



Cine de lo real. Incertidumbre, temporalidad y acción

Sebastián Gómez Ruiz¹
Editor invitado

En 1922 apareció la película *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, y de inmediato fue alabada por distintos especialistas. Luc de Heusc la catalogó como la “primera película etnográfica del mundo”. Entre las razones que se esgrimieron, una era que Flaherty había logrado un retrato íntimo de la realidad de los Inuit a partir de una estancia prolongada de quince meses con la familia Nanook. El carácter real de la cinta se basaba en representar eventos como la caza de una morsa, la construcción de los iglús e incluso en una de las escenas más emblemáticas Nanook trataba de comerse los discos que Flaherty había llevado junto con el gramófono, símbolos de la modernidad.

Sin embargo, *Nanook of the North* lejos de ser un documental sobre lo real era una puesta en escena que hacía uso de elementos ficticios para representar la vida de los esquimales (Piault, 2002). Estos hechos no le quitan en absoluto el mérito a este clásico del cine, aunque, paradójicamente su valor por muchos años ha sido presentarla como la primera película etnográfica de la historia. Entre varias preguntas que puede suscitar el filme, existe una que se relaciona con la forma en que se ha designado una película como “ficción” o “documental”.

Si bien esta discusión puede resultar estéril en un tiempo en el que se producen innumerables audiovisuales, en los que las fronteras entre lo real y lo ficticio son totalmente difusas y estas tipologías resultan innecesarias para aproximarse a ellas, lo cierto es que la indagación por lo real en el cine implica una pregunta sobre la representación del mundo y los modos que tenemos para conocerlo y actuar frente a él.

De acuerdo con Pilar Carrera y Jerano Talens (2018), la denominación de un cine documental ha servido como medio para liberar al cine de ficción de toda su carga ideológica, como si no tuviera nada que ver con los acontecimientos del mundo. El hecho de designar un determinado cine como “real” y otro como “ficción” da cuenta de cómo le damos legitimidad a ciertos relatos sobre el mundo.

Lo “real”, en este sentido, se define por las películas que se han clasificado de forma arbitraria como cine documental y su particular relación con lo real desde una construcción retórica. Precisamente para el documentalista británico John Grierson, el documental consistía en “un tratamiento creativo de la realidad” (Carrera y Talens, 2018, p. 38). Aquí se vuelve a romper el binarismo entre “ficción-realidad” y “creatividad-objetividad”.

¹ Doctor en Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Máster en Antropología Visual de la misma universidad. Antropólogo y magíster en Antropología de la Universidad de los Andes. Docente de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de la Universidad El Bosque.

El cine documental ha sido un terreno complejo de creación, experimentación, innovación y activismo cultural. La pregunta por lo real no solo se plantea entonces por lo que el cine documental ha representado o los modos documentales —en términos de Nichols (1997)— del documental poético, expositivo, observacional, participativo y reflexivo, sino del cine como práctica, como forma de interpelar y actuar frente a la realidad. Lo real, en este sentido, no se define en oposición a lo ficticio, sino como una forma de hacer, de praxis.

El relato documental consta de una retórica que lo hace parecer como real, y es también un quehacer. Tanto esas retóricas como esas prácticas tienen unas características que permiten establecer una relación particular con lo real. De esta manera las discusiones sobre el cine de lo real no están exclusivamente en el ámbito representacional, sino que abordan el campo de las relaciones sociales que se establecen en torno a la producción y circulación de una película.

De acuerdo con ciertas teorías antropológicas del arte (García Canclini, 2010; Sansi, 2015; Andrade y Tarek, 2018), las prácticas artísticas —como la cinematográfica— se han desplazado del paradigma de “la representación” a prácticas que se establecen desde las interacciones sociales y los contextos en los que se producen las películas.

El interés actual de una película como *Nanook of the North* no solo radica en cómo fueron representados los Inuit por Flaherty, sino sobre las condiciones sociales y económicas en las que se produjo el documental. En esta línea de análisis resulta relevante nombrar cómo la película de Flaherty fue financiada por la compañía francesa de pieles de los hermanos Ravelliñ, quienes comerciaban con los Inuit (Piault, 2002, p. 91). La ausencia explícita de este hecho da cuenta de cómo desde el ámbito de la representación se quiere mantener una imagen asilada del mundo exterior de los Inuit, cuando en realidad estaban vinculados con el mundo mercantil transnacional hace tiempo. Sin embargo, todo esto aparece invisible en el documental mientras que se hace un

énfasis en el aislamiento, el particularismo y el exotismo de los Inuit.

El cine de lo real se define tanto por sus representaciones como por sus elementos no representacionales, es decir, por su quehacer. Se podrían nombrar cuatro características del cine de lo real. La primera es su capacidad de hacer hablar a la realidad. Para Pilar Carrera y Jerano Talens (2018) el cine de lo real interpela la realidad permitiendo una forma de diálogo: “A la realidad se le hace hablar también mediante la edición y la narración, por no mencionar la propia lógica de un dispositivo tecnológico culturalmente condicionado y sus implicaciones” (Carrera y Talens, 2018, p. 38). Esta relación dialógica que establece el cine con lo real se da de una forma creativa y no desde una posición neutral, distante y objetiva. Precisamente la retórica del documental es eficaz en términos de tener una interpretación que dialoga permanentemente con dicha realidad.

La segunda característica es que el cine de lo real constituye una forma de actuar. La producción de una película además de interrogar la realidad actúa en ella, generando una intervención que transforma lo que representa. Así lo señalaba Medvedkin (1978): “Utilizamos el cine documental, la crónica, no como una información pasiva, sino como una intervención activa y crítica en el esclarecimiento de las causas del mal trabajo, las averías, los atrasos, los errores” (p. 128). Grabar, editar, visionar, circular y escribir son acciones en el mundo que constituyen unas formas de praxis, son una acción performática que crea realidad, la inventa y le da una materialidad.

La tercera característica del cine de lo real es que guarda temporalidades, o sea que da cuenta de un pasado en el que se filmó; la interpretación de este pasado siempre se da desde el presente:

[...] la Historia puede ser reconstruida, no tanto como una presencia o una ausencia transparente, sino como una presencia ausente, es decir, como un efecto de sentido, pues, aunque el “tema” pueda ser situado en el futuro o el pasado, la enunciación fílmica funciona siempre en presente de indicativo. (Carrera y Talens, 2018, p. 95)

El cine de lo real es ante todo un artefacto cultural que puede dar cuenta del futuro o el pasado, pero siempre se interpreta desde el presente y toma un tiempo para verlo. Esta última temporalidad también constituye una habilidad de ver, del tiempo que toman las imágenes y su comprensión (Gómez Ruiz, 2018).

Finalmente, la cuarta característica es que el cine de lo real parte de la incertidumbre. Es decir, que lo real no es algo dado, sino una posibilidad, un futuro que no se ve. La preparación de un documental implica enfrentarse a unos procesos que parten de puntos ciegos. Así lo señalan Carrera y Talens (2018):

Además algo muy propio del documental, y que, en parte, lo convierte en un género fascinante, es, por un lado, el hecho de que el guion nunca esté del todo escrito y, por tanto, de que lo inesperado puede interrumpir en cualquier momento. (p. 73)

La incertidumbre como principio es también parte de las posibilidades creativas que tiene el cine de lo real, no solo desde el proceso de ejecución de la película, sino también de las posibilidades inciertas que se presentan cuando ya está hecha y se vuelve un artefacto cultural en sí mismo, que crea realidades y produce cosas.

En este *dossier* sobre cine de lo real diferentes autores y colegas alrededor del mundo dan una mirada particular sobre investigaciones que se han realizado sobre el tema desde campos tan diversos como el cine, el arte, la comunicación, la sociología y la antropología. En este caso no se trata de estudios sobre “documental” o “ficción” como si fueran géneros definidos, sino más bien de géneros confusos —de acuerdo con Clifford Geertz (1998)— que hablan sobre lo real, pero no exclusivamente en términos del binarismo entre “documental” y “ficción”. Lo real no solo hace parte del ámbito de la representación cinematográfica, sino de lo profílmico, el *making of*, las formas de circulación y las relaciones temporales, espaciales y sociales que se establecen en torno a una película.

Para pensar lo real, el ensayo de Manuel Delgado propone una reflexión sobre lo real y lo

Real (en mayúscula) como algo irrepresentable, inefable, indecible y en últimas incierto. A partir de la análisis del documental *Lejos de los árboles* (1972) de Jacinto Esteva, Delgado se acerca a lo incierto. Las imágenes de Esteva son atávicas, mágicas y guardan la temporalidad de las fiestas de pueblo y los ritos españoles. *Lejos de los árboles* no es solo una experiencia visual sino sonora, en la que los sonidos diegéticos de los llantos y las risas se fusionan con la música rock. Para Delgado lo Real es insoportable e innombrable, pero todavía algunas imágenes nos susurran en la lejanía.

Gabriela Cordoba y Jacobo Sucari nos invitan a actuar frente a la realidad. Los dos no solo se piensan la representación, sino que son creadores de imágenes en movimiento. Córdoba habla sobre las políticas de la representación con la realización del documental *Detroiters* (2017) del Colectivo Caldo de Cultivo, aborda temas como la raza, las tecnologías de visión, la circulación y la ciudad.

Detroiters (2017) es un documental poético que hace uso de un registro polifónico sobre una Detroit que ha sido representada desde la fantasmagoría de paisajes post-fordistas y post-industriales. Precisamente en el filme se presentan unas políticas de la representación al escoger primeros planos y voces negras. Se crean otros modos de enunciar el espacio urbano y sus habitantes.

La película adquiere agencia propia en la circulación y es interpretada de forma particular en las ciudades en donde ha sido presentada, activando discusiones que tienen sentido en cada lugar. Jacobo Sucari hace un rastreo especial y se sitúa en el barrio Poblenou de Barcelona, en el contexto de las transformaciones urbanas que se están llevando a cabo al pasar de ser un barrio industrial y de clase trabajadora a un barrio gentrificado y centro de la transformación urbana de Barcelona desde el 2000.

Para esto toma sus propios documentales, como *La lucha por el espacio urbano* (2006) y *La ciudad transformada* (2008) y producciones desde el documental expandido que ha realizado en los

últimos años. Se trata de trabajos colaborativos en los que deja de importar quién lleva la cámara, si el documentalista o los protagonistas, así crea experiencias sobre las condiciones vitales que se viven en el espacio. El documental, como lo entiende Sucari, no solo trata de “mostrar una realidad” o “visibilizarla”, es una forma de actuar e interpelar la realidad misma.

Lo real y lo autobiográfico aparece en el ensayo de Jairo Hernando Gómez. El autor hace uso de un juego de espejos temporales para hablar de las películas del cineasta sueco Ingmar Bergman desde su autobiografía, *Linterna mágica* (1988).

Gómez propone una suerte de filmografía biográfica en la que se reconstruye la vida de Bergman desde sus obsesiones: Dios, sus relaciones de pareja y sus influencias intelectuales. Lo real se asoma a partir de un diálogo entre narrativa autobiográfica y obra fílmica. Es también, desde otro lugar, una ficcionalización de la vida propia de Bergman, un contrapunteo narrativo entre ficción y realidad.

Los textos de Franco Pasarelly y Joan Roca tienen en común el cine etnográfico y la mimesis, sin embargo cada uno parte de tradiciones y geografías intelectuales distintas. Pasarelly establece el concepto de mimesis desde la filosofía, la teoría literaria y la antropología. Al final plantea el tema de la reflexividad como lugar en el que la alteridad no se puede fijar y el autor necesita preguntarse sobre sí mismo. Para esto, hace un rescate de una filmografía del cine etnográfico argentino que resulta revelador para el público exterior a su país, como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, que desde una narrativa personal habla sobre la experiencia de sus padres desaparecidos en la dictadura argentina en 1976.

Por otro lado, Roca desde una tradición más europea hace un rastreo de discusiones desde la filosofía griega antigua en torno a la mimesis. Su objetivo es crear lazos entre experiencias estéticas, epistemologías y cine etnográfico. El autor analiza algunas películas del cine etnográfico clásico, especialmente la filmografía de Jean Rouch

y todo lo que significó su cine en términos de experimentación y representación de la alteridad.

El último apartado de este *dossier* lo he denominado “imágenes y alteridad”. Esto se debe a que las discusiones sobre el cine de lo real parecen diluirse y aparecen otros aspectos en torno a las políticas de la representación y categorías indiferenciadas que se acercan más a las características plásticas de la imagen, y unas discusiones de la antropología de la imagen alrededor de su producción, circulación y significación.

El ensayo de Gemma Orobitg sobre la fotografía de Sebastião Salgado hace una propuesta que establece un giro de tuerca desde un rastreo de las imágenes del fotógrafo Edward S. Curtis a los indígenas norteamericanos de principios del siglo XIX y su importancia, que permite un retorno a la tradición —que si se quiere es imaginado—. Su relevancia radica en que estas se convierten en una forma de apropiación cultural. Orobitg no cae en una crítica común de entender las imágenes de Salgado y de Curtis como “exotistas”, sino que precisamente dan cuenta de un universo indiferenciado entre categorías aparentemente fijas como animal/humano y naturaleza/cultura.

Por otro lado, la investigación de Rodrigo Ruiz logra situar los flujos transnacionales y transculturales del cine mexicano en Yugoslavia a partir de un análisis del contexto histórico político, pero también de la recepción emocional de la película *Un día de vida* (1950) a partir de los conceptos de ritual y trance de Victor Turner.

Por último, la entrevista al realizador arhuaco Amado Villafañá plantea el tema de la autorepresentación indígena y el uso de las imágenes como una cuchilla de doble filo en torno a lo que significa lo visible y lo invisible en la representación indígena, y al mismo tiempo, el cine como una forma de activismo cultural en un contexto de etnocidio y ecocidio.

La pregunta que queda entonces es: ¿hablamos de autorepresentación cuando esta se relaciona con los pueblos indígenas, pero no, por ejemplo, cuando hablamos de la autobiografía de

Ingmar Bergman? La noción misma de autorepresentación empieza a ser limitada para aproximarse a la producción, circulación y significación del ya consolidado cine indígena.

En 1895 los hermanos Lumière hicieron que los espectadores salieran desprovistos pensando que un tren los iba a atropellar en su película *Llegada del tren*. Todavía hoy la imagen es algo que genera movimiento y acción. La representación cinematográfica no es algo que se queda inerte, sino que se sale de las pantallas e interpela la realidad.

En 2020, en el contexto de la pandemia del COVID-19, vivimos un momento histórico casi apocalíptico en el que las imágenes y los sonidos mecánicamente producidos se han vuelto la única forma de interactuar con la realidad, cuando todas las producciones cinematográficas del mundo han sido canceladas y las salas de cine permanecen cerradas. Tal vez en un futuro los arqueólogos de las imágenes mirarán con asombro cómo los seres humanos empezamos a actuar frente a la realidad por medio de las imágenes desde la intimidad del hogar, con la esperanza de que algún día volveremos a las salas de cine y nos emocionemos hasta la médula con el cine de lo real, como sucedió con la *Llegada del tren*. Mientras tanto, como dice un aviso de un cine en Estados Unidos: *Cinema Closed. Until real life doesn't feel like a movie. Stay safe. Be kind.*²

Referencias

- Andrade, X. y Tarek, E. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antipoda. Revista Antropol. Arqueol.* 33, 3-II.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Tusquets.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción. Cátedra Signo e Imagen.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz editores.
- Geertz Clifford. (1998). Géneros confusos. “La refiguración del pensamiento social”. En: C. Reynoso (comp.), *El surgimiento de la antropología postmoderna* (pp. 63-77). Gedisa editorial.
- Gómez Ruiz, S. (2018). Imágenes de la Sierra Nevada (Colombia): el artefacto cultural como una manera para aproximarse a los medios de comunicación indígena. En: A. Huertas y M. Luna (eds.), *Culturas indígenas: investigación, comunicación y resistencias* (pp. 197-219). Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Medvedkin, A. I. (1978). El tren cinematográfico. En: J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 128). Cátedra Signo e Imagen.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Piault, M. H. (2002). Antropología y cine. Cátedra Signo e Imagen.
- Sansi, R. (2015). *Art, Anthropology and the Gift*. Bloomsbury Academic.

Filmografía

- CaldodeCultivo, Reglero, U., Córdoba, G. y Camacho, G. (directores). (2017). *Detroiters* [película]. CaldodeCultivo. <https://vimeo.com/266759758>
- Carri, A. (directora). (2015). *Los rubios* [película]. Carri, A.
- Esteva, J. (productor y director). (1972). *Lejos de los árboles* [largometraje documental]. Filmscontacto. <https://www.youtube.com/watch?v=iTKmaYeth5w>
- Gerzso, G. (productor) y Fernández, E. (director). (1950). *Un día de vida* [cinta cinematográfica]. Cabrera Films.
- Flaherty, R. (productor y director). (1924). *Nanook of the North* [película]. Revillon.
- Lumière, L. y Auguste L. (1895). *Llegada del tren* [película].

² “Cinema cerrado. Hasta que la vida real no parezca una película. Manténgase sano. Sea amable”.

Sucari, J. (director) (2006). *La lucha por el espacio urbano* [documental]. Àrea de Televisió y Televisió de Catalunya.

Sucari, J. (2008). *La ciudad transformada. Documental expandido* [documental]. <https://vimeo.com/manage/80677621/general>