

Ficción vs. Documental, el cuento que nos enseñan

Tito Molina¹

Resumen

El artículo indaga sobre las fronteras entre la ficción y el documental. Luego de diferenciar entre *películas* y *Cine*, sostiene que si se trata de *Cine*, no hay fronteras. Pero sí que las hay, si se habla de *películas*. Plantea que es la industria de las películas (y no los creadores de *Cine*) la encargada de crear esas fronteras con un sentido funcional, para asegurarle al mercado la híper categorización del cine en géneros, o en dos macro géneros, la *ficción* y el *documental*, que engloben todas las variantes narrativas conocidas hasta ahora. A más de la industria, la prensa es el otro sector interesado en crear esas fronteras y usarlas como una clave para clasificar las obras de cara a las teleaudiencias.

Palabras clave

Cine ficción; cine documental; verdad; veracidad, verosimilitud; realidad, irrealidad; falsedad.

¹ Cineasta ecuatoriano. En 1997 rueda su primer cortometraje, *Trailer2*. En 1999 forma parte del equipo de rodaje de dos grandes producciones: *Proof of life* de Taylor Hackford (CastleRock & Warner Bros., USA / United Kingdom) y *The Dancer Upstairs* de John Malkovich (Lola Films, Spain). Cursa la carrera de Dirección Cinematográfica en Barcelona. Durante sus estudios rueda tres cortos más: *Ergo e Ipso Facto* en 2002 y *Diario de una Pared* en 2003. Entre 2004 y 2008, produce y dirige su primer largo documental: *Por qué mueren los castaños*, y en 2007 rueda su último corto: *El niño y el mar*, con el que gana el Gran Premio del Cine Español en el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (Zinebi 49). En 2010 colabora como Co-Director y Director de Fotografía en la co-producción alemana-moldava *Panihida*, dirigida por Ana-Felicia Scutelnicu, (Primer premio en la sección Cinema XXI del Roma Film Festival 2012). Entre el 2011 y 2013 dirige su primer largometraje de ficción, *Silencio en la tierra de los sueños* (estreno 2014), película que representó a Ecuador en los premios Óscar de la Academia y en los premios Goya de España. Actualmente trabaja en el guion de su segundo largometraje, *La piel del ceibo*.

Ficción vs. Documental, el cuento que nos enseñan

La única posibilidad del Documental, para que no sea ficción, sería una cámara de seguridad encendida intemporalmente sin nadie viendo el monitor.

Contar historias

Siempre que escucho la frase hecha “Hacer películas es saber contar una historia.” -frase que incluso en la academia de cine intentaron inculcarme- me pregunto si hablan de literatura o si me inscribí por error en un taller de escritura. Esta frase, y esa manera de entender el Cine, han conseguido calar hondo en el pensamiento de la audiencia, del público que consume películas por diversión o por pasión, hasta el punto de convertirse en la manera que el espectador común tiene de aproximarse al arte cinematográfico: desde la narrativa fotografiada, montada y sonorizada.

Si alguna vez tenemos la fortuna de experimentar una magnífica interpretación de la *Misa de Réquiem en Re menor* de Mozart por una orquesta sinfónica coral, será muy raro (e inapropiado) que nos expresemos acerca de las emociones que nos produce esa obra capital de la música diciendo “¡qué bien sabe contar historias este tal Mozart!”. Igual de inapropiado resultaría hablar de ‘trama’ o ‘argumento’ cuando queremos referirnos al estado de sublimación al que puede elevarnos la compañía de danza de Pina Bauch interpretando *Cafe Muller*. Y ya no sería solo inapropiado, sino injusto, que tratásemos de culpar a Shakespeare y a su arte dramático, por las fallas que pudiese tener una compañía teatral en una desafortunada puesta en escena de *Macbeth*. De la misma manera que el público que asiste al Museo de la Orangerie, así como el guía que intenta explicar los ocho lienzos de la *Nenúfares* pintados por Monet, no pueden explicar ‘en palabras’ la extremada exacerbación de los sentidos que produce la contemplación de esta monumental obra maestra de la pintura, y menos reducirla a su simple narrativa.

Entonces, ¿por qué al Cine se le exige ‘contar’ -como base de su lenguaje- cuando a las demás artes no? ¿Por qué respetamos y entendemos el lenguaje propio de cada arte y, por el contrario, **imponemos y exigimos al Cine** el lenguaje de la literatura, el teatro, la pintura, la danza o la música?

Quizá, para aclarar conceptos y tratar de entender el origen de esta disyuntiva, debamos empezar por definir: ¿qué es una *película* y qué es *Cine*?

Película vs Cine

Una *película* es una producción audio-visual en la que pagamos² por ver y oír algo que, por lo general, contiene el desarrollo de una narración dramática a la que llamamos trama. El *Cine* es aquello que puede, o no, estar contenido en dicha producción; es la manera en que se yuxtaponen las imágenes y sonidos en relación con la trama para crear una forma de expresión más allá de lo narrativo.

Quien hace una película no necesariamente está haciendo Cine, sin embargo, quien hace Cine es imposible que escape al hecho de hacer una película. Esto parecería ser un sofisma absurdo, pero no lo es. Puesto que, aunque las películas y el Cine se valgan de las mismas herramientas (encuadre, fotografía, sonido, movimientos de cámara, edición, etc.) para construir la narración, su propósito y su función difieren; cohabitan sí, pero tienen principios, formas y escenarios diferentes.

En términos de contenido y continente el Cine sería a la película lo que la literatura sería a la escritura, o lo que la danza sería al baile, el teatro a la actuación, etc. Por poner un ejemplo: cuando se escribe una *carta*, un *diario* o una *nota* (estas serían películas) su estructura y su propósito distan mucho de la estructura y el propósito de una *novela*, un *ensayo* o un *poema* (esto sería Cine), aunque todas estas formas literarias (desde las cartas hasta las novelas) utilicen la palabra escrita como vehículo de expresión de las ideas³. Esto no quiere decir que quien escribe una carta no pueda llegar a hacer de esta un poema, o que un diario personal no pueda alcanzar el nivel estilístico y literario de una novela, pero resulta impracticable pensar que una novela, por ejemplo, pueda llegar a ser una nota. Dicho de otra manera: una película comunica, informa, cuenta; el Cine expresa, recrea, transforma.

En términos funcionales la película tiene un propósito principal: ser vista y oída. Mientras que el propósito del Cine es la experimentación *de un sentir* a través del ver y el oír. La película cuenta a los espectadores una historia que se proyecta en una pantalla. El Cine hace el camino inverso; surge de la pantalla (como un espejo) y se proyecta al interior del espectador, en su inconsciente. No para contarle una historia, sino para activar (mediante la estimulación psíquica y sensorial) una historia personal en él. Historia que difícilmente puede expresar en palabras o en términos narrativos. Es decir, la película sería aquel

² Aún las descargas piratas requieren el pago del internet que usamos.

³ El vehículo de expresión en el cine no son, como habitualmente escuchamos, las *imágenes*, sino las *formas*. Entendiéndose por formas el resultado de contraponer y colisionar imágenes y sonidos entre sí para crear una narración que se expresa de forma aún más profunda.

mecanismo capaz de *crear* un mundo disímil pero análogo al mundo del espectador -en realidad *recrea* el mundo que conocemos, con reglas que no tienen por qué reproducir las reglas de nuestra realidad (la lógica, la continuidad, la concordancia del espacio, la contracción y elipsis del tiempo, etc.)-. Y el Cine sería el lenguaje que utiliza ese mecanismo para *reflejar* (en ese mundo ilusorio) el propio *mundo interior* del espectador. Logrando, mediante la identificación inconsciente con lo desconocido (efecto pantalla-espejo) una conmoción consciente de la realidad⁴.

En términos de producción las formas de hacer una película han variado sustancialmente, desde los voluminosos aparatajes que hace un siglo requerían decenas de operadores para registrar tomas de corta duración, hasta las pequeñas cámaras de alta definición y los *crews*⁵ de cinco personas que pueden rodar⁶ una película sin preocuparse por la cantidad de material almacenado en sus diminutos discos duros. También las formas de ver una película han cambiado, desde la sala de cine (que se resiste a desaparecer) hasta las pantallas digitales de nuestros teléfonos celulares y dispositivos personales. Incluso los presupuestos han podido contraerse significativamente gracias a los avances tecnológicos. Hoy, una sola persona es capaz de rodar, editar y sonorizar una ‘película’ teniendo a mano una cámara digital, un micrófono y una computadora. Todos estos vertiginosos cambios en las formas de ver y consumir películas han ocurrido en menos de 20 años. Así nos lo recuerda Dominique Paine, el exdirector de proyectos multidiciplinarios del *Centre National d’art et Culture Georges Pompidou*.

(...) Entre las numerosas mutaciones que se ha producido en el mundo del cine después de su centenario, las más curiosas han afectado al terreno de la exhibición. A partir de 1996, las salas se convirtieron en supermercados. La cinefilia perdió sus templos, los cineastas dejaron de ser artistas, se afianzó el culto a las atracciones visuales en los blockbusters y la pasión hacia el cine de la felicidad como modelo único de las salas en versión original. También surgió un nuevo espectador que prefería **tener las obras en vez de ir a verlas**. De forma

⁴ Nótese que las películas que mejor logramos describir con palabras a la salida del cine, aquellas cuyo argumento contamos de manera cronológica y ordenada, son (por lo general) aquellas que menos perduran en nuestra memoria. O cuya emoción más fácilmente se desvanece. Por el contrario, existen otras películas cuyo lenguaje nos puede resultar extraño, críptico o difícil, incluso molesto o incómodo, y que a la salida del cine muy poco o nada podemos decir (en palabras) sobre ellas. Pero que sin embargo su emoción, o las sensaciones que nos produjo, van aumentando con los días y nos acompañan incluso semanas. No podemos contarlas a los demás porque no sabemos muy bien cómo describir su trama, el “de qué se trata la película”, sin embargo somos capaces de reproducir (sentir), años después, la sensación que nos dejó tan solo con oírlas mencionar o ver fragmentos de ellas. Y es muy probable que esas emociones adormecidas en el inconsciente nos empujen a volver a verlas, solo por la curiosidad de saber si lo que experimentamos a cierta edad se ha modificado o pervive incólume en nuestro interior con el paso del tiempo.

⁵ Equipo de personas que integran un rodaje.

⁶ El término *rodar* (en inglés *shooting*) sigue siendo utilizado desde los tiempos en que el negativo de la película ‘rodaba’ (*rolling*) dentro de la cámara. En la actualidad lo correcto sería *registrar* o *grabar* la información digital.

paralela, el desarrollo de la cultura digital cambió las formas de filmar y proyectar las imágenes. Las películas ocupaban menos volumen. El vídeo y el DVD sustituían los rollos de celuloide y su proyección era mucho más práctica y sofisticada. Esta mutación técnica condenó a la marginalidad -o al circuito exclusivo de los festivales- a algunas obras cinematográficas (...) El público hoy ya no va a una sala de cine como lo hacía antiguamente. El público ya no tiene ganas de ser cautivo, de estar capturado por el tiempo de una película. Quieren ver películas caminando o paseando, zapeando, conversando. Es un fenómeno general. (Paine, 2014)

Lo único que no ha cambiado, y por definición no lo hará, es el propósito de la industria del Cine, o la fábrica de hacer películas para ser precisos. Este sigue siendo el mismo: **crear productos de consumo**. Y como todo producto en un libre mercado, debe obedecer a dos principios básicos: que la gente lo quiera y que la producción pueda fabricarlo. Es decir: demanda y oferta.

Sin embargo, el Cine, en sus más de cien años, sí ha variado su propósito desde su creación. O más bien ha encontrado su propósito en el desarrollo de un Arte que nunca pensó ser. De hecho el Cine es en sí el resultado de un constante proceso creativo en transformación, uno de los más rápidos en la historia de la humanidad, si comparamos el desarrollo de su lenguaje con el de la música, la escritura o la pintura, por poner tres ejemplos de artes milenarias⁷. Hablamos, pues, de la conformación de un lenguaje aún en ciernes, un lenguaje que balbucea la más joven de las Artes: el Cine. Debemos ser conscientes de que todo lo que actualmente (en cualquier rincón del mundo en que se proyecte una película) sabemos, entendemos y decodificamos del Cine, lo aprendimos como espectadores hace poco más de ochenta años⁸. Y si esto nos parece sorprendente, debemos considerar que quienes crearon esos códigos, esas reglas y esas formas que hoy entendemos como Cine, tuvieron ¡apenas 100 años!,⁹ para inventar un lenguaje que revolucionó al mundo moderno, y además, reinventarlo más de una vez durante ese siglo.

⁷ La Fotografía, inventada en 1839, casi dobla la edad del cine (178 años). Al Teatro occidental (tomando como referencia el nacimiento del antiguo teatro griego, siglo VI-V A.C.) le ha llevado más de 2.500 años desarrollar su lenguaje. A la Literatura (tomando como punto de partida el Poema de Gilgamesh, siglo XVII A.C.) más de 19.000 años. A la Danza desde la prehistoria, a la Pintura desde la época de las cavernas y a la Música desde la creación del universo.

⁸ Las primeras películas de los hermanos Lumière, incluso trabajos de otros inventores previos a 1895 (fecha en que los Lumière crearon el cinematógrafo), no pueden ser consideradas el origen del lenguaje cinematográfico. En ese momento (inicios del siglo XX) los experimentos iban enfocados no al desarrollo de un lenguaje (y menos de un Arte) sino al desarrollo de una técnica que permitiera la fijación química de la luz en un soporte flexible y resistente, para de esta manera poder proyectar un determinado número de fotografías por segundo y recrear así la ilusión del movimiento.

⁹ Considerando los primeros trabajos de D. W. Griffith (alrededor de 1913) como el inicio del cine moderno y su lenguaje funcional básico.

Como vemos, estas diferencias básicas entre película y Cine nos han llevado al difuso (y confuso) debate dialéctico entre *cine comercial* y *cine de autor*, entendiendo por el primero lo que hemos definido como *película* y lo segundo como *Cine*. Pero, aparte de intentar aclarar las diferencias y similitudes entre ambos, no hay, o no debería haber, confrontación alguna entre película y Cine. Ni real ni dialéctica. Simplemente son dos cosas distintas que pueden convivir juntas pero que no son ni buscan ser lo mismo¹⁰.

Haciendo una analogía diríamos que: uno puede sembrar, cosechar y exportar manzanas, pero no necesariamente su producción garantiza al consumidor que sean buenas para la salud y además exquisitas al gusto solo porque inundan las perchas del supermercado (incluso las etiquetas de los envases pueden mentir). Bajo esta misma premisa, un agricultor ermitaño en las montañas pudiese producir las mejores manzanas del mundo, y quizá nadie las probaría. No obstante, ni las manzanas de los supermercados ni las de la montaña tienen por qué competir ni desaparecer. Pudiésemos vivir disfrutando de las unas y de las otras cuando nos apetezca, siempre y cuando los canales de distribución de las más grandes no fagociten a las más pequeñas, y fomenten no solo la abundancia de manzanas sino la variedad en el mercado. Salvo en el caso de que el propósito de los supermercados y de los grandes productores de manzanas sea la unificación del paladar del público (incluyendo al ermitaño), y no el desarrollo y expansión del sentido del gusto en todos. Eso, volviendo al campo del Cine y la industria, es lo que ocurre ahora.

Pero hay otros conceptos básicos que deberíamos analizar antes de entrar a discernir qué es *ficción* y qué es *documental*. Por ejemplo, el concepto de *real*.

La búsqueda de la *verdad*

Frecuentemente (por antonimia) oponemos el concepto de *falso* al concepto de *real*, y asumimos por tanto que lo real contiene *verdad* y lo falso no. Sin embargo, el estricto contrario para *real* sería *irreal*. No falso. Puesto que el opuesto correcto a lo *falso* es lo *verdadero* o *veraz*. Así, podemos encontrarnos con algo que aun siendo 'real' -como la representación de la muerte en *El séptimo sello* de Bergman- no sea *veraz*. Pero también podemos encontrar algo 'falso'-como la caza de la foca en *Nanook el esquimal* de Flaherty- que nos resulte, a todas luces, *verosímil*.

¹⁰ En principio, las películas como productos y el Cine como plataforma de creación de un lenguaje artístico no se contraponen, de hecho se benefician simbióticamente, al menos que sea la misma industria la que se encargue de crear dicha contraposición (con la subdivisión de géneros) como estrategia para ampliar el mercado de consumo bajo etiquetas engañosas de sus productos: "películas independientes", "Festivales de cine de autor", "Mercados de cine documental, etc.". O que, por otra parte, sea el propio lenguaje cinematográfico (y sus creadores) el que se encuentre atravesando un periodo estéril y sin desarrollo de sus formas.



Fotografía 1

La muerte (interpretada por el actor Bengt Ekerot) jugando ajedrez con el Caballero Cruzado (Max Von Sydow) en El séptimo sello de Ingmar Bergman, 1957.

Estas sutiles fronteras entre verdad, veracidad, verosimilitud, realidad, irrealidad y falsedad son la base semántica del lenguaje del Cine. Pero, desafortunadamente también son la excusa perfecta para que la Industria nos mantenga entretenidos con estas aparentes diferencias y nos haga consumir, lo uno por lo otro, como productos distintos.



Fotografía 2

Nanook, el esquimal del norte, siendo filmado por Robert Flaherty, en la secuencia de la caza de la foca, 1922.

Si hay algo que ha buscado el Cine desde su creación (no como lenguaje, sino como mecanismo) es **la impregnación de la verdad sobre un soporte.** Una verdad que se presupone inherente a todo hecho real -verdad no en sentido filosófico o moral, *verdad ontológica* que surge de la adecuación entre el pensamiento y la realidad-. Sería a priori

argüir que lo que se ‘impregna’ en el soporte de registro de una película no es la verdad sino la *realidad*, o fragmentos de esta. Pero esto no es del todo preciso. La realidad, *per se*, es imposible de ser captada por una cámara (o por nuestro cerebro) sin ser, en su proceso de decodificación o interpretación, transformada. Las cámaras de cine (o video), al igual que nuestros sentidos, son simples transmisores de información sobre el mundo que nos rodea. Y tanto los sensores (digitales) como los sentidos (humanos) están sujetos a una serie de condicionantes que alteran en mayor o en menor medida la ‘realidad’ decodificada por ellos¹¹. Ambos, cámara y cerebro, rescatan ciertas porciones de la realidad (*percepciones*) que no son más que **una interpretación de datos** (las longitudes de onda que, cámara y cerebro, interpretan como colores. La distancia entre objetos que, cámara y cerebro, interpretan como perspectiva o tamaño. La correlación entre acontecimiento y movimiento que, cámara y cerebro, interpretan como paso del tiempo, etc.). Estamos entonces ante una realidad decodificada, por tanto **una edición de lo real**, no lo real en su intangible dimensión¹².

Bajo este axioma deberíamos concluir que, si la realidad *per se* no puede ser capturada fielmente, ni por nuestros sentidos ni por una cámara, y esto crea una percepción *falsa* de esa realidad, la presunta *verdad* contenida en esa realidad, por ende, no puede ser impregnada en ningún soporte. Pero este supuesto axioma obvia un elemento capital en la ecuación Realidad - Percepción - Registro: **el tiempo**. O, más precisamente, el tiempo como materia prima de la verdad en el Cine¹³.

¹¹ Una camisa roja sobre una silla verde es un hecho *real*. Ahora el tono, el color y hasta la definición de esa camisa y esa silla variarán dependiendo de si están al aire libre en un día soleado, al atardecer en el interior de una casa o bajo la luz fluorescente de una habitación. Incluso puede que desaparezcan a nuestros sentidos o que los sensores de una cámara no las registren si esa habitación está en total oscuridad. Pero, aunque esta es la información que recibe nuestro cerebro (¡la camisa ha desaparecido!), nuestra mente consciente no concluye lo mismo. Es decir, no *pensamos* que la camisa desapareció, sino que *entendemos* que todo está oscuro. Eso, el salto dialéctico entre *percibir*, *pensar* y *entender*, es lo que el lenguaje cinematográfico posibilita frente al suceso más nimio. La cámara, en su mecanismo, no está capacitada para pensar, sería como aquel cerebro que informa del desvanecimiento de la camisa en la oscuridad. El Cine (y su lenguaje), sin embargo, nos permite aventurarnos en las infinitas posibilidades narrativas y poéticas sobre una camisa desapareciendo en la oscuridad. Esa sería la realidad que percibiríamos en cada situación; una distinta cada vez. Aunque la camisa roja y la silla verde nunca hayan cambiado, en esencia, su condición.

¹² Si nuestros sentidos (los sensores del mundo) pudiesen captar la información ‘real’ del mundo que nos rodea, sin decodificarla ni interpretarla, descubriríamos un mundo tan diametralmente diferente al que vivimos que no podríamos reconocerlo, o aceptarlo como real. Se parecería más a un mundo creado por la Ciencia Ficción. Los colores del mundo, por ejemplo, no existirían. Todo tendría distintas texturas a las cuales ni siquiera podríamos considerar en términos de una escala de grises, puesto que el gris lo entendemos como un color. Y esto no significaría que tendríamos una visión (o percepción) del mundo en blanco y negro, o monocromática, ya que todos estos conceptos llevan implícita la idea del color en ellos. Y eso solo en relación con las superficies de los objetos que reflejan la luz. No quisiéramos imaginar lo que ocurriría con lo que hemos aprendido como longitud, ancho y profundidad del espacio, la aprensión de un suceso en relación con lo estático y lo cinético, lo que percibimos como tiempo pasado, presente o futuro, etc.

¹³ “*El cine es un mosaico hecho de tiempo*”, diría alguna vez Andrei Tarkovsky.

Esta verdad, a diferencia de lo que podría pensarse -o de lo que nos han hecho creer- no se halla estrictamente en la veracidad de las acciones filmadas (ficción), ni totalmente en la verosimilitud de los hechos recreados (documental), va más allá; la verdad que busca el Cine es aquella que pretende recrear, y a la vez reproducir, los atributos propios de la vida (si no la vida misma): Su *devenir* (el fluir del tiempo como un río de vida), el *azar* (el ordenamiento coreográfico oculto detrás de los sucesos) y su *impredictibilidad* (la perfecta lógica dramática de lo que no tiene sentido a priori). Estos tres factores: devenir, azar e impredictibilidad, que en la vida son parcela del Misterio y se suponen impracticables o imposibles de planificar, son para el Cine perfectamente planificables y posibles de recrear. No con la intención de imitar lo inimitable en la vida, sino con la vocación de reinventar mediante un artificio mecánico su fluir y su veracidad.

Tiempo capturado y tiempo liberado

Si a la fotografía se le atribuye la capacidad de *capturar* el tiempo, de fijarlo en una imagen, al Cine se le debe reconocer su capacidad para *liberar* ese tiempo capturado y ponerlo en funcionamiento a conveniencia. Bajo estos parámetros: captura y liberación, instantáneo y continuo, estático y cinético, podríamos definir al Cine como una máquina de resucitar la realidad, un desfibrilador del tiempo, mientras que la fotografía sería la suspensión criogénica del mismo. Así, cuando vemos una película lo que presenciamos es la *resurrección* de un momento, no solo la captación, sino el momento en sí mismo. Asistimos al nacimiento del suceso eternamente en la medida que lo reproducimos. De esta manera, Humphrey Bogart puede vivir una y otra vez aunque haya muerto en 1957. Está vivo, pero no solo vivo en cuanto a su condición biológica, sino ¡extremadamente vivo!, en tanto que su presencia palpita y nos conmueve intemporalmente más de medio siglo después de que rodó su última película. Tal cual nos conmueven los seres vivos cercanamente afectivos a nuestro entorno.

Cuando Humphrey le dice a Ingrid Bergman “*We’ll always have Paris*” (“siempre tendremos París”) nadie, en ese preciso momento, podría afirmar que es un muerto quien habla con tanta valentía y resignación a la mujer que ha sido el único gran amor de su vida. Puede que Humphrey, la persona, haya muerto (realidad), pero Humphrey, el actor, está vivo (verdad). Sus palabras, el tono de su voz, su mirada, sus silencios entre frases, incluso la falsedad consensuada entre espectador y película para aceptar que es un actor

interpretando a un personaje, todo dentro de ese *tiempo liberado*, es una catedral de verdad. Podemos negar con certeza que Rick Blaine nunca fue Humphrey Bogart, y que Lisa Lund haya sido jamás Ingrid Bergman; Rick y Lisa fueron sus representaciones fotográficas, sus verosimilitudes temporales cuando la cámara dirigida por Michael Curtiz registraba sus presencias en el celuloide.¹⁴ Pero no podemos negar, en honor a la verdad, que Bogart y Bergman están ahí, separándose en un beso eterno que nunca se dieron y que intentan consumir una y otra vez cada que volvemos a presenciar el final de *Casablanca*.



Fotografía 3

*En el set de rodaje de Casablanca, Michael Curtiz
tras la cámara en la mítica secuencia de Bogart y Bergman.*

Esta interrelación entre tiempo capturado y tiempo liberado, y entre realidad y verdad, nos permite entender la absoluta precisión del histórico postulado de Jean-Luc Godard cuando comparó (y elevó al nivel de verdad) la fotografía y el Cine:

“La fotografía es verdad. Y el Cine es verdad 24 veces por segundo”

¹⁴ Para ver la secuencia final del filme accede a este link: <https://www.youtube.com/watch?v=pa-dGYjSq5k>

La ficción

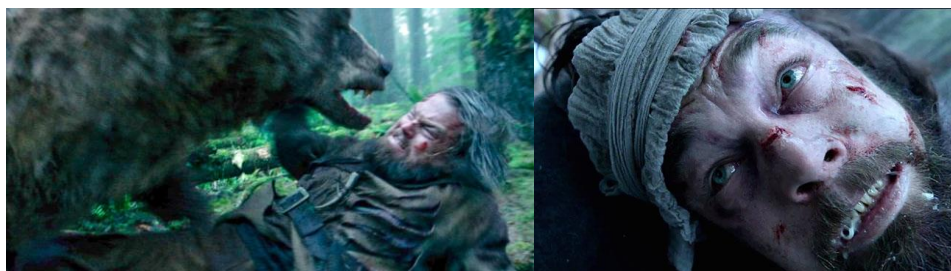
Entendidos los conceptos previos podemos empezar a definir con mayor claridad los límites o, como se ha dado por llamar, *las fronteras* entre la ficción y el documental. Pues, simplemente, si de lo que hablamos es de *Cine*, **no las hay**. Pero sí que las hay, si hablamos de *películas*. Es la industria de las películas (y no los creadores de Cine) la encargada de crear esas fronteras con un sentido funcional, para asegurarle al mercado la hipercategorización del cine en géneros, o en dos macro géneros, la *ficción* y el *documental*, que engloben todas las variantes narrativas conocidas hasta ahora¹⁵. A esa necesidad de la industria y del mercado se suma la necesidad que tiene la crítica periodística (históricamente desde el siglo XIX) por acuñar títulos y nombres que definan aquellos fenómenos, procesos o movimientos (sobre todo en el campo del arte) que no sabe cómo nombrar -pues estos procesos están siempre en estado de transformación- pero que le urge llamar de alguna manera para poder escribir acerca de ellos y, que de esta manera, los lectores y espectadores sepan cómo referirse a aquello que son dirigidos a consumir¹⁶.

Esa es la manera como la industria y la prensa diferencian estos dos supuestos macro géneros. Pero nosotros, los consumidores de Cine y de películas, antes de definir si son reales tales fronteras, ¿no deberíamos preguntarnos qué entendemos por ficción y qué por documental?

¹⁵ Uno de los errores más comunes (usualmente fomentado por la forma en que la prensa divide los 'géneros') es considerar al *drama* como un género más del cine (junto con la comedia, el policial, la aventura, el suspense, etc.), cuando en términos de narrativa cinematográfica **el drama es el único género que existe**. Esta confusión es comprensible si recordamos que el Cine nace de la confluencia de varias artes, entre las cuales el *drama* es territorio tanto de la literatura (donde el desarrollo de la acción, el conflicto y los personajes se supeditan al carácter lingüístico de la narración: las palabras), como del teatro (donde se suman otros factores como la actuación, la puesta en escena, escenografía e iluminación y la música). Dentro del Cine el *drama* estaría por sobre cualquier otro género. De hecho, englobaría a la comedia, al thriller, al bio-pic, al cine negro, e incluso al documental en todas sus variantes: antropológico, social, político, de naturaleza, etc. Puesto que en el Cine tanto la palabra, los personajes, sus conflictos y la trama comparten por igual la misma función dramática que la luz, el decorado, la puesta en escena, la actuación o la música.

¹⁶ Términos de uso común como: neorrealismo, film noire, realismo mágico, nouvelle vague, expresionismo alemán, etc., fueron acuñados alguna vez por periodistas o críticos de cine / literarios. Y desde esa primera vez *el título*, bajo el cual se conocieron las películas o libros con elementos comunes, pasó a convertirse en un hecho abstracto, en un *movimiento* inexistente, en una teoría periodística que contenía (arbitrariamente) los postulados de diversos creadores unidos tan solo por un momento histórico y una necesidad de expresión propia de su tiempo. Pero en la práctica, los creadores de las obras englobadas en esos términos absolutistas, no necesariamente comulgaban en ideales artísticos, narrativos o estéticos (el cine de Michael Curtis dista mucho del de Jacques Turner, aunque ambos nos hayan legado joyas irrepetibles del cine negro. De la misma manera que Godard tiene muy poco en común con Chabrol, aunque se los agrupe a ambos dentro de la nouvelle vague). **En cierto sentido la categorización absorbe las obras contenidas en ella y las fuerza a compartir ideales comunes**. Esto mismo se puede aplicar a la idea tan difundida de las 'cinematografías de los países' (el nuevo cine iraní, el cine latinoamericano, la nueva generación del cine griego, etc.), todas estas formulaciones abstractas con vocación hegemónica aglutinan obras variopintas cuyo parentesco es tan solo geográfico, idiomático o de entorno social, pero que en estructura dramática, forma y estilo, son tan disímiles como sus autores.

Habiendo establecido los opuestos *real vs. irreal* y *veraz vs. falso*, podríamos ubicar a la ficción dentro de aquello que asumimos como *irreal* (en el sentido que sabemos de antemano que los sucesos presentados en la pantalla han sido programados, montados y representados por actores) pero que nos resulta *veraz*. Por ejemplo, la escena del ataque del oso a Leonardo DiCaprio en *The Revenant*¹⁷ sabemos que es irreal (el oso no puede atacar y casi matar a un actor que cuesta un tercio de lo que cuesta la película y que es una gran estrella de Hollywood), sin embargo, cuando nos dejamos atrapar por la portentosa puesta en escena (y los sorprendentes efectos de composición digital), la asumimos como *veraz*, al menos en ese momento. Esto (nótese la diferencia) no necesariamente implica que dicha escena en particular contenga verdad (en el sentido anteriormente planteado). Es decir, que el tiempo liberado en ella reproduzca los atributos de la vida como el devenir, el azar y la impredecibilidad. Si bien el trabajo de González Iñárritu en la dirección y de Lubezki en la cinematografía son remarcables (sobre todo ingeniosamente artificiosos), y la actuación de DiCaprio aunque denota esfuerzo no consigue dar dimensión al personaje, el ensamble del mecanismo cinematográfico no logra la precisión necesaria (ni la alquimia) para hacer que lo verosímil se transforme en verdad. O más precisamente, que el Cine extraiga (o reformule) la verdad en lo falso. El resultado queda en una simple anécdota, en una parábola de lo real, y es *eso* lo que comúnmente percibimos y entendemos por ficción.



Fotografía 4

*Hugh Glass (interpretado por Leonardo DiCaprio)
es atacado por un oso en The Revenant, 2015.*

Solemos confundir (y este es un error habitual cuando hablamos de ficción en cine) *engaño* con *falsedad*. Lo engañoso contiene la intención de un fraude, de una estafa, lo falso no necesariamente. Solemos atribuir a la falta de veracidad de una película su carácter engañoso (“eso no pasa así”, solemos decir), cuando lo que tratamos de expresar es la falta de verosimilitud de los hechos ficcionados con los hechos como ocurren en la

¹⁷ Película dirigida por Alejandro González Iñárritu (2015), ganadora de tres premios Oscar a mejor Director, Actor y Fotografía.

vida real. Podría pensarse que bajo este sistema la ficción es incapaz de extraer la verdad de un suceso recreado o falseado. Pero afortunadamente esto no es así. Existen grandes películas que demuestran lo contrario, y por sobre todo existe el Cine para corroborarlo. Un ejemplo claro de esto, en contraste con la ficción de González Iñárritu, sería la ficción de Kurosawa: *Dersú Uzalá, el cazador*. Ambas películas están basadas en libros¹⁸ que a su vez basaron sus relatos en personajes que existieron; un trampero y explorador en el caso de *The Revenant*, y un cazador y guía de una expedición en el caso de *Dersú Uzalá*. Pese a que los personajes tienen rasgos en común, y aun cuando los escenarios y la atmósfera de ambas películas pudiesen emparentarse, el resultado que consigue Kurosawa es diametralmente opuesto al de González Iñárritu -no se trata aquí de comparar talentos ni filmografías, sino de tratar de entender el uso que cada director hace del lenguaje cinematográfico-. La verdad contenida en los planos de Kurosawa (el rostro de *Dersú Uzalá*, las imágenes fotográficas con el Capitán Arséniev, el extravío en la tundra siberiana y las tormentas de nieve) abole lo irreal y lo falso desde el primer momento de la puesta en escena. *Dersú Uzalá*, el cazador, es también confundido con un oso cuando aparece por primera vez frente a los exploradores que pasan la noche en torno a una fogata, y su presencia es tan apabullante como el oso que ataca a DiCaprio. El personaje del cazador chino (encarnado por el maravilloso actor ruso de etnia tuvana Maksim Munzuk) está edificado sobre la dignidad y la sabiduría del ser humano; es un hombre universal aun en su condición de nómada y solitario, es el maestro de los hombres modernos desde su condición aborígen, y Kurosawa sabe perfectamente cómo mostrarnos esa verdad mediante el artificio del Cine. Sabe cómo liberar el tiempo en cada escena para que la vida fluya por las costuras del relato cinematográfico sin que dudemos, por un segundo, de la veracidad de lo ficticio.

¹⁸ *The Revenant* está basada en la novela escrita por Michael Punke sobre el personaje histórico de Hugh Glass, un trampero y explorador de inicios del Siglo XIX. *Dersú Uzala* está basada en el libro escrito por Vladímir Arséniev sobre sus viajes y exploraciones por la cuenca del río Ussuri en la parte más oriental de Rusia.



Fotografía 5
*Maksim Munzuk interpretando a Dersú Uzalá y Yuri Solomin
como el Capitán Arséniev en **Dersú Uzalá**, 1975.*

El problema con la ficción, en tanto que lo irreal es asumido como veraz, es que ha perdido terreno en el imaginario del público. O dicho de otra manera, la imaginación del público ha dejado muy por detrás las viejas fórmulas de la ficción. Podríamos decir que

asistimos a la celebración de lo falso en detrimento de lo verosímil. La ficción ha dejado de buscar la verdad, ya no muestra interés en reformularla en sus películas (en la gran mayoría de ellas). Las reglas de la ficción ya han sido aprendidas, consensuadas y automatizadas por el espectador, y se han quedado obsoletas. Ya nadie se cuestiona si Brad Pitt es el mismo personaje de niño, adolescente y adulto cuando tres actores diferentes interpretan a Benjamin Button en la película de David Fincher. Saber que ha pasado un día, o una semana, o muchos años, cuando una escena funde a negro y luego abre a un escenario totalmente distinto donde nuestros personajes han cambiado, ya no es ninguna novedad, aunque hubo un día en que una elipsis de tiempo en una sala de cine causó más de una confusión y molestias en el público. Sabemos que el Cine ‘nos miente’ sin intención de estafarnos, y en respuesta a tan seductora propuesta hemos acordado creernos sus mentiras para disfrutar de la verdad que, en ocasiones, nos revela.

El Documental

Imaginemos por un momento la manera en que asumimos las películas de ficción “basadas en hechos reales”, y pensemos en las mismas películas sin dicha frase al inicio. En el primer caso se tiende a valorar (o sobrevalorar) la historia contada solo por el hecho de saber que esa historia ocurrió en la ‘vida real’. Como si lo que ocurre en la vida real tuviese, de por sí, un valor especial que acredita la veracidad de los hechos ficticios narrados en una película. Esos ‘hechos reales’ en los que se basan muchas de las películas de ficción contemporáneas (anteriormente también lo hacían, pero el uso de esa frase no pretendía un gancho publicitario, sino una muestra de respeto hacia los hechos que eran ficcionados) muchas veces sirven para ocultar la vacuidad de una ficción que se acostumbró a basarse en lo (supuestamente) real para justificar la ausencia de verdad impresa en estas películas. Este vacío que ha dejado la ficción, este terreno baldío de verdad en las películas, es lo que el documental aprovecha para apropiarse de una *verdad* que le pertenece (como se ha expuesto) al Cine. No es casual el auge que ha tenido el documental en los últimos dos decenios, tanto en el público como en la crítica; hoy en día surgen nuevos festivales y mercados del documental en la misma medida en que lo hicieron los festivales y mercados de películas de ficción antaño. Pero aquella impronta de *lo real* como sello de *lo verdadero* asignada al documental no es tan exclusiva de él como pensaríamos. Es sustancia y materia del Cine en general, no de los géneros o los macro géneros contemporáneos.

Cuando nos situamos frente al documental asumimos como *verdad* todo aquello que nos resulta *real* en los sucesos narrados. Olvidándonos de que para narrar esos sucesos ha sido necesario ficcionarlos. Extrapolamos lo *verosímil* por lo *verídico* y damos por sentado lo incuestionable de los hechos representados. Al igual que ocurría con la ficción, en el documental puede impregnarse, o no, esa verdad que el Cine busca fijar en un soporte. Pero el solo hecho de utilizar situaciones tomadas de la vida real (personas que no son actores y un sistema de registro que se pretende sin intervención en los hechos) no es suficiente para validar las obras resultantes como *contenedoras* de una verdad, y mucho menos de una realidad objetiva -si es que puede existir una realidad objetiva-. Todo acto cinematográfico está obligado a la recreación. **El Cine es en esencia un acto de re-creación.** Filmar, por poner un ejemplo, una gallina en un campo, es un hecho de ficción desde el momento en que se empuña y se enciende una cámara para seguirla. Aunque semióticamente el registro del deambular de esa gallina equivalga a un *documento* que atestigua el comportamiento de un ave en libertad, pero no de las gallinas en general como especie, sino de *esa gallina* en particular en *ese campo* específico.

Esto es lo que ocurre cuando Werner Herzog filma en 1976 su documental *La Soufrière* sobre la erupción de un volcán en la Isla Guadalupe¹⁹. El Director (documentalista de esta obra) se encuentra con un único hombre que se ha rehusado a abandonar la isla y decide registrarlo. Herzog filma a este granjero mientras duerme y su presencia (y la de la cámara que registra) lo despierta. El granjero explica al realizador que se ha quedado para “esperar la muerte”, pues sabe que esta llegará de cualquier manera. Pero la cámara y el micrófono de Herzog lo incomodan y empieza a cantar en un gesto que muestra el fastidio que le produce la invasión de su intimidad. Respetuoso de la herramienta que maneja, y de cómo esta perturba (y provoca) la realidad, Herzog apaga su cámara y deja en paz al hombre. El suceso que el director alemán ha capturado contiene una verdad incontestable. No importa cuántas veces se reproduzca esa secuencia ante nuestros ojos, siempre liberará el tiempo contenido en ella y desplegará la vida que ha sido recreada por el mecanismo del Cine. Pero más allá del documento para la posteridad (el documental es el único registro de la isla abandonada bajo la amenaza de la erupción), el hecho cinematográfico no deja de ser una ficción: Herzog ha sabido de la existencia de este hombre, lo ha buscado y se ha acercado a él de manera sigilosa para no despertarlo. Lo ha

¹⁹ Para ver el documental accede a este link: <https://www.youtube.com/watch?v=EVVAGmlgDxl>

filmado dormido, sin su consentimiento, pero decidiendo cuándo y cómo hacerlo. Lo ha rodeado con su cámara, acercándose a su rostro para darnos un plano medio. Luego se ha alejado en un plano general para verlo en su entorno cochambroso junto a su gato. Ha decidido registrar el sonido de la voz del hombre al cantar. Se ha abstenido de musicalizar la escena y, en reemplazo, ha utilizado dramáticamente el sonido ambiente y el silencio de la ciudad. Y por último, y lo más importante, ha editado todo el encuentro con este hombre en una secuencia que resume (desde su visión subjetiva) qué mostrar y qué no mostrar en el documental final. Es decir, el creador cinematográfico, tomando como materia prima de su historia un suceso surgido en la realidad, ha conformado un personaje, una secuencia y una narración dramática para **ficcionar la verdad** que busca impregnar en su película mediante una recreación de hechos reales²⁰.



Fotografía 6

*El hombre que se rehusó a abandonar la isla Guadalupe
en el documental de Werner Herzog La Soufrière, 1976.*

²⁰ El Documental de archivo, aquel que basa su narración 100% en un material registrado previamente por otros, también se ve obligado a ficcionar los sucesos de los que se vale. De hecho la ficción en este tipo de documental está más presente que en ningún otro tipo de películas, puesto que para hacer "hablar" a un material que proviene de las más diversas fuentes y condiciones de registro, el narrador debe adoptar una posición totalmente parcial frente al hecho retratado. Más allá del ingente trabajo de investigación que requiere este tipo de documental, finalmente es la visión subjetiva del realizador (bajo su ética) la que expresa, a través del montaje, la música y el ritmo, su punto de vista particular sobre los acontecimientos (supuestamente) históricos. Véase, a manera de ejemplo, el meticuloso trabajo de montaje de archivos en el documental *Hitler, a Career* dirigido por Joachim Fest y Christian Herrendoerfer, 1977.

En ese sentido, la premeditación de la puesta en escena, tanto en la ficción como en el documental, hace que sea impracticable el registro de un suceso de la vida sin que este, por más nimio o efímero que sea, se vea alterado por la visión de quien registra el suceso; por su subjetividad, su culturalidad, su emocionalidad, su idioma, su cuna, su entorno, su ideología, su clero, incluso por su estado de salud²¹ (si usted no fuese Herzog, ¿habría filmado a ese hombre? ¿Cómo lo habría resuelto?).

No existe ni la imparcialidad total ni la objetividad pura en el Cine. Todo suceso, provenga del mundo real o de la imaginación, ha sido -y debe ser- analizado, meditado, planificado, registrado, discernido y editado para que constituya un acto de creación. Todo acto creativo (y el documental lo es) requiere un reprocesamiento del hecho real, y esto implica ficcionarlo²². En este acto de creación, el creador (o artista) funciona como un cedazo de la vida, por cuyo soma, psique y espíritu filtra lo que él percibe como real, y que una vez procesado en su interior, saca a la luz en forma de universo único y paralelo. Universo que, reelaborado por el mecanismo del Cine, es percibido por los demás como real, al menos mientras dura la proyección.

Es impracticable escindir la ficción del documental sin que en el intento el Cine no sufra un deterioro de la *verdad* que pretende impregnar en un soporte. Desde esa perspectiva no existen barreras reales entre ficción y documental. Salvo las que la industria de las películas y la crítica periodística quieran establecer con fines ajenos a la sustancia misma del Cine; la liberación de un tiempo contenido en el ordenamiento azaroso de la vida y en su impredecibilidad.

²¹ Una persona a quien se le ha diagnosticado una enfermedad terminal, vive oprimido en un régimen totalitario, pertenece a una religión ultra conservadora y ha sido criado en un entorno violento, registrará la realidad con su cámara (para hacer una Ficción o un Documental) de manera muy diferente a quien no vive bajo esas circunstancias.

²² Por ejemplo: un encuadre de la realidad discierne parte de ella, y por tanto es una decisión premeditada que nos muestra lo que el registrador del mundo quiere que de él veamos. La luz o la sombra donde se desarrolla la acción es una decisión que altera, decididamente, la percepción de nuestros sentidos sobre los personajes y sus conflictos. La interpretación de un texto, un diálogo o un monólogo interior, son decisiones que el creador debe sopesar a la hora de articular su narrativa si busca un efecto determinado en su audiencia. El uso del color en cada toma, entre un grupo de tomas, y en la película total, es una decisión premeditada y tendenciosa para afectar el sistema nervioso del espectador. Lo mismo ocurre con el sonido, la música y el ritmo del montaje.

Obras citadas

- Bergman, I. (Dirección). (1957). *El séptimo sello* [Película]. Francia.
- Curtiz, M. (Dirección). (1942). *Casablanca* [Película]. Estados Unidos.
- Flaherty, R. (Dirección). (1922). *Nanook, el esquimal del norte* [Película]. Estados Unidos.
- González-Iñárritu, A. (Dirección). (2015). *The Revenant* [Película]. Estados Unidos.
- Herzog, W. (Dirección). (1976). *La Soufrière* [Película]. Alemania.
- Kurosawa, A. (Dirección). (1975). *Dersú Uzalá, 1975*. [Película]. Japón.
- Paine, D. (6 de 8 de 2014). *Afuera del salón y las salas de cine. Cine expandido*. Recuperado el 1 de Febrero de 2017, de <http://afueradelsalonylassalasdecine.blogspot.com/2014/08/cine-expandido-algunas-notas.html>