

## **REALISMO ESTÉTICO, MÁS ALLÁ DE LA INGENUIDAD DE LOS PRE/POST MODERNOS**

**Santiago Navajas Gómez de Aranda**

**Universidad de Granada**

**santiagonavajas@gmail.com**

**ABSTRACT:** En este trabajo se reflexiona a partir de la actual emergencia del cine documental de algunas de las cuestiones que han promovido el debate en la teoría cinematográfica por un lado y en la estética por otra: ¿es posible vincular el arte a la realidad? O desde otra perspectiva, ¿qué diferencia al documental (en tanto que cine de no-ficción) de la ficción? En este sentido, se desarrollará una defensa de la autonomía del documental como entidad cinematográfica separada de la ficción. Especies ambas emparentadas pero que mantienen líneas de demarcación, incluso en los casos en los que hay yuxtaposición. No se pretende establecer una regulación estricta entre géneros, sino más bien establecer un normativismo débil que al menos dé cuenta del distinto aire de familia que se establece entre el género de la ficción y el de la no ficción.

Para ello se elaborará tanto una crítica de las ideas postmodernas que han erosionado la distinción como la base para una alternativa que permita elaborar una reconstrucción de los conceptos fundamentales que aseguren la supervivencia autónoma del documental (realidad, referencia, representación, objetividad, verdad y neutralidad) desde un posicionamiento naturalista.

En esta comunicación se mostrará como el pensamiento de Nelson Goodman y Ernst Gombrich tienen una relevancia decisiva en el establecimiento de lo que se debe entender como “realismo estético”, en especial por lo que afecta al documental, en cuanto que criterios de demarcación respecto a la ficción.

## **1. En busca de Rosebud. La investigación documental.**

Desde que se estrenó, *Ciudadano Kane* ha sido considerada unánimemente una de las películas más importantes de la historia. Su temática es conocida: la vida y obras de Charles Foster Kane, un personaje inspirado en el magnate periodístico Randolph Hearst. Lo que nos interesa ahora de la opera prima de Orson Welles es la estructura de la puesta en escena cinematográfica que toma la forma de una investigación documental.

Las primeras imágenes nos muestran a Kane en su lecho de muerte. Un primer plano de su boca pronuncia la palabra “Rosebud”. Un pisapapeles, en el que caía una nevada sobre una casita, se desliza desde su mano al suelo haciéndose añicos. A través de los cristales rotos vemos como una enfermera entra en la habitación. Fundido en negro.

Los siguientes diez minutos consisten en un documental-noticiario, “News on the march”, en el que se resumen los 70 años de la vida de Kane: desde el origen de su fortuna hasta la debacle producida en tiempos de la depresión, sus dos matrimonios, sus devaneos con la política, sus amigos y enemigos. Pero el director de la cadena no está satisfecho: “Le falta interés. Lo único que dice es que Charles Foster Kane ha muerto. Y eso ya lo sé, leo los periódicos. No basta con decir qué hizo. Tenemos que saber quién fue realmente. Este es el problema... ¡Un momento! ¿Recordáis cuáles fueron las últimas palabras de Kane? Quizás en su lecho de muerte nos explico toda su vida... Lo único que hemos visto es que fue un gran americano, pero ¿en qué se diferenció de Hearst, de Ford o de Mengano?... Un hombre que pudo ser Presidente, y cuando va a morir sólo piensa en Rosebud. ¿Qué significará?” A partir de este problema, envía a uno de sus periodistas a investigar. Las hipótesis se multiplicarán: un caballo por el que apostó, una mujer a la que amó... El trabajo del periodista consistirá en ponerse en contacto con quienes le conocieron, los que le quisieron y le odiaron, aunque advirtiéndolo en broma, pero en serio, “no debéis consultar la guía telefónica”, es decir la investigación se debe realizar con criterios racionales, sin dejarse llevar por prejuicios pero desde un marco conceptual relevante.

El periodista consultará el recuerdo de vivos y de muertos, aunque como le advierte Leland, el mejor amigo que tuvo Kane, “la memoria, la peor maldición que pesa sobre

la humanidad”, teniendo en cuenta que uno de los más estrechos colaboradores de Kane, Bernstein, le asegura que “uno recuerda muchas más cosas de las que la gente supone” Finalmente, el resultado de la investigación periodística no dará resultados y el misterio del significado de “Rosebud” continuará diegéticamente, aunque no para los espectadores que contemplan como un trineo, uno de los cacharros calificados de “inservibles” por los operarios que trasladan los objetos depositados en la mansión de Kane, es arrojado a las llamas. Pero la lógica de la investigación periodística queda justificada basada en la teoría de la identidad como el sumatorio de los atributos que califican a un individuo: “Si juntáramos todo esto, los palacios, los juguetes, los cuadros... ¿qué palabra lo resumiría? Charles Foster Kane o Rosebud.” Y el periodista reconoce lo infructuoso de su esfuerzo: “¿Qué descubriste sobre él? Poca cosa. ¿Qué estuviste haciendo tanto tiempo? Jugar con un rompecabezas” Contraponiéndose dos formas de contemplar la naturaleza de la realidad: “El significado de “Rosebud” lo hubiera explicado todo... Ninguna palabra explica la vida de un hombre... Creo que Rosebud era sólo la pieza de un puzzle”

El fracaso en la investigación sobre la pieza del puzzle Charles Foster Kane no evidencia ninguna imposibilidad epistemológica sino tan sólo la dificultad intrínseca de la investigación sobre seres humanos. La realidad social es una realidad construida. Y no al modo ingenuo de los intervencionistas partidarios de la ingeniería social, sino que tanto en el ámbito personal como colectiva es una realización de todos y de nadie. Un orden espontáneo en el que las variables intervinientes son aún más complejas que en los hechos naturales, con la dificultad añadida de que la mayor parte de los factores permanecen ocultos a la observación experimental. Pero ello no impide que pueda ser tratada la investigación documental como una “búsqueda sin fin”, es decir, una tarea orientada hacia una asíntota axiológica. Concretamente las asíntotas de la verdad, la objetividad y la neutralidad.

Para acercarnos a dichas nociones primero hemos de exponer un par de teorías. La escéptica, que niega la posibilidad de un ojo inocente respecto a la realidad. Ernst Gombrich y Nelson Goodman nos servirán para ilustrarla. Éste último también será utilizado para mostrar la posición contraria, que trata de imponer el dogma del ojo culpable, es decir que éste estaría incapacitado en principio para llegar a rozar siquiera

la textura de la realidad, teniéndose que conformar con simulacros o, en el mejor de los casos, con una realidad construida desde su propia voluntad y sus potencialidades cognoscitivas.

## **2. El irrealismo de Goodman frente al realismo crítico de Goodman**

Advertía el recientemente fallecido Jean François Revel contra uno de los tópicos políticamente correctos que contribuyen a hacer el pensamiento más fácil a la vez que más falso: “la objetividad no existe”, lo que vendría a ser justificado en cuanto que “hay profesionales que en libros serios confiesan casi con orgullo que «la objetividad no es más que una ideología». Este precepto se enseña en las escuelas de periodismo a unos estudiantes que parecen encantados de semejante difamación de su futuro oficio. En cuanto a los amos del poder político, a quienes raramente se obsequia con concesiones espontáneas, se precipitan con delectación sobre este regalo inesperado que les hacen los periodistas sin más que afirmar que la objetividad de la información es una ilusión pasada de moda”<sup>1</sup>

Tal dogma fue una oscilación del péndulo filosófico respecto a la posición dominante, despectivamente denominada “inocente”, que sostenía, en palabras de Ruskin, la “(recuperación de) lo que pudiera llamarse la inocencia del ojo, o sea una especie de percepción infantil de esas manchas planas de color, meramente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan, como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista”<sup>2</sup> Ernst Gombrich, también Nelson Goodman, elaborará críticas sistemáticas a la inocente pasividad que, desde el filósofo Berkeley hasta los impresionistas, se ha reclamado como el primer eslabón de la percepción: “El postulado de un ojo sin prejuicios equivale a pedir lo imposible. La tarea del organismo viviente es organizar, porque donde hay vida no hay sólo esperanza, según reza el proverbio, sino también miedos, conjeturas, previsiones, que disciernen los mensajes recibidos y los modelan, ensayando y transformando y volviendo a ensayar. El ojo inocente es un mito”<sup>3</sup> Nelson Goodman será igualmente radical: “El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye. No actúa como un espejo que, tal como capta, refleja; lo que capta ya no lo ve tal cual, como datos sin atributo alguno, sino como cosas,

---

<sup>1</sup> REVEL, Jean François. *El rechazo del Estado*. Barcelona: Planeta, 1984, p. 99.

<sup>2</sup> GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 2002, p. 250.

<sup>3</sup> GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 2002, p. 251.

alimentos, gentes, enemigos,, estrellas, armas. Nada se ve desnudo o desnudamente”<sup>4</sup> E irá aún más lejos, ya que en una nota a pie de página equipara lo realizado con una pluma o pincel a lo realizado con una cámara, estableciendo la convencionalidad de las leyes científicas, en cuanto que “la naturaleza es un producto del arte y del discurso”<sup>5</sup> Esta relatividad ontológica afecta al estatus realista de la actividad documental, en cuanto que su realismo ontológico, su conexión denotativa con la realidad, no vendría dada por “la imitación, la ilusión, o la información, sino por la inculcación. Casi cualquier objeto puede representar cualquier cosa, eso es, dado un cuadro y un objeto, suele darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro representa un objeto”<sup>6</sup> Si como sostenía Goodman “El realismo es relativo viene determinado por el sistema de representación normal de una cultura o de una persona dadas en un tiempo dado... el realismo no es una forma de relación constante o absoluta entre un cuadro y su objeto, sino una relación entre el sistema de representación empleado en el cuadro y el sistema normativo... el realismo es cuestión de hábito”<sup>7</sup>, entonces el irrealismo, la disolución del problema, consistiría en establecer todas las construcciones sociales, entre ellas los documentales, como formas de manipulación. Y no habría espacio realmente para la vinculación con los hechos sino con la disputa en el terreno de las imágenes, con la dialéctica de simulacros, no tanto para convencer sino para vencer en el ámbito del imaginario colectivo.

Gombrich, sin embargo, no cae en la trampa relativista de Goodman, estableciendo tres compromisos, uno ontológico, otro epistemológico y, finalmente, uno ético. En cuanto al ontológico vinculamos denotativamente la representación con un mundo posible que se postula como existente. Una vez establecida la conexión con la realidad, y partiendo de un marco conceptual interpretamos la representación como una lectura veritativa, con posibilidad de ser refutada, respecto a unos hechos. En tercer lugar, se confía axiológicamente en que dicha representación se ha realizado sin ánimo de engaño metaficcional, es decir, sin pretender pasar gato de ficción por conejo documental. En palabras de Gombrich: “Podemos, y casi debemos, interpretar los cuadros de Constable en términos de un posible mundo visible; si aceptamos la verdad de la etiqueta según la

---

<sup>4</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 25.

<sup>5</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 49.

<sup>6</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 54.

<sup>7</sup> GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 52-54.

cual la pintura representa a Wivenhoe Park, confiaremos también en que aquella interpretación nos dirá muchas cosas sobre aquella finca en 1816, cosas que hubieramos percibido de encontrarnos al lado de Constable”<sup>8</sup>

### 3. Fakes (Fraudes)

Las falsificaciones suponen un problema práctico y teórico interesante. Como denuncia Horace Freeland la cultura actual está invadida por el fraude “... en las finanzas y la industria, las profesiones, las iglesias, los deportes, los medios de comunicación de masas, las ciencias...”<sup>9</sup> y, claro, la actividad cinematográfica relacionada con los falsos documentales, en aquellos casos en los que se pretende que la clave del falso documental es

poder mentir sin engañar al espectador. Una nueva versión de la mentira entre lo piadoso y lo totalitario que tematizó por primera vez Platón en su “República”

Desde el punto de vista de la ética provocan vergüenza y recriminación en algunos ámbitos aún no corrompidos por el virus de la relatividad. Efectivamente para un relativista qué más da que algo sea verdadero o falso, lo que importa es... la utilidad, la diversión, ¿nada? Del mismo modo que el juez Bridoye de Rabelais decidía sus sentencias echando los dados, así parece que ante un documental los autores han echado a suertes los contenidos de la representación. En el mejor de los casos, porque en el peor la manipulación y la mera propaganda suelen ser los parámetros para el premio y el aplauso.

Si en *Ciudadano Kane* comenzaba su carrera cinematográfica Orson Welles, con *Fraude* la terminaba. Si en la primera nos mostraba una ficción sobre una investigación documental, en la última realizaba una investigación documental sobre un autor de ficciones, que hacía pasar por auténticas: el falsificador d'Hory, muy orgulloso de que ningún museo del mundo hubiera rechazado una de sus falsificaciones. La moraleja del tandem Welles- d'Hory parece ser difuminar las barreras entre lo auténtico y lo falso, así como poner en cuestión los criterios de demarcación y los procedimientos contradictorios que separan la verdad de la mentira. Sólo lo consiguen parcialmente. Evidentemente hay quien cínicamente practica una especie de anarquismo veritativo según el cual no habría forma legítima de establecer vínculos entre la actividad

---

<sup>8</sup> GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 2002, p. 252.

<sup>9</sup> FREELAND, Horace. *Anatomía del fraude científico*. Barcelona: Crítica, 2006, p. 27.

representacional y la realidad. De este modo tanto el físico como el documentalista serían como los matemáticos o los ficcionalistas, que lo único que necesitan para realizar su tarea es lápiz, papel y una papelera (aunque incluso ésta última se podría considerar un vestigio de pasados mitos verificacionistas)

Pero, sin embargo, aún quedan grupos de personas alentadas por el espíritu de la verdad, atadas al mástil de los compromisos ontológicos, epistémicos y axiológicos a los que me he referido antes. Así mientras que la comunidad científica ha denunciado y apartado de sí a Hwang tras haber descubierto sus (malas) artes, la comunidad de la filosofía postmoderna continúa adorando a sus ídolos de la tribu tras la deconstrucción performativa a la que fueron sometidos por Sokal y Bricmont denunciando su impostura intelectual. Del mismo modo, aunque se continúan realizando documentales ficcionales que mezclan torticeramente la realidad y la ficción, hay compromisos como los Mercedes Álvarez o Agnes Varda que cumplen rigurosamente los pactos tácitos que hacen del documental una conexión con la realidad.

En “Las espigadoras y la espigadora” Agnes Varda realiza un viaje de investigación. Su propósito, al menos uno de ellos, averiguar los aspectos sociales y jurídicos de la recolección de objetos por parte de quienes en principio no son sus propietarios legarles. Parte de una inspiración, los cuadros de Millet y Breton referidos a espigadoras, concretamente *Las espigadoras* y *La espigadora*, pintados en el siglo XIX, dentro de la corriente realista, para trazar una panorámica, de los espigadores de hoy en día, Francia 2004.

La atracción que provoca el documental de Varda viene dado por su perspectivismo y su realismo. El primero en cuanto que niega una realidad absoluta y presenta las perspectivas como relativas desde un punto de vista absoluto, hace de las limitaciones el fundamento de todas investigaciones. Las limitaciones también del realizador, lo que la obliga a abrirse no sólo a los testimonios contradictorios sino también a los de la ciencia, en este caso a los del derecho. El proceso contradictorio que es inherente a la investigación documental de Varda determina igualmente su estructura. Las tipologías del documental determinan la forma del mismo, y con relación a ello su valor intrínseco, tanto veritativo como estético . Este perspectivismo, que no relativismo, del documental como una puesta en imágenes de lo científico-social lo estableció Ortega y

Gasset: “No se trata, pues, de reincidir en una interpretación subjetivista del conocimiento, según la cual la verdad sólo es verdad para un determinado sujeto. Según la teoría de la relatividad, el suceso A, que desde el punto de vista terráqueo precede en el tiempo al suceso B, desde otro lugar del universo, Sirio por ejemplo, aparecerá sucediendo a B. No cabe inversión más completa de la realidad. ¿Quiere esto decir que o nuestra imaginación es falsa o la del vecindado en Sirio? De ninguna manera. Ni el sujeto humano ni el de Sirio deforman lo real. Lo que ocurre es que una de las cualidades propias a la realidad consiste en tener una perspectiva, esto es, en organizarse de diverso modo para ser vista desde uno u otro lugar.”<sup>10</sup>

El segundo cuando es capaz de romper el artificio cinematográfico y salir de la bidimensionalidad de la pantalla. Al llegar a un almacén de oportunidades, una almoneda en la que se anuncian “hallazgos”, Varda encuentra oportunamente, demasiado “oportunamente” diría el escéptico, un manojó de trigo y, sorprendente, una pintura sobre espiguelo en la que se combina las espigadoras de Millet con la espigadora de Breton. ¿Demasiada casualidad? Mientras la vemos salir del almacén con el cuadro comprado promete a los espectadores que no es ningún truco cinematográfico. En este gesto referencial encontramos una puesta en práctica del “axioma de la existencia” de Searle para delimitar qué es referencia: sólo nos podemos referir a cosas que consideramos realmente existentes<sup>11</sup>. En el caso de la ficción tendríamos una referencia fingida en tanto en cuanto participamos en la ficción, en contraposición a un contexto de referencialidad que es el propio del documental.

El axioma de la existencia de Searle implica un compromiso referencial, una relación con lo real desde un punto de vista perspectivista en el sentido de Ortega, es decir, inequívocamente antirrelativista y antisubjetivista. Dicho compromiso referencial presupone a su vez un talante ético, una receptividad hacia la verdad y la objetividad que supere el mito del ojo inocente y el dogma del ojo cínico: la verdad implica una reconstrucción conceptual de la realidad pero dicha reconstrucción no tiene nada que ver con el capricho o la mera opinión sino con la investigación basada en procesos contradictorios y el respeto a la realidad.

---

<sup>10</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Austral, 2000, p. 198.

<sup>11</sup> SEARLE, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 1975, 6.2: 319-32.



El principio ontológico de la existencia, el principio epistemológico de la verdad, el principio ético del respeto y el principio psicológico del contrato referencial son los cuatro ejes fundamentales que guían la actividad documentalista en contraposición a la estrictamente ficcional. En ambas se produce una reconstrucción simbólica, pero mientras que en la ficción el autor se convierte, en palabras de Vargas Llosa, en alguien que desafía a Dios, en el documental trata sobre todo de descubrir sus secretos.

#### **4. Bibliografía**

FREELAND, Horace. *Anatomía del fraude científico*. Barcelona: Crítica, 2006.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 2002.

GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Austral, 2000.

REVEL, Jean Francois. *El rechazo del Estado*. Barcelona: Planeta, 1984.

SEARLE, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 1975, 6.2: 319-32