



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Piasek, Sebastián
La política detrás del cine
Ética y Cine Journal, vol. 9, núm. 2, 2019, Julio, pp. 81-84
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564462902010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

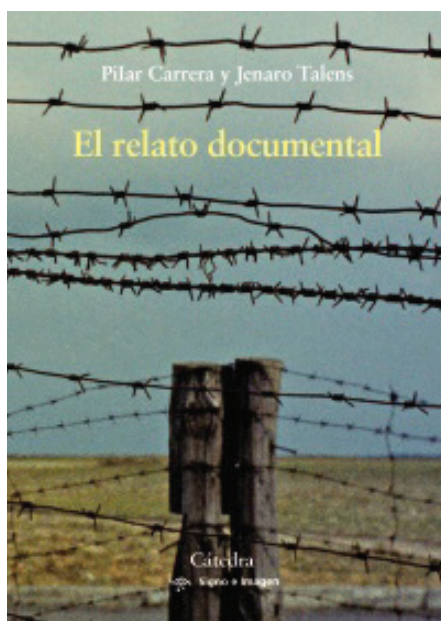
Reseña de libro

La política detrás del cine

El Relato Documental | Pilar Carrera y Jenaro Talens | Cátedra | 2018

Sebastián Piasek*

Universidad de Buenos Aires



El Relato Documental

Pilar Carrera y Jenaro Talens

Ediciones Cátedra

2018

El Relato documental (Carrera y Talens, 2018), publicado en España por *Ediciones Cátedra*, introduce una problemática crucial en el ámbito del cine: la inevitable distinción entre la ontología, los objetivos y el formato que constituye al relato documental, en plena correspondencia con la distancia que cierto sector de la crítica de cine especializada, según indican los autores, aún hoy sostiene entre aquel relato y el de ficción.

Esta discusión adquiere especial relevancia en el campo de la ética. Múltiples investigaciones (Cambra Badii, 2018; Michel Fariña, 2014; Zavala, 2012; Žižek, 2006) han trabajado en los últimos años la importancia creciente de la narrativa cinematográfica como plataforma para problematizar cuestiones ético-clínicas que hacen a la subjetividad de la época. En este sentido, la distinción entre diversos modos discursivos nos interpela princi-

palmente respecto de nuestra función, como espectadores, en la construcción de verdad que deviene efecto de un determinado tipo de discurso.

Pilar Carrera y Jenaro Talens (2018) sostienen aquí la hipótesis central de que, en tanto receptores de un determinado contenido de tipo documental, "...aceptamos ese juego de un relato que, para existir, debe empezar por negarse a sí mismo, al menos en parte, en cuanto tal relato, y declararse *extensión de la realidad*" (p. 124), aspecto que sirve de soporte no sólo para destacar el carácter testimonial que recae sobre este tipo de producción cinematográfica, sino también para situar el contrapunto con la libertad discursiva que caracteriza a la ficción, y que, como plantean Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña (2018), despliega ciertas condiciones de posibilidad más fecundas para transportarnos a una realidad *otra*:

* sebastianpiasek@gmail.com

Hay algo en la naturaleza misma del cine que le facilita su éxito sobre las demás artes: se trata de la eficacia inmediata de la imagen vista y en movimiento que el cine ofrece, respecto de la imagen evocada (...) el cine tiene, a este respecto, la ventaja de una eficacia mayor e inmediata: logra de manera instantánea que nos sumerjamos en la realidad alternativa de la escena cinematográfica. (2018, s/p)

En efecto, aquella supuesta *extensión de la realidad* que plantean Carrera y Talens (2018) para el documental, y la *realidad alternativa* a la que refieren por otro lado Laso y Michel Fariña (2018), parecieran ser las dos posiciones que caracterizan a esta brecha impuesta aún hoy entre el film documental y el de ficción; una brecha especular que dificulta el imprescindible análisis de las implicancias que un modo de discurso acarrea sobre el otro. En este sentido, si el documental suele verse asociado a una supuesta relación directa con aquello que relata, este modo de lectura no opera exclusivamente en detrimento de lo que constituye a otro tipo de narrativas –canonizadas políticamente como *ficcionales*– sino acaso para liberar a éstas de toda ligazón con aquello que como espectadores entendemos por *realidad objetiva*, y por ende de la responsabilidad inherente al relato que desde allí conciben.

Discurso, Verdad y Efecto de sentido

Una de las cuestiones centrales que *El Relato documental* problematiza es el de la *referencialidad plena* (Carrera y Talens, 2018) que, tanto para el inocente espectador como también en muchos casos para la crítica especializada, constituye imaginariamente al relato documental: existe una tradición crítica que esgrime que el film documental, independientemente de las ataduras que promueva o niegue respecto de los acontecimientos que pretende narrar, lo hace necesariamente desde un anclaje extradiscursivo a los mismos, lo que equivale a decir que no sólo debe sino que logra apegarse a la *referencia real*.

De esta forma, se atribuye al film documental una capacidad de remisión absoluta a lo acontecido; una suerte de operatoria mímica imposible por estructura, que no es sin consecuencias, entre otros motivos porque facilita el pasaje casi automático del concepto de *relato* a la noción de *género*¹, desplazamiento que no sólo omite las implicancias de aquella voz que media entre el suceso y su narración, sino que principalmente instituye la distancia entre documental y ficción sobre una mera cuestión de formato.

Por ello, Carrera y Talens (2018) sostienen política-mente la importancia capital de situar, ante todo, *modos de recepción y efectos de sentido* en la constitución del film documental: si el primer concepto alude al espacio desde el cual el espectador recibe la información volcada en un film de estas características –siempre condicionado por su canonización y por el contexto, entre muchas otras variables–, el segundo hace referencia a la dimensión significativa que una producción audiovisual alcanza a partir de la selección, edición y narración de fragmentos de archivo, entrevistas o relatos existentes sobre un determinado objeto de análisis. En plena articulación el uno con el otro, estos dos conceptos nos conducen a sostener la retórica que inevitablemente construye el relato sobre los hechos, muy por encima del contenido estrictamente referencial:

Seeing is believing, dice el conocido aserto hollywoodense. Believing is seeing, contrariaba el director Errol Morris. Una tercera vía se orientaría hacia la separación tajante del ver y el creer. Lo que produce creencia no es la visión, ni lo que hace ver son las creencias. A la imagen y a la creencia sólo se llega a través de un acto retórico. (Carrera y Talens, 2018, p. 9-10).

En este sentido, la conocida máxima Nietzscheana que pregona la interpretación por sobre los hechos (Nietzsche, 1886-1887), por cierto tan cercana en el tiempo a la irrupción del cinematógrafo de la mano de los hermanos Lumière, en el año 1895, choca de forma renegatoria en el campo de la crítica cinematográfica y especialmente en el ámbito documental, con una suerte de velo que pretende borrar no sólo la mediación técnica que requiere el relato audiovisual de cualquier acontecimiento, sino también y principalmente la mediación retórica que lo hace comprensible y realista a los ojos del espectador: tanto en el relato documental como en aquel que se presenta como ficcional, tan sólo el uso de la cámara y el encuadre sostenido para llevar adelante el relato implican ya, inevitablemente, una determinada perspectiva de enunciación respecto del hecho narrado.

Al sustituir entonces la noción de *documental* por el concepto de *modo de recepción documental*, los autores pretenden poner de relieve que la distancia conceptual entre el relato ficcional y el no ficcional no radica en la veracidad² de la información que transmiten o la transparencia de sus estructuras, sino en el efecto semiótico de sentido que producen en el espectador, que entonces naturaliza determinados modos de recepción en detrimento de otros (Carrera y Talens, 2018). En otras palabras, la fidelidad del relato se ve directamente asociada

a la capacidad del espectador de establecer un mínimo análisis crítico respecto del discurso que motoriza una determinada narrativa, es decir respecto del efecto de sentido que los realizadores pretendieron generar.

Cine y política, o la política detrás del cine

En lo que respecta a la ontología de la escisión entre relato documental y ficcional, los autores sitúan el film *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), dedicado al estudio de una comunidad esquimal en Norteamérica, como la bisagra decisoria entre un campo y otro. Hablamos de una división imaginaria que halla sustento en un acuerdo tácito, pero bastante generalizado al interior de la comunidad cinematográfica, aún a pesar de que paradójicamente se tratara allí de un “ejemplo rotundo de puesta en escena, un magistral simulacro de espontaneidad, carente de toda naturalidad y, en ese sentido, una traslación de la puesta en escena ficcional a escenarios naturales...” (Carrera y Talens, 2018, p. 42). Esto implica pensar al relato documental no a partir de la improvisación espontánea o la capacidad de dar testimonio fidedigno de la *supuesta realidad* de los acontecimientos, sino más bien sobre una lógica totalmente opuesta: como una intervención y provocación sobre el ritmo de lo real.

Si nada separa a la ficción del documental en términos de su ontología narrativa; si la división entre un modo de producción y el otro no responde a criterios de contenido, veracidad o transparencia, sino acaso al modo discursivo a través del cual se narra una historia y otra, ¿A qué responden entonces la sostenida división entre ambos, por un lado, y la crítica encarnizada que suele ubicar al documental en el banquillo, por faltar a la neutralidad supuestamente requerida?

Es precisamente en este punto que radica la piedra angular de la tesis que Carrera y Talens (2018) vuelcan respecto del relato documental y sus implicancias en el imaginario colectivo: la división entre documental y ficción puede siempre responder en menor medida a criterios de orden estético, como es evidente, pero encuentra principal anclaje en motivaciones políticas e ideológicas:

...la ‘constatación’ de la existencia de esta nueva modalidad [documental], permitía ‘liberar’ a la ficción de sus responsabilidades ideológicas y políticas, al relegarla al territorio de la imaginación (...) convirtiéndola, por ello mismo, en una potente arma ideológica que opera inadvertida. (p. 44)

De esta forma, los autores destacan enfáticamente cómo al tiempo que el campo de lo ficcional –incluyendo

paradójicamente aquellas producciones que sostienen su narrativa en el famoso slogan *basado en hechos reales*– se abre camino a un modo narrativo que, en tanto ligado supuestamente al mundo de la imaginación, puede sólo dar cuenta de la crítica estética y desligarse por completo de las ataduras ético-políticas por las que normalmente debiera responder, el documental en cambio se muestra históricamente sujeto al *régimen de la verdad*: no está basado en hechos reales, sino que se figura supuestamente “*hecho* de los denominados hechos reales” (Carrera y Talens, 2018, p. 139).

Este modo de diferenciación entre un relato y otro acarrea consecuencias diversas, que a su vez deben inscribirse en campos muy distintos: por un lado, Carrera y Talens (2018) enumeran una serie de producciones lógicamente ubicadas dentro del campo de la ficción, que pueden encarnar prejuicios xenófobos y racistas sin ninguna deuda simbólica respecto de lo que enuncian: tal es el caso de *Back to the Future* (Zemeckis, 1985) y los terroristas libios que asesinan al Doc. Brown por el robo de plutonio; o el de los narcotraficantes hispanos que protagonizan *Tequila Sunrise* (Robert Towne, 1988), aspectos que en uno y otro caso parecieran quedar velados detrás de la lógica narrativa primera.

Por otro lado, y como hemos situado anteriormente, la sustancialización del documental como testimonio directo de la realidad facilita a su vez ciertas condiciones de posibilidad para sostener la verosimilitud de un determinado relato, sin que el espectador promedio pueda reparar en la retórica que lo envuelve: un ejemplo extremo pero no por eso menos válido de este tipo de lógica discursiva –que encuentra acaso su germen en la publicidad política y parcialmente documental de Joseph Goebbels en la Alemania nazi– lo encarnan las filmaciones documentales sostenidas por las fuerzas norteamericanas en la segunda Guerra del Golfo, en la medida en que cada unidad militar que atacaba al ejército de Saddam Huseinn llevaba indefectiblemente “entre sus efectos un diseñador de producción para construir un relato fílmicamente verosímil de cada acción bélica” (Carrera y Talens, 2018, p. 28), que pudiera luego sostener una determinada línea argumental en favor de las acciones allí cometidas.

En suma, tanto la profunda lectura que Carrera y Talens (2018) hacen de la ontología, la lógica y las múltiples justificaciones que constituyen esa compleja distancia existente hoy entre ficción y documental, como así también la problematización de los vínculos reales e ilusorios de cada uno de ellos con la realidad, nos condu-

cen al despliegue de un dilema que, si bien ha sido muy trabajado en el ámbito del cine en las últimas décadas, aún sostiene cierta vigencia en la actualidad. Pero la hipótesis más innovadora de los autores no parece radicar allí, sino acaso en la ganancia que produce esta división en términos políticos, en tanto permite instalar ciertos semblantes de verdad por la vía documental –ocultando la mediación discursiva que lo produce–, al tiempo que facilita al film de ficción una narrativa absolutamente

descomprometida de todo tipo de responsabilidad por aquello que relata de forma más o menos subliminal. En este sentido, el minucioso y cuidado análisis de múltiples ejemplos cinematográficos que ilustran la utilización ideológica a la que puede prestarse el séptimo arte, erige a *El relato documental* en un verdadero ensayo crítico sobre las determinaciones que estructuran el ámbito del cine todo, y sus implicancias en la subjetividad de nuestra época.

Referencias

- Bernini, E. (2014). El Documental. El fin de una ontología. *Revista Digital DocuDAC (1)*. Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales. Recuperado de: <http://www.revistadocudac.com.ar/es/1/dossiers-el-documental-el-fin-de-una-ontologia>
- Cambra Badii, I. (2018). Pensar el cine. La narrativa de películas y series como matriz metodológica para el tratamiento de problemas complejos. *Prometeica: Revista De Filosofía Y Ciencias*, (17), 62-76. Recuperado de: <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i17.230>
- Canton, N. et al. (productores) y Zemeckis, R. (director). (1985). *Back to the future* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Amblin Entertainment y Universal Studios.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El Relato Documental*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Flaherty, R. (productor y director). (1922). *Nanook of the North* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Revillon.
- Laso, E. y Michel Fariña, J. J. (2018). Cine y subjetividad: el método ético-clínico de lecturas de películas. En *Intersecciones PSI. Revista electrónica de la facultad de Psicología*. Recuperado de: http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=271:cine-y-subjetividad-el-metodo-etico-clinico-de-lectura-de-peliculas-&catid=9:perspectivas&Itemid=29
- Michel Fariña, J. J. y Solbakk, J. (2012). *Bioética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Michel Fariña, J. J. (2014). Ética y cine: el método clínico-analítico de lectura de películas y sus aportes a la psicología (Tesis de Doctorado en Psicología). Universidad de Buenos Aires, Argentina. Inédita.
- Mount, T. (productor) y Towne, R. (director). (1988). *Tequila Sunrise* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Nietzsche, F. (1885-1889). *Fragmentos póstumos IV7* [60], Madrid, España: Tecnos.
- Zavala, L. (2012). Ética a través del cine. México: Colegio de Filosofía y Bachillerato UNAM.
- Žižek, S. (2006). *Lacrimae Rerum*. Madrid: Debate.

¹ Respecto de la pretensión de separar *documental* y *ficción* en términos de género, Emilio Bernini (2014) destaca que el primero, si bien utiliza herramientas técnicas o discursivas de diversos géneros propios del film de ficción –lo cual invalida, aunque más no fuera de forma parcial, la exclusión entre un campo y otro–, implica en sí mismo un discurso no genérico, con fronteras bien delimitadas en relación a la realidad y cuyo objetivo es ilustrar una determinada verdad, siempre subjetiva, sobre un objeto de análisis.

² Si bien no amerita en este contexto un desarrollo conceptual a este respecto, aclaramos que en el campo del psicoanálisis no se trata tanto de la veracidad o falsedad de un determinado mensaje, sino acaso de la eficacia simbólica que éste puede alcanzar, en absoluto determinada por la cercanía o lejanía del relato respecto de una referencia –cualquiera que fuera–, sino acaso como efecto de la articulación significativa que sitúa a un sujeto en relación al Otro.