicos, acontecimientos inusuales, gestas de la más absoluta locura colectiva: intentan construir otra realidad, la que sólo tiene cabida en los mensajes telemáticos pero de la que se hacen eco los medios. La pretensión última no es la exhibición ante el *Otro*, sino la reivindicación de la *diferencia* en un contexto en que priva lo homogéneo, pero esa otredad es el anverso de la representada por los films de Guerin y Alvarez, apunta hacia la virtualidad (que es, a fin de cuentas, el nuevo territorio de lo homogéneo).

En esa situación transitoria que augura un porvenir siniestro, no existe el *stand-by*: la aceleración supera con creces nuestras perspectivas de dominio de la situación. Antes de que podamos asimilarlo, un nuevo producto, una nueva intervención, una nueva máquina, un nuevo “dios”, irrumpe y es consumido en tiempo real, pero no “pensado”, no “reflexionado”: sólo existe la acción. Perdidos en ese marasmo de tecnología y falsa ciencia, olvidamos la pausa, que no es otra cosa que la necesaria posesión del tiempo. Para recuperar la identidad tenemos necesidad de “pensarnos” y “situarnos” con relación al contexto y a nosotros mismos; de lo contrario sólo conservamos la alteridad y cada día nos convertimos un poco más en *el Otro* para sí.

Las filmaciones de esas miles de cámaras (en los edificios y en los teléfonos móviles), son susceptibles de construir films en constante producción-proyección capaces de desarrollar tres argumentos simultáneamente: 1) La “historia” del espacio que filman. 2) La “historia” de las personas que filman en tanto que colectividad. 3) La “historia” de las personas que filman en tanto que individuos.

⁸ Esta cuestión la he desarrollado más ampliamente en trabajos específicos actualmente en vías de edición.

Como “documento” tomado directamente de la realidad, tales historias (*story*) son en sí mismas parte de la Historia (*history*), son el reflejo fiel de lo que ocurre, la verdad probada y demostrada por la imagen. Por lo tanto, el no-lugar, travestido en lugar, deja de ser una entidad al margen de la Historia para convertirse en la Historia misma: solo existe aquello que es representado.

Quizás sea esta una visión sombría de los tiempos que se avecinan (no tan futuros, creemos), pero ya podemos hoy intuir una serie de desplazamientos esenciales: el de la identidad, el del espacio público y privado, el de la percepción audiovisual, el del espectador y el de la mirada. Estos cambios se han producido y se siguen produciendo, en una cadena sin fin.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, MARC. *Los “no lugares” espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- GAUTHIER, GUY. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995.
- GOIMARD, JACQUES. “Splendeurs et misères des classifications au cinéma” en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS. *Théorie du film*. Paris : Albatros, 1980.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER. “Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad”, en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Córdoba: Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía, 2004.