

# La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental

Aida Vallejo Vallejo

*Universidad Autónoma de Madrid*

aida\_vallejo@yahoo.es

**Resumo:** A representação realista do documentário é distinta da da ficção. Ambos utilizam a mesma linguagem cinematográfica, mas os seus códigos lêem-se de modo distinto. Porquê? Analisaremos esta questão estabelecendo as chaves de leitura do documentário e explorando a construção da sua linguagem. Através da análise de fragmentos de documentários contemporâneos, revisitaremos distintas formas de representação no documentário (cinema directo, cinema reflexivo, reconstruções,...) para verificar a sua relação com a estética realista.

Palavras-chaves: Documentário contemporâneo, realismo, reconstruções, cinema directo, cinema reflexivo.

**Resumen:** La representación realista en el documental es distinta a la de la ficción. Ambos utilizan el mismo lenguaje cinematográfico, pero sus códigos se leen de distinta manera, ¿por qué? Analizaremos esta cuestión estableciendo las claves de lectura del cine documental y explorando la construcción de su lenguaje. A través del análisis de fragmentos de documentales contemporâneos, revisaremos distintas formas de representación en el documental (Cine Directo, cine reflexivo, reconstrucciones,...) para ver su relación con la estética realista.

Palabras clave: Documental contemporâneo, realismo, reconstrucciones, cine directo, cine reflexivo.

**Abstract:** The realistic representation of documentary is distinct from fiction. Both use the same cinematographic language, but its codes are read in distinct way. Why? We will analyze this question establishing the keys of reading for documentary and exploring the construction of its language. Through the analysis of fragments of contemporary documentaries, we will revisit distinct forms of representation on documentary (direct cinema, reflexive cinema, reconstructions...) to verify its relation with the realistic aesthetic .

Keywords: Contemporary documentary, realism, reconstructions, direct cinema, reflexive cinema.

**Résumé:** La représentation réaliste du documentaire est distincte de celle de la fiction. Les deux utilisent le même langage cinématographique, mais

leurs codes se lisent de manière distincte. Pourquoi? Nous examinerons cette question en établissant les clés de lecture du documentaire et en explorant la construction de sa langue. À travers l'analyse de fragments de documentaires contemporains, nous revisiterons des formes distinctes de représentation dans le documentaire (cinéma direct, cinéma réflexif, reconstructions...) pour vérifier sa relation avec l'esthétique réaliste.

Mots-clés: Documentaire contemporain, réalisme, reconstruction, cinéma direct, cinéma réflexive.

**U**Na joven cuelga la ropa en un balcón del barrio El Raval de Barcelona. El contraplano muestra un chico que trabaja en una obra frente a ella. La mira. Ella disimula mirando hacia otro lado. Él insiste. Ella sonríe y le mira desafiándole “¿Qué?” le pregunta. “Nada”, responde el chico riendo.

La controvertida secuencia del flirteo de la pareja en el filme *En Construcción* (Jose Luis Guerín, 2001) no tiene nada de particular. Una conversación normal que sigue los códigos de la edición plano-contraplano y que cualquier espectador sabe interpretar. Pero hay una cuestión a tener en cuenta: el filme es un documental. Ahora los códigos de lectura cambian. El espectador se pregunta desde dónde y cómo está rodada, la situación íntima se torna pública por la presencia del equipo de rodaje y la mirada de la chica no se dirige a los ojos del chico sino al objetivo de la cámara.

Hay un detalle que hace cuestionar los códigos de representación del filme: su estatus de cine documental. Como vemos, los procesos de recepción de este cine predisponen al espectador para una lectura de los códigos cinematográficos confrontándolos con su experiencia de lo real. Estos procesos difieren de la lectura de la imagen de ficción, donde el espectador se limita a buscar una coherencia interna. Por ese motivo la estética realista derivada de esos códigos varía en ambos tipos de cine.

A continuación exploraremos estos códigos de representación realista en el documental, planteando en primer lugar el *Pacto de Veracidad* como proceso de mediación que condiciona la recepción del documental y su lectura. Posteriormente hablaremos de los diferentes pasos en la creación del relato documental que convierte una historia real en una representación audiovisual, viendo los elementos discursivos que influyen

en las formas de representación realista. Finalmente ahondaremos en las limitaciones de la representación de la realidad en el documental y los códigos estéticos y narrativos que utiliza para su construcción, haciendo hincapié en aquellos que son exclusivos de este género.

## **Códigos de lectura: *El pacto de veracidad***

A la hora de abordar la definición del documental muchos teóricos han explorado sus diferentes dimensiones: la naturaleza misma del texto, la categorización de la industria o la recepción del espectador.<sup>1</sup> Es evidente que estos elementos participan en la construcción del concepto *documental*, pero es difícil delimitar en qué medida lo hace cada uno. Planteamos aquí el *pacto de veracidad* como elemento distintivo del cine documental frente al cine de ficción. Este concepto pone en relación esas tres dimensiones (las características del filme, su clasificación como género “documental” por la industria, y su recepción). El *pacto de veracidad* consiste en una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica.

La característica que distingue al documental de otro tipo de cine es la forma de lectura del texto fílmico, la asignación de significados a sus significantes. Tal y como afirma Branigan “ver un filme como noticia, como opuesto a la ficción, lleva al espectador a proceder de distinta manera a la hora de tomar decisiones sobre la asignación de un referente”.<sup>2</sup> Es decir, al margen de las estructuras internas y el estilo del filme, la aceptación de la etiqueta “documental” hace que la recepción

---

<sup>1</sup> Son las tres dimensiones planteadas por Nichols para buscar la definición del documental: la institución, los textos, y el dispositivo espectral. Bill Nichols, *La Representación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Ed. Paidós: Barcelona, 1997, pp.42-62.

<sup>2</sup> Cit. en Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.19.

(NOTAS: 1. Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco;

2. todos los textos en inglés y francés están traducidos por la autora.)

del espectador sea distinta que si se tratara de un filme de ficción. Es lo que Roger Odin denomina la *lectura documentalizante*.<sup>3</sup>

En el caso de la ficción nos encontramos con un *pacto de verosimilitud*. El espectador del filme de ficción finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis es real para poder ser “absorbido” por el relato que sobre ese mundo se le cuenta. En su profunda exploración de la recepción cinematográfica desde el psicoanálisis Metz ahonda en el pacto de lectura entre el espectador y el filme de ficción: “Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que ‘sabe’ que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de ‘mal hecha’), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de verosimilitud). Cualquier espectador exclamaría que él ‘no se lo cree’, pero todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad *se lo creyera*”.<sup>4</sup>

Vemos que esa aceptación del *pacto de verosimilitud* de la ficción permite al espectador “entrar” en ese mundo imaginario, suspendiendo los mecanismos de crítica sobre la relación de ese mundo posible con la realidad. Por el contrario, el pacto de credibilidad del documental funciona de manera diametralmente opuesta. Al ver un documental el espectador no trata de “fingir que cree la historia” sino que le asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara.

La clave principal para establecer el *pacto de veracidad* en el documental es su indización, que actúa como mediadora entre el filme y el espectador. Este punto de partida le da al espectador unas pautas de lectura que le hacen asignar un referente real al discurso y no un referente verosímil como hacía con la ficción. Tal y como apunta Noël Carroll: “catalogar un filme como ficción o no-ficción nos indica la declaración que el propio filme hace sobre a qué se va a referir, es decir, al

<sup>3</sup> “Film Documentaire, lecture documentarisante” en *Cinéma et Réalités*, J.C. Lyant y Roger Odin (comps.), Cierac: Universidad de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278.

<sup>4</sup> Christian Metz, *El Significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001, p.84.

mundo histórico o a segmentos de mundos posibles; una catalogación nos indica el tipo de respuestas y expectativas que justificadamente podemos esperar del film”.<sup>5</sup> Para el autor la característica principal que define a un documental no es la cuestión de estilo o estética del realismo en su representación de la realidad, sino la etiqueta que le es asignada por la industria.

Por su parte, Plantinga afirma que “la distinción (aunque borrosa) entre un filme de ficción y uno de no-ficción no depende de una relación particular entre la imagen y los escena profílmica (ya que incluso las imágenes de animación pueden ser imágenes de no-ficción), sino en una especie de contrato social, un acuerdo implícito, no declarado entre el/los productor(es) del texto y la comunidad discursiva de ver el filme como una *no-ficción*”.<sup>6</sup> Este contrato social implica una lectura, y por lo tanto una presencia del espectador. Y es precisamente en la posición activa de este espectador documental donde encontramos el papel de la recepción en la delimitación de concepto *documental*.

A partir de aquí el espectador hace una lectura de las afirmaciones del filme asignándoles “valor de verdad”. La contrastación del texto con su percepción de la realidad y sus conocimientos sobre ésta va a condicionar que esta lectura se mantenga o no. Esta negociación del pacto, y su posible ruptura, dependen de una serie de elementos que han sufrido una evolución histórica, y que tienen que ver por un lado con las convenciones formales del texto (reconstrucciones, uso de imágenes de ficción para ilustrar, imágenes-metáfora) y por otro con lo que el espectador/a considere que es “aceptable” como representación de la realidad.

De aquí surgen los conflictos sobre la representación documental que planean sobre el discurso teórico desde sus inicios: la reconstrucción (uso de actores), la actuación de los propios actores sociales<sup>7</sup> para la cámara (como ocurre en *La Noche del Golpe de Estado (La Nuit du Coup d'État (Lisbonne, Avril 1974)*. Ginette Lavigne, 2001), la presencia o no de la instancia narrativa (el director que aparece en el filme, como es el caso de Agnès Vardà en *Los Espigadores y la Espigadora*

<sup>5</sup> Noël Carroll, “From real to reel: Entangled in Nonfiction Film” en *Theorizing the Moving Image* Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.238.

<sup>6</sup> Carl Plantinga, *Op.cit.* p.40.

<sup>7</sup> Término propuesto para diferenciar el personaje de ficción de la persona retratada en el documental. En Bill Nichols, *La Representación de la Realidad. Op.cit.* p.76.

(*Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Vardà, 2000), la inclusión de elementos ajenos a la realidad profílmica (*voice over*, elementos gráficos: rótulos, mapas, títulos...), etc. En la negociación entre espectador y texto radica la aceptación del calificativo *documental* para un determinado filme.

Como el espectador de cine documental no puede olvidar que observa un universo real, no puede dejar de ser consciente de la presencia de la cámara. En el mundo imaginario construido por la ficción si no aparecen en la diégesis, las cámaras no existen, en cambio en la historia que construye el documental, las cámaras existen al margen de que aparezcan o no. De ahí la defensa de Nichols<sup>8</sup> del modo reflexivo del documental que reconoce sus propios mecanismos de construcción o las críticas de muchos autores al cine observacional por la ocultación de dichos mecanismos.

De esta imposibilidad del abandono del espectador para adentrarse en la historia del filme surge también la lectura de los códigos cinematográficos de forma diferente a cuando se está viendo una ficción, con lo que estos códigos adquieren nuevos significados.

## Historia real, discurso documental

A continuación veremos el proceso de codificación de los elementos de construcción del discurso documental. Ahondaremos en las distintas fases para la elaboración del discurso, desde el hecho real que se produce en el mundo histórico, hasta la visualización del relato audiovisual por parte del espectador, partiendo de la base teórica para las teorías estructuralistas de análisis del relato: la división entre *historia* y *discurso*.

Los conceptos *historia* y *discurso* atienden a dos cuestiones básicas a las que nos enfrentamos a la hora de analizar un relato: qué se

---

<sup>8</sup> Nichols propone en *La Representación de la Realidad (Op.Cit.)* cuatro modalidades del documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Añadiendo después el modo performativo en su obra *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, y un sexto modo: el poético en *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001. El autor plantea dichos modos como una evolución, considerando los modos que reconocen la presencia del dispositivo fílmico como más avanzados.

dice y cómo se dice. Es la eterna dicotomía entre forma y fondo. Seymour Chatman profundiza en la definición de ambos conceptos, añadiendo que la *historia* está dividida en sucesos (que son las acciones o acontecimientos) y existentes (que son los personajes y escenarios) y el *discurso* son los medios de expresión a través de los cuales se comunican los acontecimientos.<sup>9</sup> Bordwell, parte de la recepción para examinar los mismos conceptos. Según el autor, la *historia* (*syuzhet*) sería la construcción imaginaria de la cadena cronológica de los hechos relatados en función de las causas y efectos de los acontecimientos, y el argumento (*plot*) la organización real y representación de la historia en la película.<sup>10</sup> La evolución de la teoría narrativa ha llevado a la sustitución del concepto *historia* por el de *diégesis* que fue propuesto por Souriau, quien lo definía como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”.<sup>11</sup> La historia es lo que comúnmente se denomina *mundo diégético*, y muchos de los términos narrativos que se utilizan en la teoría cinematográfica (música extradiegética, narrador metadiegético...) se refieren a su relación con la *historia* o *fábula*.

En el documental, además de la *historia* y el *discurso* entran en juego otras dimensiones del proceso de creación del relato (como, por ejemplo, la realidad del rodaje). Cuando hablamos de ficción estas dimensiones no tienen gran importancia desde el análisis del discurso. Sin embargo, en el documental tienen una importancia crucial para el análisis textual ya que al interpretar el filme como documental, el espectador se pregunta dónde estaba la cámara, quién estaba detrás de ella, etc.

A continuación veremos los niveles (o las distintas fases) del relato documental desde la realidad que se quiere captar, hasta la proyección final del filme. Analizaremos la relación de estas fases con los conceptos de *historia* y *discurso* para explorar el difuso límite entre ambos cuando hablamos de documental. Proponemos las siguientes fases:

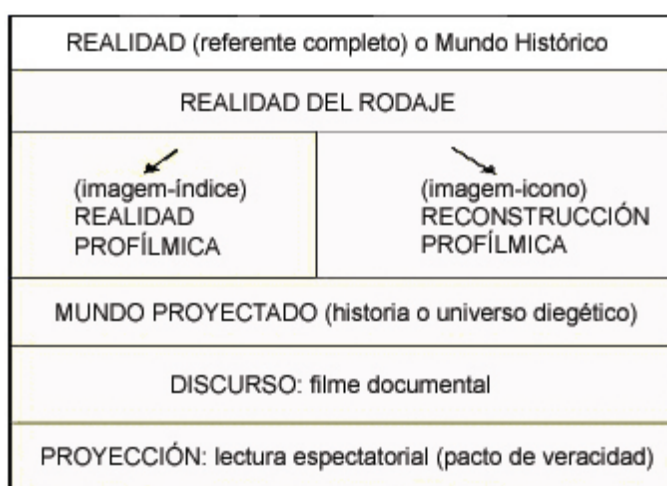
---

<sup>9</sup>Seymour B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.

<sup>10</sup>David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, Wiscconsin: Ed.Methuen (University of Wiscconsin Press), 1985, pp.49-57.

<sup>11</sup>Cit. en André Gaudreault y François Jost, *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Ed.Paidós, 1995, p.43.

la realidad (o mundo histórico), la realidad del rodaje, lo profílmico (ya sea realidad o reconstrucción), el mundo proyectado (que equivaldría a la *historia* o *universo diegético*), el *discurso* (el filme documental) y la proyección (lectura espectral basada en el *pacto de veracidad*). A través de micro-análisis de fragmentos de algunos filmes documentales contemporáneos veremos la importancia de este proceso de construcción de los códigos del documental en relación con las distintas tendencias y estéticas de sus discursos como el cine directo o el documental performativo.



## 0.1 La realidad (el referente completo)

La realidad (lo que los teóricos anglosajones llaman *actual world*, también denominado *mundo histórico*) es un referente que puede inspirar tanto historias imaginarias, realistas como reales. En el documental inspira historias *reales*. Esa realidad es un mundo completo, no como el mundo imaginario de la ficción que es incompleto. Noël Carroll indica que la ficción, al contrario que el documental, muestra un mundo incompleto y por eso no podemos juzgarlo como evidencia de la realidad.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Noël Carroll, Art.cit., p.238.



En el documental los personajes y los lugares existen antes, durante y después del relato, y lo más importante es que existen al margen de que el filme se ruede o no. En la ficción ocurre lo contrario: los personajes existen solamente en ese mundo imaginario.

En *O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2004) vemos a los prisioneros de lo que fue la cárcel de Carandiru. Hablan, recuerdan, trabajan, cantan, sueñan... Pero lo que vemos es una imagen, un reflejo. La realidad va más allá del filme, y tiene muchas más dimensiones que no pueden llevarse a la pantalla. Sólo fragmentos se nos muestran mientras lo prohibido, lo innombrable no puede ser captado por el objetivo. Vemos las fotos forenses de los presos asesinados a cuchilladas, pero el hecho mismo, se escapa a la representación. La realidad a la que se hace referencia en el documental, siempre va a ser más compleja, más amplia que su representación en el filme.

La construcción del documental se basa en la selección de una parte de la realidad. Esta selección va a conformar el mundo proyectado que a su vez va a construir el discurso. El documental va del todo a la parte, al contrario que la ficción, que crea de la imaginación un relato. El documental no se basa en la creación, sino en la selección de fragmentos de lo real.

## 0.2 La realidad del rodaje

Al margen de la realidad que se pretende comunicar a través del discurso, la imagen siempre va a capturarse en un momento de rodaje. Es aquí donde la realización elige qué elementos de la realidad van a formar parte de esa historia construida. Como afirma Colleyn: "En la imagen filmada, no hay de real más que dos cosas: lo que nosotros hemos querido incluir y lo que se encuentra allí a pesar de nosotros. El cámara, siempre necesariamente subjetivo, aparta de la realidad aquello que no le interesa y aquello que no le llama la atención. En la imagen en movimiento que nos ofrece, se pueden descubrir los indicios que han escapado a su atención, pero aquello que haya excluido de su selección

está irremediabilmente perdido".<sup>13</sup> Muchas veces una parte de la realidad del rodaje (la que revela la presencia de un equipo de filmación) se excluye en la selección y es precisamente en este paso donde se deciden cuestiones que van a influir el estilo del filme (ya sea observacional, performativo, reflexivo, etc.)

La cuestión, que no es tanto estética sino ética, es plantear cuál es la relación entre la *realidad* que se quiere documentar y la *realidad del rodaje*. El problema que surge aquí es que muchas veces se pretende documentar algo que realmente no está sucediendo. No se trata de que lo que ocurre ante la cámara no sea real, que siempre lo es (al margen de las actuaciones) sino de que el discurso que se quiere crear documenta una realidad previa (o ajena) a la presencia de la cámara.

En el documental etnográfico tiende a construirse un relato ajeno a la realidad del rodaje. *La Historia del Camello que Lloro (Die Geschichte von Winenden Kameel*. Luigi Farloni y Byanbarusen Davaa, 2003) muestra la vida tradicional de una familia nómada de mongoles siguiendo el estilo del cine observacional. Mientras el rodaje supondría una novedad con la presencia de un equipo de rodaje extranjero en la vida de la familia, el filme muestra la rutina de la vida aislada de un grupo de nómadas en la soledad de la estepa. El equipo de rodaje y su presencia quedan fuera de la historia contada. No es que se trate de un engaño, sino que es una consecuencia inevitable de los procesos de codificación del cine documental. Lo que se selecciona pasa a conformar la historia, y lo que no se graba pasa a desaparecer de la historia contada (aunque en la realidad del rodaje estuviera bien presente).

En definitiva, vemos que la *realidad del rodaje* tiene un importante papel en la estructuración del filme documental, ya que la idea del momento de grabación va a estar en la mente del espectador a la hora de su visionado a causa del *pacto de veracidad*. En la ficción el espectador piensa en la historia que se cuenta y el rodaje de esta historia como dos cuestiones inconexas, pero en el documental la lectura e interpretación de la historia pasa por una interrelación de ambas.

---

<sup>13</sup> Jean-Paul Colleyn, *Le Regard Documentaire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993, pp.66-67.

### 0.3 Realidad profílmica vs Reconstrucción profílmica

Otro término que entra en juego en la construcción del documental es la *realidad profílmica*. Se trata de la materialización audiovisual a partir de la realidad del rodaje. Va a formar la historia concreta y fragmentada que plantea el discurso. Es la imagen impresa en el negativo (o transformada en miles de píxeles) y que es una representación del mundo de la historia a través de la captura mecánica de la imagen en movimiento y del sonido.

Ya hemos planteado anteriormente que un documental no puede documentar a través de la imagen nada más que lo que ocurre delante de la cámara, reconociendo o no su presencia y la del equipo que hay detrás. El problema (que ha llevado a numerosos debates teóricos sobre la reflexividad en el cine documental) se centra en si ese rodaje va a formar parte del mundo proyectado o no. En el punto anterior hablábamos de la situación real en sí misma, y ahora hablamos de una imagen, un objeto que representa en dos dimensiones un fragmento de esa realidad vivida en el rodaje.

Por otro lado no olvidemos que el sonido, a diferencia de la imagen, no queda encuadrado o delimitado de la misma manera, y no ofrece la distinción de delante/detrás de la cámara. Lo *profílmico* en cuanto al audio es aquello que queda seleccionado e impreso en la banda de sonido.

### El fuera de campo

El fuera de campo a pesar de ser parte de la realidad, no puede ser captado en imagen. Sin embargo varios elementos de la realidad profílmica pueden dar indicios al espectador sobre ese fuera de campo de modo que lo que la cámara no graba pueda formar parte del mundo proyectado (aunque no se vea en el film, el espectador lo construye en su imaginario como parte de esa historia).

La información sobre ese fuera de campo muchas veces proviene de la información sonora, o del comportamiento de los personajes ante la cámara, sobre todo cuando se dirigen expresamente a ella. En *Être*

*et Avoir* (Nicholas Philibert, 2002) durante la mayoría del filme se utiliza el estilo observacional, lo que supone que la presencia de la cámara no forma parte de la *historia* o el *mundo proyectado*. La *realidad profílmica* se limita al mundo de la escuela. Sin embargo hay una secuencia donde la presencia del cámara se hace evidente a través del fuera de campo y así se crea un nuevo personaje dentro de la historia o mundo proyectado que encarna la presencia del dispositivo de grabación. En el momento en que la niña recurre al cámara para que le ayude a hacer la fotocopia, intuimos por la respuesta de la niña el fuera de campo donde el cámara se niega a ayudarla y ella vuelve a actuar como ni no hubiera un adulto delante. Después el niño dirigiéndose directamente a la cámara dice: "lo voy a intentar". En ambos casos la *realidad profílmica* delata la presencia del dispositivo fílmico, a pesar de que no aparezca ni en la banda de imagen ni en la banda de sonido. Sabemos de su presencia por la reacción de los niños.

Es interesante por lo tanto ver cómo muchas veces la *realidad profílmica* construye su propio discurso al margen de las premisas establecidas por el equipo de realización. Al contrario que la ficción, el documental construye su propio mundo proyectado por sí mismo sin ser totalmente dependiente de sus aturores/as.

Sin embargo en este mismo filme, se da otra secuencia donde también intuimos el dispositivo fílmico. Se trata de la entrevista al profesor que se realiza rompiendo las bases estéticas del cine observacional que prevalecen durante todo el documental. En este caso se realiza una entrevista donde el profesor habla al fuera de campo y no aparecen las preguntas del entrevistador. Aquí la presencia del dispositivo fílmico entra en la *historia* también a través del fuera de campo (el profesor le habla a alguien detrás de la cámara) pero en este caso el realizador utiliza esa estética de forma voluntaria y no la rechaza como hacía en el caso anterior.

## La reconstrucción profílmica

Cuando hablamos de *reconstrucción profílmica*, nos referimos también a una realidad profílmica (estaba ante la cámara cuando se grabó), pero se trata de una dramatización. En este caso la lectura del espectador

se realiza en clave de ficción, porque es consciente de que se trata de una reconstrucción.

El elemento específico del documental es la *realidad profílmica* constituida por una imagen-índice.<sup>14</sup> Esta imagen-índice implica que hay una relación directa entre la realidad y la imagen que la representa. Sin embargo un documental puede basar todo su discurso en la reconstrucción. Aquí la imagen es icónica, representa su referente real, pero no hay una relación directa en esa representación. En el caso de la reconstrucción toda la información audiovisual se lee en clave de ficción (el espectador no piensa en dónde está el realizador o cómo actúa el cámara, sino que se centra en el universo profílmico).

En *La Odisea de la Especie* (Jacques Malaterre, Javier G. Salanova, 2003) asistimos en todo momento a una *reconstrucción profílmica* de la evolución de la especie humana (y no a la *realidad profílmica*). Se mantiene el pacto de veracidad por el estatuto del filme y su categorización en el mercado, pero los elementos puramente lingüísticos se leen en clave de ficción. El espectador no piensa que había una cámara grabando a los hombres primitivos sino que sabe que es una reconstrucción; sin embargo da por “verídica” o “real” la historia que se le cuenta.

## 0.4 El Mundo proyectado (la historia documental)

Cuando hablamos del término *historia* tal y como lo concibe Chatman, si lo aplicamos al relato documental vemos cómo el concepto abordaría ya no una serie de acontecimientos imaginarios, sino la realidad en sí misma. Los acontecimientos y las personas cuyas imágenes se van a tomar para crear el discurso de la realidad conforman aquí lo que denominamos *historia*. El resultado final, es decir el filme documental, sería lo que denominamos *discurso*.

Plantinga habla de los conceptos propuestos por Chatman y cómo él los aplica al estudio del cine de no-ficción: “Uso el término ‘discurso’ para referirme a la organización abstracta de materiales fílmicos (el

---

<sup>14</sup>Para un estudio profundo sobre el signo y los conceptos de índice e icono ver Charles Peirce, *Écrits sur le Signe*, Paris: Seuil, 1978.

cómo). El mundo proyectado de un filme es el qué; en el caso de la no-ficción, el mundo proyectado es un modelo del mundo real.”(. . .) “El mundo proyectado es más amplio que la 'historia' de Seymour Chatman. Como la historia, consiste en los eventos, situaciones y personajes del 'mundo' presentado más sus múltiples atributos que el discurso del film les atribuye de forma explícita o implícita. Ya que no podemos limitar el discurso de no-ficción a la mera presentación de historias, el mundo proyectado es aquí el término apropiado”.<sup>15</sup>

Hay que tener en cuenta que hablamos de *proyectado* en la pantalla. No hablamos de producción (qué se ha grabado o cómo) sino de qué se ha visto. Es una perspectiva espectral. El mundo proyectado va a ser la idea que se hace el espectador de esa realidad representada por el filme.

La *historia* en el documental es el fragmento de la realidad del mundo que nos rodea filtrado por la mirada de los autores/as. También se le llama universo diegético. Es lo que Nichols llama *el mundo* (histórico) en vez de *un mundo* (posible) de la ficción.<sup>16</sup> Este mundo construido puede remitir a una realidad previa a la filmación (donde no existen las cámaras) pero también puede ser una realidad provocada por su propia presencia. Un documental puede mostrar una *historia* donde no existen las cámaras ni se está realizando una filmación (como pretende muchas veces hacer el cine observacional), pero también puede construir ese mundo que se proyecta en la pantalla como parte de un proceso de filmación (como hace el cine reflexivo).

Plantinga clasifica la *selección* como una de las formas de manipulación discursiva del *mundo proyectado* en el cine de no-ficción.<sup>17</sup> El mundo proyectado (o la historia del documental) viene dado entre otras cuestiones por la selección de situaciones, personas y lugares que van a formar parte de ese universo diegético al que accede el espectador. De toda la realidad, los realizadores/as deciden qué universo desean mostrar. Aquí aparece una cuestión importante a tener en cuenta a la hora de acercarse a la dimensión ética a la que hacen referencia varios autores. La subjetividad del discurso documental no sólo está como

<sup>15</sup> Carl Plantinga, *Op.Cit.*, pp.84-85.

<sup>16</sup> Bill Nichols, *La Representación de la Realidad. Op.Cit.* p.152.

<sup>17</sup> Carl Plantinga, *Op.Cit.* pp.83-100.

apuntan muchos en la forma de construir la autoridad epistémica del discurso sino en la propia selección de elementos de esa realidad.

*Checkpoint* (Yoav Shamir, 2003) y *Ruta 181 (Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel)*, Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2004) son dos filmes documentales que retratan la situación Palestino-Israelí. Cada película elige un mundo proyectado diferente a través del cual comunicar dicha situación. En primer lugar vemos cómo el filme *Checkpoint* elige los puntos de control militar y las personas (en la mayoría de casos militares israelíes y civiles palestinos) que se encuentran en ellos para mostrar esta realidad. Sin embargo *Ruta 181* retrata esa misma realidad a través de un viaje por carretera. La historia se nos muestra a través de la selección de otros escenarios y personajes además de los puntos de control: vemos a la gente en distintos contextos sociales, ya sea hablando en las plazas de los pueblos, trabajando en campos de olivos, siendo retenidos en las comisarías o celebrando su boda. Como vemos, el mundo proyectado se refiere a los personajes, situaciones y lugares de esa realidad que los documentalistas seleccionan para crear un discurso.

Proponemos utilizar el término propuesto por Plantinga: *el mundo proyectado* para introducir esta noción intermedia entre el discurso y la realidad. Este mundo siempre es algo *ficticio* en la medida en que a pesar de basarse en la realidad, es una interpretación mental de esa realidad basada en la selección. Es la imagen mental que el espectador se va a construir sobre determinado tema a partir del discurso del film. Sin embargo esto no convierte al filme en una ficción, pero la historia que construye siempre va a ser imaginaria. Según qué filme veamos podemos pensar que el conflicto Palestino-Israelí se basa simplemente una militarización de los pasos de comunicación al ver *Checkpoint*, o si vemos *Ruta 181* podemos crear ese *mundo proyectado* como algo mucho más amplio y complejo que abarca todas las dimensiones de la vida de los habitantes de la región.

## **El relato dentro del mundo proyectado**

Además del este mundo proyectado que se construye en un primer nivel, existe un segundo nivel: otra historia que aparece dentro del relato.

El filme *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) consigue resaltar la fuerza de ambos niveles. Al no recurrir a la imagen de archivo muestra la historia de los protagonistas del Holocausto judío en tiempo presente. Sin embargo los micro-relatos de cada uno de ellos nos llevan a un segundo nivel del discurso donde aparece otro *mundo proyectado* (que esta vez no vemos, sino que evocamos al oír las declaraciones de sus protagonistas) y que está en el pasado. El *mundo proyectado de primer nivel* es la historia de los supervivientes en la actualidad que vemos en la imagen, y el *mundo proyectado de segundo nivel* es aquel de las historias del pasado que nos relatan y que no podemos ver.

En resumen, al hablar de documental vamos a tomar el término *mundo proyectado* para denominar la *historia*. El concepto abarcaría esa parte de la realidad que el equipo de realización documental decide seleccionar para contar su relato. Ésta está constituida por los personajes (actores sociales), lugares y situaciones que muestra el documental explícitamente, más aquellos a los que hace referencia de forma implícita. Al margen del orden de los acontecimientos que muestre el filme (utilizando flash-backs, flash-forwards, elipsis...) en el *mundo proyectado* los acontecimientos suceden en el orden lógico que han sucedido en la realidad.

## 0.5 Discurso (el filme documental)

El discurso en el documental al igual que en la ficción reorganiza la historia (el *mundo proyectado*) y utiliza distintos recursos narrativos para mantener el interés, provocar intriga o crear otros efectos en el espectador.

Cuando hablamos de *discurso* en el documental, nos referimos al filme en sí, el relato en su materialidad. Éste relato está formado por la reorganización de la realidad profílmica (y/o la reconstrucción profílmica) y elementos extradieгéticos añadidos por los autores/as (voz en off, música, intertítulos, etc.) Así como el concepto de *historia* es diferente en la ficción y el documental, el concepto de *discurso* es el mismo en ambos y además se rige con las mismas normas gramaticales y narrativas. Otra cuestión es qué cómo se lean esos códigos por parte del espectador.



El filme *O Prisioneiro da Grade da Ferro. Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2004) comienza con la imagen del derrumbamiento de la cárcel Carandiru en Brasil pero al revés, es decir, a través de un truco de imagen vemos cómo “se reconstruye” y a posteriori nos muestra cómo era la vida en su interior antes de ser derribada. Como vemos en la realidad del rodaje lógicamente el orden es inverso. El mundo proyectado también iría en orden cronológico (ya que es la idea mental que el espectador se hace de cómo ocurrieron los hechos), pero el discurso puede jugar con las cuestiones narrativas (en este caso con el tiempo, mostrando un flash-back).

## 0.6 Proyección (la lectura espectral)

Un último nivel a tener en cuenta a la hora de analizar el documental es el momento de la proyección. Siempre estamos en un tiempo y en un lugar determinado, y como el referente del documental es la realidad, y ésta es cambiante, la realidad del espectador a la hora de interpretar cambia (posee más información que el narrador o se sitúa en un tiempo posterior).

A diferencia de la ficción la ruptura del placer narrativo del pacto de veracidad, saca al espectador del mundo proyectado y por lo tanto aparecen nuevos espacios temporales y espaciales. La lectura de un relato documental sobre un hecho histórico no tiene la misma interpretación en el momento que se produce que cincuenta años después. De hecho el documental del montaje basa gran parte de su valor en esta recontextualización de los hechos en la lectura del presente.

## Paradojas del realismo documental

Una vez visto el proceso de construcción de sus códigos, podemos ahondar en los problemas y sobre todo en las paradojas que surgen a la hora de representar la realidad en el documental, ya que curiosamente a causa de la mediación del *pacto de veracidad* los códigos cinematográficos irrealizan el mundo representado por este género.

## Cine Directo vs Documental Performativo

Los detractores del Cine Directo han criticado muchas veces la falsedad de la proclamada “no intervención” del realizador en la realidad que filma. La representación de la realidad de forma no mediada se planteaba como un imposible. Estas críticas tienen que ver directamente con ese *mundo proyectado* que se desprende del discurso.

La base de la crítica al Cine Directo radica precisamente en la disociación entre realidad y discurso a través del mundo proyectado. Es decir: La realidad (al margen de ser convertida en relato documental o no) es previa al propio relato (al contra que en el caso de la ficción), y por lo tanto es la inspiración para el documentalista; la intención de éste es comunicar dicha realidad. Ante este planteamiento surge la cuestión del dispositivo fílmico: para capturar una imagen o un sonido es necesaria la utilización de una serie de aparatos mecánicos que siempre van a condicionar esa realidad. Pero la presencia de dichos aparatos altera esa realidad y por lo tanto no puede ser capturada.

Por lo tanto el documentalista se enfrenta a lo que es la base de toda la discusión sobre la posibilidad de la representación de la realidad: la única realidad posible donde capturar imágenes es aquella condicionada por la presencia de la cámara. Esta obviedad es sin embargo la raíz de muchos de los debates teóricos y éticos sobre el documental. El problema es que si hubiera una relación directa y coherente entre realidad, mundo proyectado y discurso documental, todos los filmes documentales presentarían la propia filmación y la presencia del equipo de realización como parte de ese mundo proyectado. Cuando Nichols defiende el documental participativo respecto al expositivo u observacional, se refiere precisamente a esta cuestión. Para el autor es más “sincero” que haya una relación directa entre realidad, mundo proyectado y discurso, a que se intente representar una realidad ajena al dispositivo fílmico.<sup>18</sup>

Sin embargo el hecho de que en el Cine Directo no haya analogía entre la realidad de la filmación y el discurso, no implica que una realidad previa no pueda ser representada, sino simplemente que quedan excluidos el proceso e implicaciones de la filmación (situaciones, perso-

---

<sup>18</sup> Ver Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Op.Cit. y *Introduction to Documentary*, Op.Cit.

najes y acontecimientos que tengan que ver con el rodaje) del mundo proyectado con el que se va a construir el discurso.

El problema surge cuando dentro del discurso se rompe el mecanismo interno del mundo proyectado. Entonces el pacto de veracidad del espectador se rompe, y por lo tanto la intencionalidad comunicativa del film deja de funcionar. Un ejemplo se da en el filme *El Sol del Membrillo* (Victor Erice, 1992). En una secuencia del filme vemos una conversación privada entre el pintor protagonista y su colega, al igual que el resto del filme se sigue un estilo observacional, donde no aparece el equipo de rodaje. Sin embargo, el discurso por un error estético nos muestra el micrófono en el margen inferior y evidencia que la realidad no es la de una conversación privada.

Por lo tanto cuando un espectador ve un documental en estilo cine directo no es que piense que no hay cámaras, sino que las cámaras no forman parte de esa historia que le están contando (es decir de ese mundo proyectado). Sin embargo la intrusión de una cámara, micrófono o similar en alguna secuencia puede romper ese pacto de veracidad y sacar al espectador del mundo proyectado. No se trata de que la situación proyectada por el discurso se corresponda con la situación de filmación o no, sino de que la historia (ya sea ficticia o real) siempre ha de tener una coherencia interna.

En otras secuencias de *El sol del membrillo* el discurso nos muestra al pintor en soledad mirando los membrillos. En este caso aunque la realidad del momento de filmación y el *mundo proyectado* no se corresponden, ningún elemento profílmico revela la relación con esa *realidad del rodaje*, por lo que la historia mantiene su coherencia interna a través del discurso, al contrario de lo que ocurre en el caso anterior.

Sin embargo hay otros casos en que el dispositivo fílmico reconoce la entidad enunciativa dentro de ese mundo proyectado. Aquí la aparición del micrófono no sería una incoherencia, dependiendo de qué historia se quiera construir. En *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) el mundo proyectado es la historia de la realizadora en la búsqueda de su identidad y del pasado de sus padres a través de la filmación de un documental, por eso la presencia de micrófonos y cámaras es perfectamente coherente con la historia.

Como hemos visto, en el documental auto-reflexivo y participativo hay una relación directa entre realidad y mundo proyectado, y en el Cine

Directo una construcción de un mundo proyectado previo (o ajeno) al rodaje. De todas maneras el hecho de que se dé esta relación directa no implica que los estilos de documental que introducen una reflexión sobre el propio dispositivo fílmico ofrezcan una representación directa y objetiva de la realidad, ya que precisamente el paso de esa realidad al mundo proyectado pasa por una necesaria selección de personajes, lugares, acontecimientos y puntos de vista estén o no entre ellos los del equipo de rodaje.

De aquí deducimos una importante consecuencia para la representación (ir)realista en el documental: la gran paradoja es que se elija una forma de representación u otra, el documental siempre tiende a irrealizar la historia que cuenta. Por un lado si no aparece el dispositivo fílmico (lo que hace más fluida la narración y construye una estética *realista* al estilo de la ficción) la representación de la realidad está sesgada y de algún modo “no es sincera” porque esconde una parte crucial que condiciona esa realidad: el equipo de rodaje. Y por otro lado si aparece el dispositivo fílmico, las cámaras o el equipo de rodaje, la historia se ve mediada y no tenemos acceso directo a esa realidad desde la identificación de nuestra mirada con la mirada de la cámara.

Sin embargo, nos encontramos con un caso en que se evita esta mediación de la historia narrada, no porque no haya cámaras, sino porque la historia que se muestra con ellas es la historia propia, la autobiografía de quien graba, la historia familiar. Muchos documentales de compilación recuperan imágenes familiares o personales, lo que permite un acercamiento que a pesar de estar mediado por una cámara no está mediado por un equipo de rodaje. Esto implica que la persona que está tras la cámara forma parte de ese universo que se muestra, de ese *mundo proyectado*. La serie *Hungría Privada* (Peter Forgács, 1988-2002) construida a través de imágenes de video privado muestra ese acceso “más directo” a la realidad de una forma observacional, pero sin renunciar a reconocer al dispositivo de grabación.

## **La incertidumbre del mundo proyectado**

En algunos casos la incertidumbre de la representación documental pasa por la imposibilidad de acceder a esa realidad que se quiere al-

canzar. Los documentales que intentan esclarecer la verdad sobre un hecho que haya ocurrido en el pasado construyen varias historias posibles, en vez de una sola. Es decir el espectador se enfrenta a varios *mundos proyectados* posibles.

Lo interesante del documental es que muchas veces explora un hecho pasado y como tal, en la realidad sólo quedan sus huellas que si-empre son distintas en función de la subjetividad de la memoria de cada individuo. El esclarecimiento de la verdad sobre un hecho a través de los relatos de sus testigos es la base de muchos documentales contemporáneos como *De Nens* (Joaquim Jordà, 2004) donde un hombre acusado de pederastia se enfrenta a un juicio, o *Sacrificio. ¿Quién Traicionó al Che Guevara?* (*Sacrificio. Who Betrayed Che Guevara?*) (Eric Gandini y Tarik Saleh, 2001). El documental, por la propia esencia de su apelación a la realidad (sobre todo si se refiere a una realidad pasada) es un discurso en el que la historia a la que se hace referencia puede ramificarse en numerosas historias y versiones. Sin embargo la decisión de mostrar un solo mundo proyectado concreto e inequívoco o varias posibilidades es una opción que toman los autores/as del filme a la hora de construirlo.

## La reconstrucción

Otro de los debates a tener en cuenta cuando hablamos de la representación de lo real en el documental es la reconstrucción. Este recurso se utiliza por la imposibilidad de captar la imagen en presente en el momento que ocurre y la voluntad de que el discurso la muestre como si una cámara la hubiera captado en el momento en que se producía. La mayoría de veces la imagen reconstruida no muestra la presencia del dispositivo fílmico o el equipo de rodaje ya que en el mundo proyectado que se quiere construir no había una cámara y precisamente por eso es necesario realizar una reconstrucción.

Pero hay otra paradoja muy interesante a la hora de hablar de la estética realista en el documental: por pura convención, así como en la ficción los eventos mostrados son más realistas cuanto más indicativa sea la imagen, cuando un documental usa una reconstrucción tiende

a buscar la máxima iconicidad posible. Es decir, la imagen del evento reconstruido tiende a ser simbólica, alegórica.

El asesinato de Trotsky en el filme *Asaltar los Cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996) es un claro ejemplo de este uso de la reconstrucción. Vemos una sombra en la pared, la silueta de lo que parece un piolet. Intuimos el golpe. La imagen no pretende representar fielmente cómo sucedió sino remitirnos a la idea misma de forma evocativa.

Una reconstrucción que sigue los códigos del realismo de la ficción pone alerta al espectador, que sabe que no es la imagen tomada en el momento que ocurrió, sabe que es una imitación. Por eso en muchas ocasiones las reconstrucciones se construyen de forma que sean evocativas, no que sean realistas. No se tiene que parecer a la realidad, sino a su significado.

## **El todo por la parte. El mundo proyectado y la hiperrealidad**

Por último, vemos que el documental es una forma de acceso a universos reales, pero necesariamente fragmentados, seleccionados y reorganizados. La selección del mundo proyectado elegido hace que nuestra experiencia de un hecho (por ejemplo el conflicto palestino-israelí) se limite a los acontecimientos, lugares y personajes que muestra el mundo proyectado por el documental, o los medios en general.

En la sociedad mediatizada entran en nuestra cotidianeidad (y en la realidad que vivimos) hechos que nos llegan solamente a través del relato, y a los que no accedemos a través de la experiencia sensible. Es lo que Baudrillard denominaba la *hiperrealidad*.<sup>19</sup> Vivimos en una sociedad donde cada día en mayor medida accedemos al mundo a través de los discursos y no de la experiencia. ¿Qué papel tiene el documental en este discurso de lo real? Se trata de uno de tantos relatos que nos relacionan con el mundo histórico y nos llevan a su comprensión e interpretación.

---

<sup>19</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

El problema está en la propia naturaleza de la construcción y lectura de estos relatos de lo real. Existe una indefectible tendencia de los espectadores/as a extrapolar la situación concreta al todo. De hecho muchas veces los espectadores/as tácitamente dan por hecho que el universo seleccionado por los el equipo de realización es una muestra representativa y significativa de lo que ocurre en un lugar y olvida que se trata de una selección y de un individuo (o grupo de individuos) o un acontecimiento concretos y únicos.

El *mundo proyectado* siempre es fragmentario, y aunque la realidad que percibimos a través de la experiencia sensible también lo es, el documental es un discurso elaborado por alguien ajeno a nuestra conciencia. Por este motivo, la peligrosa sensación de acceso a la realidad del documental, no exime su completa construcción e interpretación previa a través del filtro del relato de otro individuo, y la consiguiente subjetividad que tan de cabeza trae a los teóricos del documental.

## Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris Galillée, 1981.
- BORDWELL, David, *Narration in Fiction Film*, Winsconsin: Ed.Methuen (Uni of Winsconsin Press), 1985.
- CARROLL, Noël, "From real to reel: Entangled in Nonfiction Film" en *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHATMAN, Seymour Benjamín, *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COLLEYN, Jean-Paul, *Le Regard Documentaire*, París: Editions du centre Pompidou, 1993.
- GAUDREAUULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed.Paidós, 1995 (ed.original en francés, 1990).

- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós Barcelona 1997. (ed. original en inglés: *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- METZ, Christian, *El significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*, Barcelona: Paidós 2001.
- ODIN, Roger "Film Documentaire, lecture documentarizante" en *Cinéma et réalités*, J.C. LYANT y Roger ODIN (comps.) Cierrec: Universidad de Sint-Étienne, 1984.
- PIERCE, Charles, *Écrits sur le Signe*, París: Seuil (col. L'ordre philosophique), 1978.
- PLANTINGA, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

## **Filmografía citada**

- Asaltar los Cielos* (1996), de José Luis López Linares y Javier Ríoyo.
- Checkpoint* (2003), de Yoav Shamir.
- De Nens* (2004), de Joaquim Jordà.
- El Sol del Membrillo* (1992), de Victor Erice.
- En Construcción* (2001), de Jose Luis Guerín.
- Être et Avoir* (2002), de Nicholas Philibert.



- Hungría Privada* (1988-2002), de Peter Forgács.
- La Historia del Camello que Lloró* (*Die Geschichte von winenden Kamel*, 2003), de Luigi Farloni y Byanbarusen Davaa.
- La Noche del Golpe de Estado* (*La Nuit du Coup d'État* (Lisbonne, Avril 1974). 2001), de Ginette Lavigne.
- La Odisea de la Especie* (*L'Odyssée de l'Espèce*, 2003) de Jacques Malaterre, Javier G.Salanova.
- Los Espigadores y la Espigadora* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), de Agnès Vardà.
- Los Rubios* (2003), de Albertina Carri.
- O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos* (2004), de Paulo Sacramento.
- Ruta 181* (*Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (2004), de Michel Khleifi y Eyal Sivan.
- Sacrificio. ¿Quién Traicionó al Che Guevara?* (*Sacrificio. Who Betrayed Che Guevara?* (2001), de Eric Gandini y Tarik Saleh.
- Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.