

Tensiones entre dos modalidades.

Un acercamiento desde los festivales de cine documental y de ficción en Ecuador

Camilo Luzuriaga¹

Resumen

La distinción en festivales entre ficción y documental, es la pauta que emplea el autor para analizar los puntos comunes y las diferencias entre estos dos tipos de obras audiovisuales. Señala que, en el caso ecuatoriano, el peso que ha alcanzado el Festival *Encuentros del Otro Cine, EDOC*, dedicado al documental, sirvió de base para la no distinción en el ámbito del financiamiento estatal de la producción de cine. Interroga, entonces, si esta distinción entre documental y ficción opera en otros ámbitos del campo cinematográfico y en qué otros sentidos se asigna distinción. El autor sostiene que el cine de documental y el de ficción corresponden a dos modalidades de registro de la realidad y procesamiento de la imagen audiovisual, ninguna de ellas más *verdadera* que la otra.

Palabras clave

Cine ficción; cine documental; festivales; verosimilitud; verdad en el cine.

¹ Ecuatoriano, nacido en 1953, cineasta, director de INCINE, fundador de Ochoymedio y Maac Cine. Realizador de los largometrajes de ficción *La tigra* (1990), *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), *Cara o cruz* (2003) y *Mientras llega el día* (2004). Productor ecuatoriano de la película *Prueba de vida* (2000) y productor del largometraje *Los canallas* (2009). Actor, fotógrafo, documentalista, editor y distribuidor de discos de música y de películas. Profesor desde 1982 en las universidades Central del Ecuador, Católica de Quito, Estatal de Cuenca e INCINE. Licenciado en Diseño y Docencia, magíster en Gestión Educativa. Actualmente es candidato a doctor en Literatura Hispanoamericana.

Tensiones entre dos modalidades.

Un acercamiento desde los festivales de cine documental y de ficción en Ecuador

Todavía con el entusiasmo de aire romántico que despertó en el naciente campo cinematográfico ecuatoriano la apertura en 2001 del cine *Ochoymedio* en Quito, en mayo de 2002 se inauguró en esta sala de cine arte el primer festival de cine documental, *Encuentros del Otro Cine, EDOC*². El festival empoderó el documental en la *intelligentsia* de la ciudad y del país a fuerza de calidad en la programación, constancia en la organización y encanto. El encanto de tomarse un café junto a la gente más importante del cine documental. Luego de 15 ediciones consecutivas, el festival tiene todas las ínfulas de perseverar, ahora con la compañía académica de la Universidad Andina Simón Bolívar, y la adhesión sostenida de una audiencia claramente establecida: la intelectualidad que estudia, enseña, piensa y hace la política, la historia, la cultura, el cine y la sociedad.

Un año después, en 2003, en el mismo cine *Ochoymedio*, y con el mismo entusiasmo que todavía se respiraba, se inauguró el festival de cine *Cero Latitud*, dedicado a la ficción latinoamericana, especie de réplica fraterna del festival *EDOC*. Desde entonces, y por siete años, se vivió en versión festiva, entre vino e invitados de todas partes del mundo, un doble y único cuerpo del cine, documental y ficción. Cuando, en 2009, *Cero Latitud* cerró por un sostenido déficit económico y por la falta de una audiencia cautiva que lo sostenga, el festival *La Orquídea* tomó la posta desde Cuenca a partir de 2011, con énfasis en la ficción. La inestabilidad de este festival, que depende de un solo órgano de gobierno para su financiamiento, amenaza con terminarlo en cualquier momento, si no lo ha terminado ya. Mientras, ha surgido ya su posible reemplazo desde 2014, el festival de cine de Guayaquil, también con énfasis en la ficción.

En sus orígenes en la Europa atravesada por el auge del fascismo, al borde de la Segunda Guerra Mundial, los festivales de cine se constituyeron para posicionar una cinematografía nacional en contra de otras, en la lucha por conquistar una audiencia y

² El Festival Internacional de Cine Documental “Encuentros del Otro Cine” – EDOC, es gestionado por la organización privada Cinememoria. De forma paralela al festival se celebra desde el 2012, en colaboración con la Universidad Andina Simón Bolívar, un coloquio internacional sobre el cine y el documental.

un mercado. Hoy los festivales han proliferado en cantidad, nacionalidad, géneros, formas y temas, en un número que rebasa todo cálculo: varias decenas de miles.

Los festivales ecuatorianos no son la excepción a este origen y a esta tendencia. En el duelo festivalero entre cine documental y cine de ficción, el reconocido prestigio del *EDOC* ha contribuido ostensiblemente a posicionar el documental por sobre la ficción en el campo intelectual. Hoy es propio del *habitus* de este campo afirmar que el cine documental aventaja al cine de ficción en su desarrollo formal y conceptual, al menos en territorio ecuatoriano. Año tras año en el *EDOC*, muchas obras documentales han contribuido con su acabada factura y propuesta a este posicionamiento. Algunas de ellas lo han hecho en salas convencionales de cine, como es el caso de *Con mi corazón en Yambo* (Restrepo, 2009) y *La muerte de Jaime Roldós* (Rivera & Sarmiento, 2013), documentales que fueron capaces de convocar 150.000 y 60.000 espectadores respectivamente, acercándose a los records históricos de convocatoria de la ficción ecuatoriana, que registra estrenos con 250.000 y 500.000 espectadores.

Como consecuencia de este prestigio logrado por el documental, cuando en 2007 el flamante Consejo Nacional de Cinematografía, CNCINE, convocó al primer concurso de proyectos de cine, no resultó extraño que estableciera iguales posibilidades de financiamiento para el cine documental y para el cine de ficción, excepto en la categoría de producción, en la cual el cine documental disponía de 60% de recursos respecto de la ficción. Dos años más tarde, este porcentaje subió al 75%, y desde 2013 las dos modalidades pueden optar en igualdad de condiciones por los fondos de producción y por todos los fondos.

La distinción en festivales entre ficción y documental, y el triunfo del documental en esta lid por empoderar una modalidad de hacer cine, sirvió de base para la no distinción en el ámbito del financiamiento estatal de la producción de cine. Esta no distinción claramente favorece al documental, como no pasa en otros entornos económicos que usualmente asignan muchos más recursos a la ficción que al documental, como sucede en la producción industrial o “dura” que se financia exclusivamente del mercado, y en la mayoría de fondos que apoyan la producción “blanda”, financiada o co-financiada por el Estado, como en los fondos argentino e iberoamericano, entre otros.

¿Opera, y cómo, la distinción entre documental y ficción en otros ámbitos del campo cinematográfico? ¿Qué otros sentidos se asigna a una tal distinción? Las posibles respuestas al dilema se formularán conforme al lugar del campo en el que se ubique quien intente establecerlas. Probablemente, para la crítica sociológica del cine tal distinción sea de poca utilidad, como también podría serlo para el espectador. Finalmente, lo que a la inmensa mayoría interesa es el resultado. Pero para el productor, el realizador, el equipo de *cinematografistas*, el estudiante de cine, seguramente resulte más productivo distinguir, aun si el resultado final en pantalla y parlantes pueda contener, y seguramente contenga, recursos y características reconocibles de las dos modalidades, por separado, a la vez, o todo mezclado.

Ya lo dijeron, respecto de la ficción, Godard, Rivette y, como ellos, muchos: cada película de ficción es también un documento del resultado del trabajo de sus actores y de su equipo creativo, un documento de su propia hechura, de la gente que retrata y de la cultura que lo produce.

A la vez, es generalmente aceptado que no hay documental, por contemplativo que sea, que no involucre una intención de quien lo hace, un grado de manipulación del material documentado, una puesta en cuadro de la realidad audiovisual, y algún nivel de puesta en escena de un texto o idea pre-existente, es decir, algún nivel de ficción.

Estos axiomas, que son parte del *habitus* del campo, parten del presupuesto que es posible reconocer características propias del documental en la ficción y viceversa. El problema, por tanto, se resolvería si se supiera cuáles son estas características, a partir de la premisa que ficción y documental, antes que géneros cinematográficos, son modalidades del registro y procesamiento de la imagen audiovisual. Es decir, son modalidades de trabajo que incumben sobre todo a la esfera de la realización.

El género, por otro lado, es una categoría que reúne obras que son pertinentes de una cierta manera a una cultura y momento histórico, que comparten una funcionalidad, una audiencia, un cierto interés temático, una manera de mirar. El género está vinculado al gusto e interés de una determinada audiencia. Es una categoría paralela a la de la modalidad del registro. Es decir, que existen obras documentales y de ficción que pueden ser consideradas como pertenecientes a un mismo género.

El género es el resultado aleatorio del quehacer cinematográfico y social. Una vez establecido, es copiado, desarrollado y adaptado hasta que pierde vigencia para luego, a lo mejor, ser revivido, en otro contexto.

Algunos géneros del cine se han constituido enteramente sobre la modalidad del cine de ficción, como el cine de terror, el cine de vaqueros o el cine montubio. Otros, en cambio, sobre la modalidad documental, como el cine científico, el cine histórico o el documental biográfico. Otros más echan mano de las dos modalidades, como el docudrama televisivo, el falso documental, y el contemporáneo docu-ficción, nombre bajo el cual se puede incluir una innumerable cantidad de obras que pueblan la programación televisiva y los festivales del mundo desde finales del milenio anterior.

La modalidad, por su lado, es una práctica que se afina y reformula conforme a la experiencia cinematográfica y social. En cuanto concepto, es posible aplicarlo para hacer cine y para analizar el cine. Y se sabe que el cine es el resultado ecléctico del azar y de la aplicación de conceptos, convenciones e intuiciones. No es muy posible una aplicación pura de una modalidad, como tampoco el resultado puro de un género.

¿Cuáles son las características principales de la modalidad documental y de la modalidad ficcional del registro y procesamiento audiovisual? ¿Qué tienen en común y que de diferentes? Tienen en común, ante todo, lo que pueden contener de discurso: la voluntad de verdad, concebida como un sistema de exclusión en la acepción de Foucault:

En la voluntad de verdad, en la voluntad de decir ese discurso verdadero, ¿qué es por tanto lo que está en juego sino el deseo y el poder? El discurso verdadero, que la necesidad de su forma exime del deseo y libera del poder, no puede reconocer la voluntad de verdad que le atraviesa; y la voluntad, ésa que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo, es de tal manera que la verdad que quiere no puede no enmascararla. Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir. (Foucault, 1992, pág. 6)

Voluntad de verdad que la *vox populi* suele reconocer en el documental, mas no en la ficción. Lo evidencia el lugar común tan profundamente arraigado en la cultura popular que identifica ficción y documental como sinónimos de mentira y verdad. Para la inmensa mayoría, incluida la clase dirigente y su *intelligentsia*, la actuación es sinónimo

de mentira, a la vez que un reportaje es portador de la verdad: el actor miente, el reportero dice la verdad.

Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto [...] Una proposición, por no ficticia, no es automáticamente verdadera. [...] Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. [...] Puesto que... todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. (Saer, 1989, pág. 9)

Juan José Saer, en su texto *El concepto de ficción*, asume el prejuicio social que pesa contra la ficción en el tratamiento de la verdad y problematiza sobre la conflictiva relación entre ficción y no-ficción. Si bien se refiere a la literatura, y lo hace frontalmente a favor de la literatura de ficción, el debate que plantea es perfectamente aplicable al cine:

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. [...] No se escriben ficciones para eludir... los rigores que exige el tratamiento de la 'verdad', sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado de lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto a lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. [...] Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata [...] La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Este es el punto esencial de todo el problema... su identidad total con lo que trata... (Saer, 1989, pág. 10-11)

Al contrario del lugar común que reconoce en el documental la identificación con el objeto, en el documento del objeto al objeto mismo, como objeto sin discurso, Saer sostiene, por el contrario, que es en la ficción donde tal identificación es consubstancial a la forma, pues ella es en sí misma el objeto, en cuanto mundo construido, el mundo de la ficción.

En cuanto forma, la característica principal que comparten las dos modalidades es aquella que es inmanente al cine, el plano. Ficción y documental ponen en cuadro el objeto o evento de su interés, y su desarrollo en el tiempo, valiéndose del plano cinematográfico, forma única del registro y de la reproducción audiovisual. El plano entendido como “corte móvil de la duración”, en la acepción filosófica de Deleuze³. El plano determinado en la realización por el encuadre inicial, los encuadres sucesivos, el encuadre final, los valores de plano, los puntos de vista y de escucha, los movimientos y desplazamientos del punto de vista y de escucha entre un encuadre y otro.

En cuanto resultado, las dos modalidades, ficción y documental, producen una obra cinematográfica, que es la sucesión estructurada de planos audiovisuales que implican un sentido.

En cuanto al método, por muy planificada que sea una producción, las dos modalidades se valen del método exploratorio para la concepción, ejecución, registro y procesamiento de los planos necesarios para la realización de la obra.

¿En qué difieren? Antes que nada, en el ámbito de exploración. El documental explora fundamentalmente el mundo exterior, el mundo de la sociedad, el mundo verificable en la acepción de Saer, mientras que la ficción explora fundamentalmente el mundo interior, el mundo de la intimidad, aquel que no es posible verificar.

Dice Kieslowski cuando el documentalista Ruben Korenfeld le pregunta por qué dejó el documental para dedicarse a la ficción:

He hecho muchos documentales porque me encantaba. Pero no hago más... porque con la cámara uno se mete en sitios en los que no debería. Uno entra en la esfera íntima de la gente en la que sus relaciones son lo que son porque no hay testigos. Con los años, he ido entendiendo que [...] no se puede entrar con una cámara en un cuarto en el que una pareja hace el amor porque ya no estarán solos. La condición del amor es ser dos y no tres, con la cámara. Hasta que entendí que varias esferas de la vida escapan al documental. De modo que, cada vez más, me alejaba de la vida social, o bien política, que se ajusta bastante al documental, para contar lo que sucede entre la gente. Últimamente me parece que mis películas tratan cada vez más de lo que lleva la gente en su interior, de lo que no le muestra a nadie. Para grabar esto, está claro que necesito a los actores, lágrimas, glicerina, muerte artificial... Todo debe ser artificial para

³ Gilles Deleuze, La imagen-movimiento, Barcelona, Ediciones Paidós, 1984, p. 23.

parecer real en la pantalla. Es solo por vía de los accesorios y de los artífices como cobra vida una película. En el mundo real, todo es mucho más interesante, pero no está permitido grabar aquella realidad. Es la razón por la cual dejé el documental. (Korenfeld, 1991)

El reconocimiento de un ámbito privilegiado de exploración no implica que una u otra modalidad no puedan atreverse, y de suyo lo hacen, a explorar aquello para lo cual no fueron desarrolladas. ¿Cuánto del mundo exterior y cuánto del mundo interior, y en qué dimensiones y profundidad, puede dar cuenta una obra cinematográfica determinada? Los ejemplos establecen el grado de distancia y de correspondencia entre concepto y realidad.

Documental y ficción difieren también en el modo del registro. Mientras la modalidad documental hace todo lo posible por no afectar el objeto o evento antes y durante el registro, la ficción hace todo lo posible por afectar el objeto o evento antes, durante y después del registro. En otras palabras, mientras el documental privilegia el encuentro del objeto o evento, la ficción privilegia la construcción del objeto o evento. El grado de afectación del objeto lo establece el documentalista, por ignorancia o a sabiendas de la significación de una u otra afectación. En el otro extremo, el grado de no afectación del objeto lo establece el ficcionador, por razones similares: ignorancia de cómo afectar el objeto, o decisión de no afectarlo.

Finalmente, el documental difiere de la ficción porque esta pone en escena antes de poner en cuadro y durante la puesta en cuadro, mientras que el documental pone directamente en cuadro, evitando la puesta en escena. El concepto “puesta en cuadro” es heredado de la tradición pictórica, y literalmente significa lo mismo: enmarcar la percepción de la realidad visual, en el cine silente de los inicios, y de la realidad audiovisual, en el cine sonoro de hoy. El concepto “puesta en escena” es heredado de la tradición teatral, que va de poner en escena un texto dramático. En el cine de ficción de hoy, se pone un guion cinematográfico en el estudio o en locación.

Que la puesta en escena, que parte de un texto pre-construido, implica forzosamente una construcción, una mirada, un punto de vista, y la intencionalidad de imponer ese punto de vista, nadie lo duda. Es otro axioma del *habitus* del campo.

Tampoco se duda hoy que la fatalidad de la puesta en cuadro en las dos modalidades implica la autoridad –la tiranía- de la selección: qué poner dentro de cuadro y qué dejar fuera de cuadro. Y aquello que permanece dentro de cuadro, cómo organizarlo, cómo mostrarlo, desde qué punto de vista. El largo camino que ha recorrido la foto fija documental ha producido ejemplos en extremo ilustrativos de las tensiones contenidas en este proceso de selección y organización de la información visual, como también ha sucedido en el cine llamado documental. En todos los casos, nadie puede negar la subjetividad de la mirada y la consecuente intencionalidad de imponerla. Intencionalidad que no siempre es consciente. Es más: casi nunca es consciente.

En la ficción, esto implica una concepción alquímica del set, de la puesta en escena y puesta en cuadro, como un crisol en el que es posible crear y recrear la vida, la fragilidad de la vida humana tan esquiva a la mirada del mundo y de la cámara, y que cámara y micrófono, sin embargo, están obligados a registrar. Dice Kieslowski en el mismo documental tras cámaras ya citado:

La gente se avergüenza de su debilidad, procura mostrarse fuerte, lo cual la lleva a una profunda soledad. Se encuentra sola ante sus problemas. No tiene a nadie a quien contárselos porque está avergonzada. [En el set] debemos derribar la barrera de la vergüenza, y el sentimiento que nos prohíbe sentirnos vulnerables. (Korenfeld, 1991)

¿Es posible registrar esta vulnerabilidad en la modalidad documental? ¿Es posible la no afectación del objeto o evento a la hora de registrarlo? La modalidad documental parte de reconocer que existen objetos y eventos privilegiados que por sí mismos están destinados a despertar el interés del espectador. Por ello no sería deseable afectarlos, porque en sí mismos tienen ya un valor que lo perderían si se afectan. Dice Carlos Pérez en *Dieta de archivo*, refiriéndose a La Batalla de Chile:

¿Cómo estimar la importancia de un documental sin considerar, antes que nada, el valor del evento referido? Y éste antes que ningún otro: el valor del acontecimiento, su irrepetibilidad. Mientras más irrepetible el evento registrado, más valiosa la inscripción perdurable de su registro. (Pérez, 2005, pág. 31)

¿Y si se trata de registrar la vida cotidiana y la esfera de lo íntimo, como se proponen muchos documentalistas de hoy? La presencia de la cámara necesariamente afectará al objeto, a menos que se trate de una cámara escondida. Eso los saben de sobra los ficcionadores: la cámara paraliza al ser más desenvuelto. Para no reflejar la presencia de

la cámara se requiere de un entrenamiento propio del mundo actoral. ¿Cómo estar listos, en el documental, para registrar lo irreplicable en la vida social? ¿Aquellos grandes acontecimientos que cambian el mundo? Eso lo saben hacer muy pocos, aquellos que están entregados toda una vida, y todos los días de la vida, a registrar el mundo que les rodea: los documentalistas.

Obras citadas

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.

Korenfeld, R. (Dirección). (1991). *Kristoph Kieslowski. Diálogos* [Película]. España, Madrid.

Pérez, C. (2005). *Dieta de Archivo*. Santiago de Chile: UCCH.

Restrepo, F. (Dirección). (2009). *Con mi corazón en Yambo* [Película]. Ecuador.

Rivera, L., & Sarmiento, M. (Dirección). (2013). *La muerte de Jaime Roldós* [Película]. Ecuador.

Saer, J. J. (1989). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.