



Antrópica revista de ciencias sociales y
humanidades

ISSN: 2448-5241

gabrielotti@correo.uady.mx

Universidad Autónoma de Yucatán
México

Rojas Bez, José

Sobre arte, documentos, documentales y respuestas humanas

Antrópica revista de ciencias sociales y humanidades, vol. 5, núm. 9, enero-junio, 2019,
pp. 41-56

Universidad Autónoma de Yucatán

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=723878156003>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades



UADY
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE YUCATÁN

MIAR
Matriz de Información para el
Análisis de Revistas

latindex



Sobre arte, documentos, documentales y respuestas humanas

About art, documents, documentaries and human responses

José Rojas Bez

Instituto Superior de Arte (Universidad de las Artes de Cuba)

<https://orcid.org/0000-0002-2050-3292>

Contacto: rojasbez@yahoo.com

Recibido: 19 de octubre de 2017.

Aprobado: 16 de octubre de 2018.

Resumen

Las experiencias estéticas y el arte pueden ser comprendidos y definidos como modos humanos de sentir, producir, actuar... responder ante lo universal. A la audiovisualidad natural y a la escénica, el cine añadió la del binomio superficie-matriz que nutrió a la televisión e incluso a Internet, entre otros. Todos los medios pueden implicar experiencias estéticas, aun cuando no sean propiamente artes. Diferenciamos las filmaciones puramente informativas, documentos audiovisuales, de los documentales (realizaciones filmico-artísticas). El cine, como arte, propone estructuras de signos y universos de imágenes válidas por sí mismas, capaz de un mayor o menor realismo o fantasía en sus referentes. La mirada, la actitud, la experiencia artística (y la estética) potencian tales estructuras y experiencias sensibles. Puede incluso no haber referentes ostensibles más allá de sus propias formas. Tales disposiciones personales y sociales diferencian a las artes audiovisuales entre los medios, cuya finalidad primordial es la comunicación, para el arte una de sus muchas funciones. Así, el falso-documental es comúnmente un filme de ficción, apropiado y rico para las experiencias lúdica y hedonista del universo del arte pero no para el puramente mediático.

Palabras claves: Audiovisualidad, perspectivas humanas, actividad social, medios, artes, cine, géneros filmicos, falso-documental.

Abstract

Aesthetic experiences and art can be understood and defined as human ways of feeling, producing, acting ... responding to the universal. To natural and scenic audiovisual nature, cinema added the binomial surface-matrix that nurtured television and even the Internet, among others. All media may involve aesthetic experiences, even if they are not properly arts. We differ purely informative films, audiovisual documents from documentaries (film-art embodiments). Cinema, as art, proposes structures of signs and a universe of images valid in themselves, capable of more or less realism and fantasy in their referents. The look, the attitude, the artistic experience (and aesthetics) enhance such structures and sensory experiences. It may not even be related ostensible beyond their own ways. Such personal and social provisions differentiate between visual art media, whose primary purpose is communication, for art, one of its many functions. Thus, the fake-documentary is commonly a fiction film, suitable for rich experiences playful and hedonistic universe of art but not for purely media.

Keywords: audiovisual nature, human perspectives, social, media, arts, cinema, film genres, faux-documentary.

Introducción: premisas y motivaciones convenientes

Una de las más jóvenes de la familia salió de excursión al campo y trajo como suvenir de adorno una curiosa roca ahuecada, que una hermana se empeñó en utilizar como cenicero y yo utilicé para clavar una puntilla. ¡Cuán relativas pueden ser nuestras relaciones con los objetos! Suvenir (en una perspectiva ornamental), cenicero (perspectiva del fumador), objeto percutor (perspectiva del carpintero) y recipiente para beber (perspectiva del sediento perdido en un desierto).

Sin embargo, alcanzado cierto grado de desarrollo cultural surgieron lo que llamamos *martillo*, fabricado especialmente para percudir (cabo alargado, extremo duro, peso apropiado...); *vaso*, diseñado para beber (material, forma, impermeabilidad); y el *cenicero*, para echar cenizas.

Especialidades, desarrollo, civilización, cultura y humanización son términos que valen en estas apreciaciones. Si teniendo a mano los tres objetos –cenicero, vaso y martillo– bebo en el cenicero, echo las cenizas en el vaso y clavo con el cenicero, no hablaríamos de simple elección, sino de estupidez y falta de humanización, aunque fuésemos *relativistas* y voluntariosos.

Debatidos desde los sofistas, Sócrates, Platón y Aristóteles; he aquí problemas nunca resueltos del todo sobre el ser humano como medida (o no) de las cosas, sobre los conceptos, la estructura simbólica del pensar, el sentir y el actuar humanos; cuestiones retomadas en los últimos siglos por el pragmatismo de Peirce, Dewey y James (utilidad, instrumentos, variabilidad de significaciones), la filosofía lógica y lingüística de Frege (el valor *instrumental* de los conceptos y el lenguaje, y la diferenciación entre *sentido* y *referencia*), Ortega y Gasset, con su perspectivismo y su racio-vitalismo y, en el campo particular del arte, el arte como *institución*, según Dickie, Danto, Margolis...no tan radicales como Dino Formaggio (*arte es todo lo que llamemos arte*).¹

Son cuestiones que ponen en juego la opción de perspectivas y receptar con ánimos diferentes un producto simbólico, así como el aspecto de sus correspondencias con las realidades, de modo especial en las obras de arte con referentes que se nos ofrecen como *realistas* o *verídicas* (lo sean o no), donde emergen como señeros ejemplos los documentales y los falso-documentales.

Circunstancias y perspectivas... necesarias aunque no suficientes

Viene a la mente una parábola de Ortega y Gasset, quien dejó sentadas premisas medulares sobre el arte, enriquecidas luego por los hallazgos sobre su condición de formas simbólicas e ilusión (Panofsky, Gombrich...), estructuras significantes (Ricoeur, Barthes, Eco...), *haces familiares* y *horizontes de expectativas* (Wittgenstein, Gadamer...), modelo imaginal (Wollheim, Kagan...) y del arte como institución, sin soslayar a etnólogos y antropólogos como Ernst Cassirer, Lévi-Strauss y Clifford Geertz.

Retomamos la escena del moribundo con su esposa, su médico y un pintor, de esa obra basal que es *La deshumanización del arte*. ¡Con qué actitudes tan diferentes vivencian al moribundo

¹ Hemos de dar a estos autores y obras mencionadas como conocidas o como motivaciones para la investigación. Estas páginas no permiten abundar en ello. Remitimos, en consecuencia, a la bibliografía final donde, además, se refieren trabajos nuestros que reflexionan sobre ellos.



la esposa con su actitud amante, el médico con su proceder científico y el artista con su visión artística! Cada *mirada* con sus propias *determinaciones* sentimentales, sociales y culturales.

Un erotómano llega al Museo del Prado. Ante *La Maja Desnuda* de Goya no se entrega a la contemplación de *la artisticidad* de la obra en cuanto estructura significativa y universo simbólico; su mirada se focaliza en el *referente* (su *contenido* o *lo que dice*: en términos de las estéticas groseras): una incitante mujer. Entra en relación (*vicaria, falsa*) con el objeto representado. Se complace en la perspectiva y situación erótica y, quizás, si estuviese a solas, activamente *sexual...* la mirada *pornográfica*.

Va al museo otra persona, sensible al arte, y extiende su mirada a la *integridad* de la obra, cuyas líneas, colores y formas generales *implican* a una bella mujer. Mira *la obra pictórica...* que ofrece, entre sus referentes, uno figurativo, mimético y *real* (término espinoso), fuese La Cayetana o fuese Pepita Tudó. Entra en situación no *erótica* ni *sexual* sino francamente *estética*, disfruta artísticamente una obra pictórica cuyas formas incluyen *como referente* una bella figura femenina.

Mirar *La Maja* es posible de un sinnúmero de maneras (erótico-pornográfica, mercantil, digamos), pero mirarla *pictórica, artística y estéticamente* exige una perspectiva que tome conciencia de su ser como *cuadro*, disfrute sus formas pictóricas y asuma a la Maja como *representación pictórica* de una mujer (en este caso *real* como *referente*, pero en otros casos no).

Signos iguales para diferentes sistemas simbólicos y perspectivas

Esta cuestión se correlaciona con la presencia de diferentes sistemas simbólicos posibles en el sistema simbólico total de la cultura, de modo que una misma clase de signos pueden nutrir diferentes sistemas y actividades. Incluso un avezado crítico de los estructuralistas y posestructuralistas (Clifford, 1994: 133) coincide con ellos en que:

A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta. [...] Es difícil encontrar un mejor ejemplo del hecho de que un artista trabaja con signos que tienen lugar en sistemas semióticos que se extienden mucho más allá del oficio que él practica que la función del poeta en el Islam.

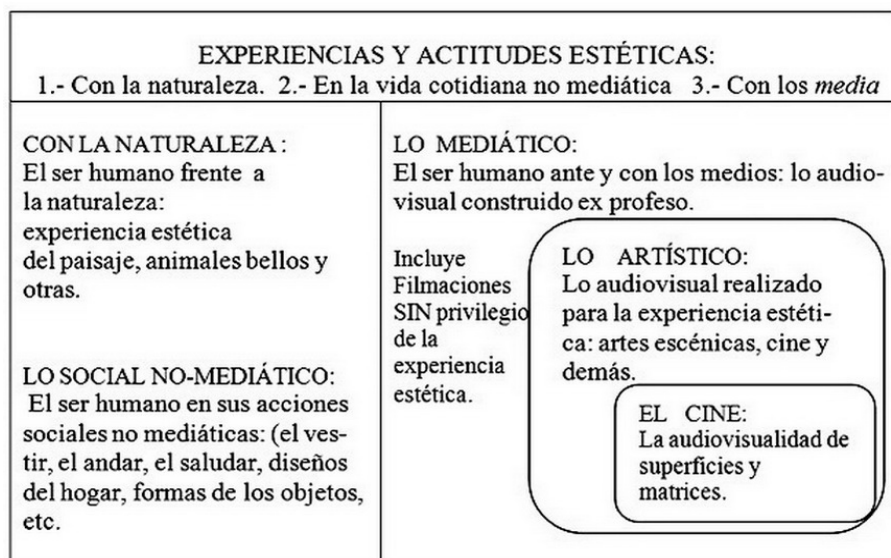
Unos mismos signos pueden valer para muchos usos. Las palabras, para discursos como estas páginas o para la excelsa poesía; los sonidos, para hablar, hacer ruidos de aviso o para crear música: no toda filmación es necesariamente *cine*, pudiendo ser periodismo audiovisual, didáctica escolar, registro científico, entre otros.

Por ello, hablaremos del cine como *arte de la sucesión coherente de imágenes comúnmente audiovisuales logradas mediante una matriz y una superficie*; no cualquier filmación sino obras fílmicas adscriptas al campo (propiedades, funciones) del arte.

Distinguiremos al arte como *el campo o modo de actividad humana institucionalizado en mayor o menor grado en función del privilegio de la experiencia estética*; y a lo *estético* como el modo sensible de *aprehensión de lo universal*, experiencia que conjuntamente con la *fe* se instauran como las únicas dos privativas del ser humano, sin precedentes en los ámbitos minerales, vegetales ni animales.



Así, decir *cine* es referirse a un segmento singular del particular *campo del arte*; y a este como segmento del *general* ámbito de *la experiencia estética*.



Cultura, perspectivas, miradas, verdades y falsedades

Para la experiencia estética, en general, y la artística, en particular, la estructura de signos y el mundo de imágenes que se le asocia *valen por sí mismas*, no siendo nunca un puro *significante*, cual simple tubería para enviar mensajes.

En palabras de un antropólogo y filósofo fecundo en el tema (Cassirer, 1968: 131):

He entrado en un nuevo reino, en el reino de las “formas” vivas, no de las “cosas” vivas. Ya no vivo en la realidad inmediata de las cosas sino en el ritmo de las formas espaciales, en la armonía y contraste de los colores, en el equilibrio de luz y de sombras. La experiencia estética consiste en esta absorción por el aspecto dinámico de las formas.

Las visiones filmica (específica), artística (en particular) y estética (en general) constituyen una actitud, *perspectiva* y situación que no competen solo a obras miméticas y referenciales de lo real en el sentido positivista e incluso sociologista; implica al abstraccionismo y el conceptualismo del lienzo con blanco sobre blanco y la proyección de luces blancas sobre una pared blanca en un museo de arte moderno, consumando uno de los grandes logros de la comprensión y disfrute del arte: la auto-referencialidad.²

Recuérdese también que la obra más realista o hiperrealista no *capta* ni *reproduce* absolutamente su objeto de la mirada, importa siempre el *cómo se nos ofrece... lo irreal* que advierte Ortega, *la ilusión* que analiza Gombrich. Incluso sus propias formas integran siempre –cuando no llegan a constituirlo totalmente– el *qué*.

2 Recordemos las concepciones sobre la obra de arte como sistema significativo y mundo de imágenes, nunca identificable del todo con el *objeto* que la *soporta*, sino constituyendo un nuevo *objeto* (de la mirada); desde el pragmatismo anglosajón (Peirce, Dewey, James... Wollheim), el estructuralismo (Lévi-Strauss, Jacobson, Mukarovsky...), el postestructuralismo (Baudrillard, Deleuze, Derrida...), la hermenéutica (Heidegger, Gadamer, Ricoeur...) y aun marxistas como Kagan y Lotman. Véase bibliografía final.



Ninguna obra es absolutamente fidedigna, y menos las de arte si recordamos su función creativa. Las *Juana de Arco* de Méliès (1899), DeMille (1917), Dreyer (1928), Ucicky (1935), Fleming (1948), Rossellini (1954), Preminger (1957), Bresson (1962), Rivette (1974), Luc Besson (1999) y otras, no pueden ser idénticas ni demasiado semejantes, pues no habría imaginación escénica, vuelos estilísticos... ni *cine*, nada artístico.

El *Cantar de Mio Cid*, *La Araucana* de Ercilla o *El 2 de mayo* de Galdós pueden ser leídos por un historiador y por un poeta. Ese historiador se enfoca en la *fábula*, sus datos posibles y establece una relación *contenidista* (informativa) con una obra que recepciona como *documento*. Le da lo mismo que diga: “El Cid nació en Vivar, cerca de Burgos” que “En un lugar en los alrededores de Burgos, llamado Vivar, nació el que llamamos El Cid” o cualquiera de las *infinitas* formas en las que tanto se afana un poeta como singulares y no intercambiables.

Incluso, podemos dudar o no creer en dicha fabulación, pero sentir las (lo estético como aprehensión sensible) bellas, cómicas, trágicas o sublimes en virtud del universo simbólico que construyen. La Alhambra es un insigne monumento arquitectónico también para los cristianos, aunque no compartan su simbología y elementos propiamente musulmanes; la *Ilíada* y la *Odisea* son imprescindibles obras literarias aunque no creamos en sus dioses y otras referencias. Y, si de cine hablamos, tenemos que considerar como obras maestras *El nacimiento de una nación* de Griffith, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y *El triunfo de la voluntad* de Riefenstahl, por mucho que admiremos en unos casos o nos repugne en otros sus *mensajes* (término tan justamente defenestrado hoy), determinadas referencias y sentidos.

Belleza de lo feo y verdad de lo imaginado

Lo anterior se vincula con un problema cuya solución ya vislumbró Aristóteles y muy aprovechado por los románticos: la *belleza de lo feo*. Existen pinturas y fotos bellísimas de un referente *real* feísimo y, por el contrario, obras no logradas o *falsas* de bellos referentes reales (donde entra la cuestión de los cuadros de cisnes y todo el *kitsch*).

Para no hablar de Hydra y Medusa, ni de los demonios románicos y las gárgolas góticas, ni de los Lokapalás hindúes pisoteando demonios; sino de épocas y sociedades donde ya el *arte* está instituido *en cuanto tal*... pensemos en las sublimes *realizaciones* de los monstruos de Goya, el Cuasimodo de Hugo y las calaveras de Posada.

El arte y la *visión artística* nunca son determinados en primera instancia por el referente. Quizás este defina otra mirada (sociológica, política, científica...), pero no la *artística* o estética. El hecho de que exista una corriente histórica (y vaivenes en todo tiempo) llamada *realista*, que profesa el predominio de los referentes sociales reales, no ha de confundir: Dickens, Balzac, Gógol, Pérez Galdós, Alejo Carpentier, los novelistas de la Revolución Mexicana, Fernando del Paso y otros muchos en verdad grandes de la literatura lo fueron gracias a sus capacidades *como escritores*, para producir las estructuras simbólicas, las formas y, con ellas, la *ilusión*, la *irrealidad* novelísticas.



El documental... como género del arte filmico

Resulta fácil ver los grados de desarrollo educativo, cultural y civilizatorio en las acciones de echar cenizas en el cenicero, beber en el vaso y clavar con el martillo. También al contemplar *La Maja Desnuda* como una obra pictórica que incluye referencias miméticas a una bella forma femenina, y no como objeto erótico, incluso *porno*, presentado *mediante los subterfugios* de un cuadro.

Valgan tales perspectivas y precisiones para el cine *como arte*, no simple registro y *referencia*.

He ahí *Persépolis* (Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, 2007), *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), *Pequeñas voces* (Jairo E. Carrillo y Oscar Andrade, 2011), *El acorazado Potemkin* (Serguei Eisenstein, 1925) y *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012)... entre miles *basados en hechos reales*.

Quizás el historiador, periodista o político más empecinado se concentre en *lo que dicen* (conceptual, ideológicamente). Quizás asuma esas obras como puros *documentos*, y les llame *documentales*, confundiendo *documento* (cuya *esencia, sentido* o *valor* fundamental es el dato y el concepto ilustrador) con el género artístico-cinematográfico *documental* cuya esencia es referativo-formal (*formalización* de experiencias y conceptualización *de formas*); que implica lo informativo-conceptual, pero como parte de su mundo de referencias donde cuentan sus propias formas, su *auto-referencialidad* o valores en sí mismo.

Focalizándonos en sus referentes, ¿No nos comportaríamos como el pornógrafo ante *La Maja desnuda* o el adorador de imágenes ante los iconos religiosos? Al no asumir las formas como *contenido esencial*, ni aprehender lo temático o argumental *referido* como indisoluble del sistema simbólico que le sirve de *mediación*, no habría una situación ni una perspectiva estética, artística ni, particularmente, filmica, cinematográfica.

Como periodista, historiador o político, pudiera bastarme o dejar que prevalezca la fábula, la información de lo sucedido en Sabra y Chatyla (*Vals con Bashir*) y la sublevación que dio inicio a la Revolución rusa (*El acorazado Potemkin*), para abreviar ejemplos.

Pero el receptor *del arte* no es el niño de brazos que trata de introducir un dedito en el ojo o la boca de la foto que se le pone delante; se comporta siguiendo la *doble mirada*, la que percibe a la vez el rostro retratado y el papel que lo *soporta*, lo representado y la representación. Ve la sublevación del Potemkin por *mediación* de y a la vez que las actuaciones, la fotografía, el proceso dramático; así como los sucesos de Sabra y Chatyla *por medio* y conjuntamente con la animación. No son *sucesos*, sino sucesos actuados y sucesos dibujados o animados bajo la mirada de sus realizadores. En todo caso, dicho más sutilmente: no mira los sucesos ni demás propuestas conceptuales; mira *las miradas* y las construcciones de los realizadores sobre ellos.

Para una perspectiva *artística, estética y cinematográfica* –no periodística, histórica, sociológica o política–, *Potemkin* como *La lista de Schindler* son *filmes de ficción* y *Vals con Bashir* es un filme de animación que *documentan* (refieren) situaciones y sucesos (referentes) reales; en buena medida *documentos*, pero no *documentales* logrados mediante los subterfugios de la actuación y de la animación.



El carruaje, bajo la dirección de Raúl Araiza, es una obra del género ficción, una telenovela, por mucha información genuina que brinde y por muchos escenarios y otros factores naturales o reales que utilice... como referentes verídicos.

Es válido para toda obra y mirada artística. Todo es relativo, pero nada absoluta y totalmente relativo. En el arte o, mejor, para la situación y la experiencia artística y estética... las formas son contenido esencial y, además, catalizadoras *radicales* de las miradas. Las fabulaciones son *contenidos-formas* (con posibles referentes verídicos) que tributan a un *contenido-forma* mayor y más esencial, la obra en su plenitud. Lo absoluto en lo relativo, la perspectiva y experiencia idónea en lo contingente.

Una concepción rigurosa, coherente y sistémica

Respetando el valor de lo formal, las mediaciones y lo creativo en el arte; emerge una clasificación genérica que hace honor a los principios esbozados.

Se sustenta en *los modos de hacer* –producir, estructurar, *formalizar* y concretar– que determinan tres géneros fundamentales y sus posibles híbridos: *documental* (registro directo, manipulación, de la realidad inmediata positiva), *ficción* (que mejor sería llamar *de actuación* y *construcción escénica*, para evitar equívocos con lo puramente *ficticio*) y *cine de animación* (el dibujo, diseño y creación plástica).

Y aunque solemos asociar *ficción* y *animación* a lo imaginario, a lo que hace gala de la mayor fantasía y creatividad (llegando incluso al espectáculo gratuito, a lo espectacular ya no genuinamente artístico, como las recepciones porno e idolátrica); estos dos géneros (modos de hacer y estructurar), al igual que el documental pueden ser francamente realistas, *documentar* o *referir* hechos reales, sin extraviarnos en la casi homofonía de los términos *documento* (texto que informa) y *documental* (género fílmico).

Sumidos en la perspectiva artística, tales categorías genéricas –y la vasta experiencia de una narratología y una dramaturgia que han develado muy bien las categorías *formas expresivas*, *relato*, *fábula* y *referente*– nos mueven a considerar filmes por el estilo de *Vals con Bashir*, *Persépolis* y *Pequeñas voces* como excelentes filmes del género de animación que *documentan*, se basan, refieren sucesos reales; y filmes como *Juana de Arco*, *Potemkin*, *Vámonos con Pancho Villa* y *La lista de Schindler* como excelentes filmes del género de ficción (actuación, reconstrucción escénica, etc.) que *documentan*, refieren, se basan en hechos históricos. Relatos ficcionales y animados con referentes históricos y reales.

Sobre otros criterios de clasificación

Siempre es posible establecer diferentes criterios para los deslindes, pero ello no niega la mejor procedencia de unos sobre otros. Imaginemos definir al filme *documental* desde el criterio de contar, referir *algo real* o que yo percibo como *real* (actual o histórico). Surgen, al menos, tres problemas. El primero, con relación a un sin número de filmes que nadie llamaría *documentales* aunque tienen *referentes reales*. Los mencionados sobre Juana de Arco, la sublevación del Potemkin



y Lincoln serían entonces... documentales: refieren básicamente hechos reales, no obstante sus factores imaginativos y dramático-narrativos (aun las más rigurosas obras de historia ofrecen sus interpretaciones y especulaciones).

Incluso, para ser radicales, todos los filmes serían documentales. Todos cuentan algo real... según lo que se entienda por *realidad*. No en balde muchos han entendido al arte como *expresión* y otros como *reflejo* y hasta *espejo* de la realidad; y los surrealistas concibieron su arte afianzado a la realidad onírica como esta como realidad esencial.

Habría que precisar, cualificar más detalladamente: *documental* sería el que reproduce o cuenta hechos sociales o políticos. Pero, también aquí cabe una enorme cantidad de filmes de ficción, aún fantásticos. *Cuentos de la luna pálida* (Kenji Mizoguchi, 1953) refiere la realidad idiosincrática y emocional de los japoneses, incluyendo fantasmas (el *imaginario popular* y el *inconsciente colectivo*). *Gravity*, al que muchos confunden con ciencia-ficción, gravita sobre la terrible realidad de la basura espacial, la irresponsabilidad del ser humano respecto al medioambiente y la naturaleza toda.

Llegaríamos al absurdo: todos los filmes son documentales y, por tanto, pierde sentido esa cualificación genérica. Si todo fuese azul, no tendría sentido el concepto de *azul*, ni el de *color*.

Un segundo inconveniente, definir o conceptualizar el *documental* (el arte filmico documental) sobre la base de la *veracidad* o *realidad*, es desconocer o dejar al margen lo artístico-formal. No hablaríamos de la experiencia artística (de cine), sino de una experiencia teórica sociológica, política, científica o de otra índole. Estoy siendo *periodista*, *mediático*, *informador*...

Y, el tercero, la vital cuestión de *sistema* y *correlaciones*, como en “norte, sur, este y oeste (y para los chinos antiguos, el centro)”; “grande, mediano y pequeño”. Uno no puede explicarse bien sin el otro.

Si defino algo a partir de que documento lo real, tengo que deslindar los demás casos a partir de su correspondencia con la realidad. Si *Vals con Bashir* es un documental (sustantivo) *animado* (atributo) y *Surname Viet Given Name Nam* (1989), de Trinh Minh-ha, es un documental (sustantivo) *representado* (atributo); ¿Qué es lo no-documental? ¿El otro género que no refiere realidades? Tendríamos al cine con dos géneros: el *documental*, que refiere realidades; y el género *mentiroso*, *imaginativo*, *irreal* o algún adjetivo similar.

Nanook, los referidos *Juana de Arco*, *Enrique V*, *Hamlet* y *Pelotón* (la guerra de Vietnam, sucesos y circunstancias tan reales) así como *Vals con Bashir*, serían *documentales*. ¿Cuáles serían no-documentales? ¿Qué difícil hallar filmes que no refieran de algún modo la realidad! En todo caso, los extremos fantásticos e imaginativos, como *Blancanieves*; aunque más allá de lo metafórico, han existido *brujas*, venenos, bosques, enanos y quién sabe si alguna historia similar con alguna princesa entontecida y lerda hasta que encontró a su hombre reanimador y progresó su palacio.



Bastan estas tres objeciones para vislumbrar que la *veracidad* o el *referente real* como rasgo suficiente o criterio primordial para definir el filme *documental*, lejos de ser preciso, riguroso y claro, plantea más inconvenientes y dudas que soluciones desde lo estético emocional hasta lo simbólico-teorético.

Mientras, la aristotélica, kantiana, hegeliana... *institucional e imaginal* concepción tripartita sustentada en los modos de hacer –el registro directo, la representación y la representación plástica– soluciona las deficiencias señaladas y ofrece otras soluciones y sugerencias:

1.- Es estrictamente *artística* al considerar las formas y lo institucional (imágenes, sociedad y cultura) y ampliamente *estética* al considerar lo sensible (las estructuras de signos y los ámbitos de imágenes) en íntima unión con la producción: son *modos de hacer* que implican modos de significar, clases de signos e imágenes, modos de producir y modos de distribuir, a la vez.

2.- Reconoce que puede haber mayor o menor realidad e imaginación en cualquiera de los géneros: documental mentiroso y manipulador, representación ficcional y representación animada que recreen y *documenten* realidades esenciales, desde las sociopolíticas hasta las íntimas.

3.- Es sistémica, congruente y correlacional: la suma de las extensiones de los conceptos (documental, ficción, animación) se corresponde con la extensión total del campo definido (los filmes realizados), y los criterios que pululan en una se correlacionan justamente con los de las demás.

A modo de ejemplo, *Vals con Bashir* no es un *documental* hecho con subterfugios animados, a manera de texto histórico y político hecho con dibujitos y *light* para los vagos o los incapaces de leer textos hondos y extensos de historia o de periodismo de investigación. Por el contrario, es una excelente obra de arte para los sensibles y capaces de aprehender y disfrutar su mundo de imágenes animadas que –entre otros valores o propiedades– ofrece referencias a realidades histórico-políticas. Sí, *documenta*, ofrece referencias verídicas, pero la perspectiva estética, la institución *arte* y, más particularmente, filmica precisa su condición de *dibujo animado*, del género *animación*, con *referentes reales*. Otros *animados* (quizá la gran mayoría) no documentan hechos *reales* y, por el contrario, muchos filmes de ficción (actuación y reconstrucción) sí lo hacen.

La otra perspectiva o mirada –el *documento* que se auxilia de la animación para discursar– es periodística, historiográfica, didáctica u otra, pero no filmico-artística-estética. Lo mismo para *documentos* filmicos actuados y reconstruidos escénicamente como *Surname Viet Given Name Nam*: son *documentos* (obras documentales en el sentido de *información audiovisual*) pero no *documentales* (genérica y artísticamente).

Para su mejor comprensión, pensemos en la institución *arte*, campo privilegiado para la experiencia estética, y en la situación *estética*, como modo de aprehensión sensible. ¿Cómo y qué aprehendemos, valoramos y disfrutamos sensible, estéticamente de filmes como *Surname Viet Given Name Nam*? Sus cualidades como *actuación*, sus monólogos y diálogos, su dramaturgia... o sea, esos atributos fundamentales que nos hablan de su *reconstrucción* escénica; una *ficción* –no



como sinónimo de falsedad sino como nombre de un *modo de hacer*— con estilo, finalidad, logros y valores muy peculiares al *reconstruir* sucesos; un estilo muy personal pero, a la vez, familiar a muchos filmes sobre Juana de Arco, la guerra de Viet-Nam, vidas y hechos de la informática (que tanto abundan ahora)... también como actuaciones y reconstrucciones generales. Si no lo vemos así, no estamos viendo *cine*, es decir, no estamos viendo *lo filmico* sino solo *de qué se trata*.

¿Simples sutilezas? No. El universo simbólico tiene sus valores; y nuestro grado de desarrollo y riqueza humana viven con ellos. En una sociedad desarrollada histórica y culturalmente, la *sui generis* y distintiva *experiencia estética* lo requiere así; mucho más que al utilizar un martillo para percutir y un vaso metálico para contener agua.

Los falso-documentales y las instituciones sociales

Los falso-documentales constituyen una modalidad de la producción audiovisual sobresaliente por su rejuego con los *modos de hacer*, con la relación entre sus formas, sus referentes, la realidad y las perspectivas de la mirada. Aprovechan las posibilidades del libre juego del arte, es decir, del campo o la institución *arte* lo mismo en su producción y distribución que en su recepción: ficción como *modo de realizarse*, se distingue de otras ficciones por el disfraz de la documentalística, buscando una doble mirada.³

Hemos deslindado al auténtico *documental* por su *modo de hacer* (el rejuego de las miradas con la toma o registro directo de la realidad inmediata), que marca todo el proceso de producción, pero también desde antes, el guión, y al final, la distribución.

Lo común en ellos es el referente real, o sea, la correspondencia entre lo que nos muestra o recrea y la realidad positiva. Pero se sabe que las más veristas *producciones* siempre portan la mirada y manos de quien las realiza, por lo cual no ha de extrañarnos la existencia de *documentales* engañosos, tendenciosos o simplemente errados en sus propuestas ideológico-conceptuales.

En fin, tendríamos *documentales* falsos: *modos de hacer*, tomas directas, imágenes de la realidad inmediata estructuradas, formalizadas, manipuladas de manera que resultan falsedades, errores de concepción y falacias con visos de verdades, a veces con equívoca intención sincera y otras siguiendo manipulaciones (como los de propaganda política y sectaria) aun con cierta alevosía (como algunos de la llamada *teoría de la conspiración*: auto-golpes, súper clubes secretos que dominan el mundo, etc.).

De ellos se diferencia el *falso-documental* (con el adjetivo delante), en realidad *modo de hacer* ficcional, *ficción* por cuanto es actuación, representación, reconstrucción.

Ahora bien, nuestra mirada artística no asumiría como falso-documentales obras por el estilo de *Surname Viet Given Name Nam*, realizada mediante entrevistas, declaraciones y memorias *actuadas, reconstruidas*. No es auténtico *documental*, aunque mimetiza la estructura de signos de

³ Coincidimos en muchos aspectos con Roscoe y otros autores (véase bibliografía final); pero, atenuando un tanto la concepción *burlesca*, por lo cual preferimos el término de *falso-documental* al originario y anglo-norteamericano de *mockumentary*.



este género, su *modo de hacer* (y sus calidades *filmicas*): actuaciones, representaciones y otras construcciones escénicas... para construir un *documento*. Mas... tampoco es falso en sus referentes ni intenciones. Ni documental ni falso-documental: ficción constructora y reconstructora de referentes reales que busca la máxima similitud con la realidad positiva a la manera del arte hiperrealista, que sigue siendo *construcción* lienzo, arte pictórico, imagen ficcional del tigre por muy verídico que nos parezca el tigre; y que, en cuanto arte, en cuanto estética (en cuanto cine, en su caso) adquiere sus valores en relación con dicha *construcción* o *imagen ficcional*.

No negamos la posibilidad de concebir también esa clase de filmes miméticos del documental y con referentes reales, como *falso-documentales*.⁴ Mas, para nosotros el cabal, el radical *falso-documental*, es el que une *modo de hacer* ficcional que mimetiza la documentalística y del documento con el referente falso o engañoso, ejemplificado por filmes como *Fraude* (Orson Welles, 1973), *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1991), *Forgotten Silver* (Costa Botes y Peter Jackson, 1995), *Operación Luna* (William Carel, 2002) y *Los primeros en la Luna* (Alekséi Fedorchenko, 2005).

Así, tenemos tres grandes conjuntos de filmes con *referentes reales* (e intenciones correlativas) pero distintos *modos de hacer*, estructuras significantes, mundos de imágenes y experiencias artísticas o estéticas: *documentales* con referentes reales, *filmes de ficción* con referentes reales y *filmes de animación* con referentes reales.

También al *falso-documental* como *filme de ficción* (puede ser híbrido, mediante registros directos y animación) con *referentes falsos* que juegan con la ilusión de ser reales (propician la recepción *documentalizante*) según la enciclopedia del receptor; constituyendo una forma evidentemente lúdica, en general, propiamente artística, incompatible con las esferas simbólicas y los ámbitos sociales del periodismo, la historiografía, la sociología y otras disciplinas encaminadas al saber verídico, al conocimiento de las realidades positivas. Si el *documental* propiamente dicho es idóneo, compatible con los diversos *media* de información; el *falso-documental* no, salvo programación muy especial, por lo que se adscribe estrictamente al ámbito del arte.

4 A esta perspectiva se acerca más el profesor e investigador Sergio Aguilar Alcalá, quien ha tenido la amabilidad de hacernos llegar el manuscrito de su tesis *Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental*, llena de aciertos y sugerencias sobre un tema que no ha abandonado, cuyo link en la web referimos en la bibliografía final.



Tabla 1: MODOS DE HACER (ACCIÓN CONSTRUCTIVA) Y DE MIRAR CINE

MODALIDAD GENÉRICA BÁSICA	MODO DE HACER fundamental (de construir, realizar, estructurar...	MIRADA (espíritu, asunción)	REFERENTES (realidad o irrealdad propuestas)
DOCUMENTAL	Registro inmediato o directo de la realidad dada	Predominio de la objetividad positiva	Referente propuesto como objetivo o “real”. El modo de hacer o género fílmico documental dado como <i>documento</i> de la realidad a-fílmica.
FICCIÓN	Registro de una reconstrucción actuada	Diversos grados de rejuego entre objetividad y subjetividad	Referente propuesto en ocasiones como real (realismo, naturalismo), a modo de <i>documento</i> y en otras como imaginario; aunque generalmente en busca de reflexiones y miradas a realidades más hondas que la puramente sensible de modo inmediato.
ANIMACIÓN	Registro de una reconstrucción “animada” (dibujada, diseñada informáticamente, etc.)	Predominio de la subjetividad y lo imaginario	Referente generalmente propuesto como imaginario, aunque pocas veces como real, a modo de <i>documento</i> .
HIBRIDOS	Conjugación de modos de hacer	Conjugación de objetividad y subjetividad	Posibilidades diversas de de realidad o fantasía de lo referido
FALSO–DOCUMENTAL	Actuación y reconstrucción (básicamente cine de ficción aunque travestido en documento positivo)	Subjetividad de lo lúdico (irónico, satírico, cínico...) mediante lo falsamente objetivo o positivo.	Lo inexistente imaginado o “construido” como existente. Un <i>documento</i> falso (en realidad fabricado, construido), que pudiera ser, a veces, muy genuino y veraz)
DOCUMENTAL FALSO	Registro inmediato o positivo de realidades dadas.	Rejuego objetivo–subjetivo: la realidad manipulada, como en la sofística o, peor, la demagogia.	Un documento, pero falso o falseado por la estructuración, selección de elementos y demás “retoques” o arreglos generales. .



Conclusiones... abiertas a nuevas miradas

La conjugación de perspectivas y miradas, desde la antropología y la sociología de las instituciones artísticas y sociales, pasando por la fenomenología del signo y el símbolo, hasta la experiencia estética y particularmente artística: se manifiesta fecunda.

En razón suya, la experiencia de la narratología y la dramaturgia nos devela como improcedente definir categorías genéricas –así como otros muchos caracteres y valores de las artes– en función de la veracidad del referente; contrariamente a disciplinas como el periodismo, la historia y la sociología, entre otras.

Suele descuidarse que nos hallamos en un ámbito simbólico donde la estructura significativa y el mundo de imágenes *valen por sí mismos*, no son simples conductos ni empaquetamientos *para transmitir algo*; y exigen, con la mayor necesidad para ser experiencia estética, una relación nuestra con *las formas*, lo simbólico, más que con *los objetos*. En última instancia, con éstos últimos *por mediación* de las primeras.

Asumimos la propuesta aristotélica, experiencia secular que recorre todo el arte y la estética hasta hoy, de los *modos de hacer*, que sí llevan implícito lo artístico-formal, procesos de formalización y producción, junto a perspectivas y miradas.

Frente a categorizaciones por el estilo de *género verista o verdadero* (referente real) versus *género irreal o no verdadero* (referente imaginario) que son notoriamente cognoscitivo-comunicativas y pudieran servir a otras instituciones, campos sociales y perspectivas; adoptamos los *modos de hacer* documental (registro directo), ficción (actuación, reconstrucción escénica) y animación (la recreación mediante la animación).

Alcanzamos la comprensión de por qué y cómo –para las instituciones sociales, el campo del arte y la *experiencia estética* integral– filmes como *Lincoln* y *La lista de Schindler* así como *Vals con Bashir*, no son *documentales* que se valen simplemente de entretenidos subterfugios de actuación y reconstrucción escénica, los dos primeros, y de la animación, el tercero. Para la institución y la experiencia artísticas, que asumen la comunicación, lo cognoscitivo y lo valorativo como funciones integradas junto a otras (la creativa, la valorativa, la lúdica y la hedonística, por ejemplo) o, dicho de otro modo, para la perspectiva simbólico-formal y estética, son fabulaciones, relatos, filmes de ficción, los dos primeros, y de animación, el tercero... con *referentes reales*.

Por su lado, la modalidad llamada *falso-documental* añade creatividad, vale mucho para las funciones lúdica, hedonística, valorativa y toda la rica diversidad del arte, pero, dada la falsedad de sus referentes, es contradictoria con los campos o instituciones *del saber*, básicamente comunicativas, informativas, cognoscitivas.

En fin, propusimos reflexiones sobre complejos ámbitos simbólicos que demandan perspectivas diversas, hondas miradas y respuestas donde lo relativo no falta, pero tampoco lo condicionado ni lo imperioso dado por las circunstancias y experiencias específicas. ☸



Referencias

- AGUILAR, SERGIO (2018). *Decir la verdad mintiendo. Del documental al falso documental*. Tesis al grado de Maestro en Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperada de: http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/M1U77RCVGUUJIF38S5MEHQIHV-JTK81AK7HNC2X3J6LMYAE4B21-10224?func=find_b&request=Sergio+Aguilar+Alcal%C3%A1&find_code=WRD&adjacent=N&local_base=TES01&x=59&y=22&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=
- AITKEN, IAN (2000). *Encyclopedia of the Documentary Film*. New York: Routledge.
- ALTMAN, RICHARD (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ARISTÓTELES (2011). *Poética. Retórica*. Madrid: Gredos.
- AUMONT, JACQUES (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1973). *Elementos de semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, JEAN (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BERGER, JOHN (1980). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili Editores.
- BERGER, PETER y THOMAS LUCKMANN (1984). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrurtu Editores.
- BOURDIEU, PIERRE (1994). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- CASSIRER, ERNST (1968). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CLIFFORD, JAMES (1994). Geertz, Clifford: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *Dilemas de la cultura (Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna)*. Barcelona: Gedisa.
- DANTO, ARTHUR C. (2006). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- DEBRAY, REGIS (1995). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- DICKIE, GEORGE (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- ECO, UMBERTO (1972). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- (1987) *La definición del arte*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- FORMAGGIO, DINO (1976). *Arte*. Barcelona: Labor.



- FOUCAULT, MICHEL (1971). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- GADAMER, H.G. (2013). *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca: Sígueme.
- GALINDO CÁCERES, LUIS J. (1991). *Desde la cultura y más allá de la cultura. Notas sobre algunas reflexiones metodológicas*. Colima: Universidad de Colima.
- GEERTZ, CLIFFORD (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- GOLDSMITH, DAVID A. (2003). *El documental. Entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. Madrid: Océano.
- GOMBRICH, ERNEST (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- (1982). *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili Editores.
- GOODMAN, NELSON (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.
- GUBERN, ROMAN (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- INGARDEN, ROMAN (1998). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- ISER, WOLFGANG (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, HANS R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- KAGÁN, MOISÉS (1982) “La estructura de la forma artística”. En: *Criterios* 3-4. La Habana, Cuba.
- LEACH, EDMUND (1985). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- LÓPEZ LIGERO, MAR (2015). *El Falso Documental. Evolución, Estructura y Argumentos del Fake*. Editorial UOC, Barcelona.
- LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO (1991). *La experiencia estética y su poder formativo*. Estella: Verbo Divino.
- LOTMAN, YURI (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: ISTMU.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN (2005). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, MARSHALL (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- ODIN, ROGER (1984). *Filme documentaire/lecture documentarisante*, en J.-L. Lyant y R. Odin (Compilateurs). *Cinéma et Réalités*. Cirec: Ed. Université de Saint-Etienne.



- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1958). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1964). *Meditaciones del Quijote*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- PANOFSKY, EDWIN (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- RICOEUR, PAUL (1980). *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, D.F.: Siglo XXI.
- RODHES, G. D. & J. P. SPRINGER (2006). *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland.
- ROJAS BEZ, JOSÉ (1987). *Artes, cine, videotape. Límites y confluencias*. (Col. "Premio de la Ciudad"). Holguín: Dirección Municipal de Cultura.
- (1995). "Estética y sociología de la relación cine-video". En *Cuadernos Cinematográficos* (n.9), pp. 39-54. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (1997). "Estética y educación para la audiovisualidad". En *Chasqui*, n. 59, pp. 39-42. Quito: Ciespal.
- (2000). *De cine, Tv y otros medios*. Monterrey: Univ. Autónoma de Nuevo León.
- (2000). *El cine por dentro*. Puebla: Universidad Iberoamericana/ Universidad Veracruzana.
- (2013). *Pasaje al arte del cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (2014). *Audiovisualidad, artes y cultura contemporánea*. La Habana: Pueblo y Educación.
- (2014). *El arte del cine: formas y conceptos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- ROSCOE, J. & C. HIGHT (2001). *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- SEARLE, J. R. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.
- TORREIRO, CASIMIRO y JOSETXO CERDÁN (2004). *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- WALLIS, BRIAN (1996). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- WITTGENSTEIN, L. (2009). *Cuadernos azul y marrón*. Madrid: Gredos.
- WOLLHEIM, RICHARD (1972). *El arte y sus objetos*. Barcelona: Seix-Barral.
- ZAVALA, FELIPE (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

