

## Políticas de la realidad

**Josep Maria Català Domenech**

Doutor; Universitat Autònoma de Barcelona;  
[josepmaria.catala@uab.es](mailto:josepmaria.catala@uab.es)

*El hombre de la sospecha hace en sentido inverso  
el trabajo de falsificación del hombre de la astucia*

Paul Ricoeur (1999)

**Resumen:** Este artículo plantea una nueva manera de comprender el documental político, a partir de establecer la condición histórica tanto de las relaciones entre lo social y lo político, como de la comprensión del cine documental y su correspondencia con la realidad. La forma de la realidad que propone un documental, socio-político o de cualquier otro tipo, surge en primer lugar de un determinado imaginario que, a través de un entramado tecno-ideológico-estético, plantea modos de exposición a partir de los cuales se estructuran los discursos sobre lo real. Por lo tanto, dar forma a un documental, aparte de un ejercicio de moldeado de la realidad, constituye también un modo de acción política que se ejerce en el foro social. Un documental no es sólo político porque hable de política o tenga intenciones políticas, sino que se convierte en un acto político al hablar de la realidad a través de su concepción de la misma. Después de revisar, desde esta perspectiva, las distintas fases de la historia del cine documental, se considera que el nuevo documental político se posiciona en la subjetividad para examinar desde ella las fallas de una realidad mediática empeñada en seguir simulando que actúa objetivamente. La alternativa a esta situación pasa por la creación de nuevas formas tecno-retóricas equivalentes a nuevas maneras de comprender la realidad.

**Palabras-clave:** Cine. Documental político. Social. Realidad.

Sería un error seguir, a estas alturas, la tónica de la prototípica concepción lineal de la historia para pretender elaborar, como se ha hecho siempre, una crónica sectorial y cronológica de cualquier tipo de cine o género cinematográfico. En este caso, del documental social y político. Poco nos aportaría ahora esta forma de entender las cosas. Recordemos que las ideas sobre la relación entre lo social y lo político cambian con el tiempo, como lo hace la manera de entender el cine documental y su correspondencia con la realidad. Y no olvidemos tampoco que

estos cambios no son recíprocos ni ocurren al unísono. El verdadero desarrollo de la historia puede compararse a una acumulación de capas tectónicas que se desplazan unas sobre otras y que, en un determinado momento, chocan produciendo un movimiento sísmico. Lo que llamamos estilo es el resultado de uno de estos movimientos. Puede que así perdamos en rigor histórico, pero ganaremos, sin duda, en profundidad conceptual, como si en éste ámbito pudiera regir también el célebre principio de incertidumbre de Heisenberg, lo cual no es del todo descartable. Sin embargo, al oír hablar de zonas temporales caracterizadas por un determinado estilo de pensamiento, habrá quien eche en falta una mayor concreción temporal, ya que no resulta fácil abandonar el marco histórico conocido, dentro del que importa más la cronología que el significado. Pero hay veces en que no hay más remedio que aventurarse a perder las líneas maestras que dan a nuestra cultura una sensación de continuidad.

Debemos aceptar el hecho de que, si queremos comprender la estructura y el funcionamiento de los imaginarios sociales, una tarea que se ha hecho imprescindible, no podemos ajustarnos a una cronología estricta, sino que debemos navegar por largos períodos históricos para encontrar las conexiones que se establecen entre las obras o las ideas perteneciente a un mismo paradigma que no tiene por qué ajustarse a una época o a un lugar concretos. El imaginario, como el inconsciente, se extiende más allá del tiempo; no pertenece a una época específica como se supone que ocurre cuando se apela a conceptos como el de *zeitgeist*, sino que se expande y se retuerce formando espacio-temporalidades propias. En realidad, el espíritu de los tiempos, si existe, es el resultado de la confluencia de distintas zonas imaginarias que pueden haberse desarrollado en otros ámbitos y a su manera, por lo que, ese espíritu, está compuesto básicamente por anacronismos. Cuando observamos la realidad a través de una perspectiva histórica, lo que vemos es el momento simple de un entramado complejo que proviene tanto del pasado como del futuro, puesto que la visión histórica, como decía Benjamin (2002), es siempre el resultado de una labor arqueológica que el presente emprende sobre el pasado para comprenderse a sí mismo y proyectarse hacia el futuro.

¿Qué idea podemos tener ahora de la política y de la sociedad, que sea distinta de la de principios o mediados del pasado siglo? La propia pregunta debería

provocarnos extrañeza, ya que parece obvio que todas nuestras concepciones culturales son radicalmente diferentes de las que circulaban en esa época. Sin embargo, si prestamos atención, nos daremos cuenta de que actuamos y pensamos cómo si nada hubiera cambiando. Lo mismo sucede cuando nos referimos a un tipo de cine tan peculiar como el documental, que es representante de gran parte de los cambios ocurridos en el imaginario social del siglo XX. No cabe duda de que el cine documental de la actualidad es absolutamente distinto al de hace medio siglo, pero, por cómo se habla de él, nadie lo diría. Nos enfrentamos así a la paradoja que supone un modelo mental basado en un concepto tradicional de la historia que, por un lado, nos impulsa a pensar linealmente y a encadenar de forma secuencial los fenómenos, mientras que por el otro nos oculta las transformaciones profundas tras la idea de que esos cambios no son más que paulatinas metamorfosis de lo mismo.

Una vez desarmadas estas inercias mentales, veamos qué otro obstáculo nos queda por salvar. Decir que el cine documental está relacionado con la historia supone aceptar que, en cada momento histórico, las películas documentales han reflejado la realidad socio-política de su época. Pero verlo de esta manera, implica suponer que la realidad va por un lado y el cine documental por otro, que son como dos trenes que corren en paralelo, mientras los pasajeros se observan desde sus respectivas ventanillas. O, peor aún, querría decir que el cine documental es esencialmente inmutable y que, desde esta persistencia, observa una realidad cambiante que transcurre frente a su mirada absorta. En este caso, los diferentes estilos del documental no serían más que figuras ornamentales, es decir, aquello que, para el arquitecto Adolf Loos (1980), era equiparable ni más ni menos que a un delito. Cuando algunos teóricos hablan del discurso de sobriedad del documental, supongo que están pensando en lo mismo con respecto a los estilos de este tipo de cine. “Los discursos de sobriedad, dice Bill Nichols, tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata y transparente.” (LOOS, 1997, p. 32).

No quiero decir que no se hayan afinado un poco más estas concepciones y que, de alguna forma, no se hayan establecido lazos entre los cambios dramáticos del documental y las respectivas fases de los juicios sobre la realidad. Pero, repásense las diferentes historias del documental, incluso las más recientes, y se

observará que estos vínculos se contemplan muy superficialmente, como dando por supuesto que existen pero sin ahondar demasiado en las peculiaridades de esta existencia. Si alguien se dedica a estudiarlos, seguro que adoptará una visión ingenuamente materialista de la historia y decidirá que el estilo documental correspondiente surge de los respectivos cambios en la estructura de la realidad. Y ésta estructura será, por supuesto, análoga a la capa socio-política de la misma. Poco más se avanzará por este camino.

Propongo contemplar el fenómeno de otra manera. No a partir de la idea de que las formas del documental son consecuencia directa y mecánica de las condiciones sociales y políticas, sino algo ligeramente distinto. Es decir, considero que la forma de la realidad que propone un documental, socio-político o de cualquier otro tipo, surge en primer lugar de un determinado imaginario que, a través de un entramado tecno-ideológico-estético, plantea modos de exposición, formas más o menos establecidas de estructurar los discursos. Trabajando sobre estas premisas y ajustando los modos de exposición a sus necesidades, el documentalista genera sus propuestas concretas, las cuales muestran en su tejido expositivo las marcas del imaginario primigenio y, por consiguiente, de una determinada forma de lo real. Por lo tanto, dar forma a un documental, aparte de un ejercicio de moldeado de la realidad, constituye también un modo de acción política que se ejerce en el foro social. Si, como indica el antropólogo Marshall Sahlins, “la historia es ordenada por la cultura, de diferentes maneras en diferentes sociedades, de acuerdo con los esquemas significativos de las cosas [...]” (2008, p.9), el documental, que se ocupa de las cosas, puede considerarse un artefacto cultural que conlleva en su modo de exposición un determinado discurso histórico y político, una afirmación sobre la forma de la realidad. Podemos decir, pues, que un documental no es sólo político porque hable de política o tenga intenciones políticas, sino que se convierte en un acto político al hablar de la realidad a través de su concepción de la misma. Cada documental o cada grupo de documentales vinculados por un determinado estilo o proyecto común constituyen, en mayor o menor medida, una cosmología. De manera que, cualquier discurso político del documental se ejerce desde una plataforma previa que es más políticamente profunda que ese discurso, ya que implica una consideración sobre la propia estructura de la realidad social. Al fin y al cabo, los

genuinos discursos de sobriedad no hacen otra cosa que proponer una forma de lo real que proviene de los respectivos imaginarios, científico, económico, político, etc. Moldean la realidad a su manera: «a través de ellos, el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos, se hace que ocurran cosas. Son vehículos de conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad». Tales discursos actúan de esta manera con total impunidad, creyendo que su conducta está justificada por unas premisas trascendentales que garantiza su neutralidad, cuando lo cierto es que esta pretensión es puramente ideológica. Como diría Marx, no lo saben pero lo hacen.

La perspectiva que propongo implica que todo documental es político por naturaleza, puesto que su planteamiento básico se refiere a una forma de concebir la realidad que intenta imponerse a otros discursos de realidad, especialmente a aquellos que imperan en un momento determinado, con los que pugnan directamente. Esta concepción de la realidad que puede tener un documental no es la proyección inmediata de una ideología, sino que supone la concreción temporal en diversos dispositivos retóricos de un material imaginario mucho más amplio. Obviamente, en estas pugnas por imponer concepciones de la realidad, a veces el documental se refiere a la capa social de la misma, pero puede hablar también de otras cosas sin renunciar a efectuar propuestas sobre la forma de lo real. Este poso, este suplemento está siempre presente en el gesto documental desde sus primeras manifestaciones, pero, en cambio, la incidencia sobre lo social, que de alguna manera implica una equiparación entre lo político y lo social, presenta diferentes grados de intensidad según las épocas.

Referirse a un discurso sobre la realidad del documental no implica recurrir al tópico que supone que el documental siempre habla de la realidad, ya que lo que supone el tópico es que la realidad es ajena al discurso, que se limita a comentarla. Cuando se denomina al documental cine de lo real, se está pensando no tanto en un cine que propone su propia realidad, como en uno que la describe o representa. Si a los documentales contemporáneos no sólo se les puede considerar cine de lo real, sino que además también podríamos denominarlos cine del imaginario es porque el concepto de realidad ha trasladado su eje desde una geografía puramente exterior y objetiva a otra que no sólo es interior y subjetiva, sino que combina ambos mundos y da forma a los fenómenos que la confluencia de los mismos produce. Asimismo el

cine documental ha dejado de moverse por los estrictos territorios de la verdad absoluta a los que se aferraba obstinadamente y ha empezado a navegar por zonas de ambigüedad que se ajustan mucho más al paisaje complejo de lo real. De nuevo aparece la sombra del axioma de Heisenberg: lo que perdemos en certeza moral, lo recuperamos en profundidad ética y hermenéutica.

Al pretender acarrear por ley las relaciones con la realidad y la verdad unidas en un vínculo indisoluble, el documental incurría en lo falso con mayor insidia que la propia ficción, puesto que ésta siempre ha advertido al espectador de su condición incierta. La ficción sólo pretende ser verosímil, pero el documental, durante mucho tiempo, no ha sido más que verosímil pretendiendo ser garante de lo real. Ahora el cine documental asume que todos los discursos son interesados y que, por lo tanto, de entrada “mienten”, por lo que se ve obligado a buscar otras estrategias de ajuste a la realidad menos burdas que las empleadas por un cine que se consideraba capaz de gestionar la verdad y se colocaba, por tanto, al margen de la ética, por mucho que pretendiera ajustarse a la misma. Ahora bien, esto no quiere decir que siempre salga con éxito de esta empresa, ni que, por definición, los documentales estén preparados para afrontarla. En realidad, el documental verdaderamente político es el que se encara con esta disposición de la realidad y trata de resolverla. Durante mucho tiempo, el documental ha tomado por realidad lo que no era más que una construcción social y política que imponía un determinado escenario dentro del cual incluso las críticas acababan formando parte de la obra.

Indica Zizek (2006) que la ciencia, de la que el documental clásico pretendía ser compañero de viaje, ha instaurado con su hegemonía una tranquilizadora verdad sin significado. El documental político contemporáneo tiene como misión básica devolver el significado a la verdad, pero con ello la problematiza al tiempo que reconoce el carácter complejo de lo real verdadero. Inevitablemente, el documental político que se mueve según estas coordenadas, se convierte en un documental en el que la subjetividad es un factor de primer orden, incontrovertible. Un ejemplo, lo encontramos en los documentales de Avi Mograbi, que se acercan a la compleja realidad israelí sin maniqueísmos, proponiendo una visión de la misma, basada en un intrincado tejido de relaciones a las que el autor no les tiene miedo. En *August: A Moment Before the Eruption* (2002) o en *Avenge But One Of My Two Eyes*

(*Venganza por uno sólo de mis ojos*, 2005), la presencia del propio documentalista es crucial para elaborar un discurso sobre la sociedad israelí que se desarrolla a través de una serie de pliegues capaces de ir estableciendo un mapa de la región, que no es sólo geográfico o político sino también mental. Se trata de un mapa que no se parece a ninguno de los promovidos por los planteamientos ideológicos tradicionales, de un lado y de otro, y que por ello se acerca más a la verdad que ninguno de ellos. En este caso, el vector político está claramente asentado en la subjetividad. El documental expresa una versión personal de la realidad, pero esta versión se muestra mucho más matizada y compleja que los discursos oficiales de carácter presuntamente objetivo. El acto mismo de mostrar la complejidad social es ya, en una época de simplificaciones, un factor político de primera magnitud.

Entre los años veinte y treinta del pasado siglo, lo social y lo político iban de la mano: hacer un documental político suponía referirse a lo social y viceversa. Películas como *The Plow that Brokethe Plains* (1936) o *The River* (1938), de Pare Lorentz, así como *Power and the Land* (1940) de Joris Ivens eran políticas por el hecho de que contemplaban panoramas sociales, mientras que *El Hombre de la Cámara* (1929) de Vertov o *La Caída de los Romanov* (1927) de Esfir Shub eran documentales sociales a partir de una visión política. En última instancia, tan políticas eran unas como las otras. Y, además, unas y otras, destilaban una determinada visión sobre la forma de lo real, si bien en aquellos momentos eso no parecía relevante. Considérese, por ejemplo, la manera en que esos documentales trataban las relaciones entre el hombre y la naturaleza (ya fuera ésta rural o urbana: presentar la ciudad como un paisaje ya era una forma de concebir la realidad). Los personajes y sus actuaciones se funden en estas películas con el paisaje natural y el urbano de forma estéticamente muy parecida. Así las obras surgidas al socaire de la New Deal Norteamericana, como las citadas, o los productos de la escuela inglesa de la misma época, muestran una mirada sobre la naturaleza muy parecida a la que vertían sobre la ciudad las sinfonías urbanas de la década anterior, desde *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) y *Rien que les Heures* (1926), a *Lluvia* (1929) y *El Hombre de la Cámara* (1929). Puede parecer que los cineastas soviéticos contemplaban la realidad de forma distinta, pero no es así: en todo caso, algunos de ellos, como Vertov, pensaban que había que mostrarla de forma diferente. Pero en el



fondo, había en todos ellos una concepción parecida de lo real, aunque no una misma concepción política.

En la década de los cuarenta, pero sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, empiezan a producirse ciertos cambios muy significativos. El documental deja de preocuparse por el “paisaje” y le da protagonismo a los individuos o a las instituciones. Poco a poco también, la dramaturgia del documental abandona el clasicismo cinematográfico y con él los elementos narrativos del cine de ficción, y se decanta por una actitud contemplativa. El paisaje heroico en el que se funde el hombre con la naturaleza da paso a un interés por lo cotidiano, entendido como aquello que atañe a seres humanos concretos. En este sentido, la abstracción de la ciudad o del campo da paso a organizaciones institucionales más específicas, como ocurrirá más tarde en los films de Frederick Wiseman, en los que se contempla la escuela, el sistema de protección social, los grandes almacenes, etc. Esta tendencia irá en aumento hasta que el contexto desaparezca casi completamente a favor del individuo, con el cine directo, el interactivo o el *cinémaverité*. Hay que resaltar la importancia de este paso, desde todos los puntos de vista: ético estético, antropológico y, finalmente, epistemológico. Para los documentalistas ya no existe, como antaño, un nexo inseparable entre la figura y el paisaje, sino que éste se convierte en algo circunstancial. El paisaje ya no determina al individuo, sino que, en todo caso, las personas están insertadas en circunscripciones invisibles que no pueden ser captadas por la cámara y que ni siquiera están virtualmente presentes en un enclave determinado, como lo estaban las instituciones que examinaba Wiseman. Así Edgar Morin y Jean Rouch, en *Crónica de un verano* (1961), se dedican a preguntarle a la gente si son felices porque intuyen que las respuestas permitirán entrever, como en una ecografía, la forma difusa de la realidad en la que los individuos están inmersos. No es de extrañar que estos documentalistas den a continuación el inevitable paso hacia el documental auto-reflexivo y muestren a sus sujetos las propias imágenes de sus entrevistas en un gesto postrero por hacer surgir esa realidad global que se ha desvanecido, que ha traspasado la frontera de lo fotográfico para situarse en un territorio que está más allá de esa demarcación.

De la misma manera, el elenco de documentalistas ingleses que forma la nómina del Free cinema se interesan por individuos insertos en zonas de la realidad



que dan la impresión de haber perdido toda relevancia, una *wasteland* donde la rebeldía personal no parece llevar a ninguna parte, excepto a mostrar una actitud airada, de protesta abstracta contra un entorno con el que se ha perdido el contacto. Sin embargo, los miembros del *Free cinema* descubren dos aspectos del documental prácticamente inéditos para el imaginario histórico, el de la subjetividad y el del estilo como propuesta política. No en vano, en el manifiesto redactado por Lindsay Anderson y Lorenza Mazzetti (1956), se afirma claramente que “ningún film puede ser considerado demasiado personal” (en el sentido de que no hay que tenerle miedo a personalizar un tipo de cine que, hasta entonces, abogaba por todo lo contrario) y que “[...] la actitud supone un estilo y el estilo una actitud”, es decir, que el discurso político y la forma de exposición van intrínsecamente unidos (MAZZETTI; ANDERSON, 1956).

Sin duda son los nuevos instrumentos tecnológicos, las cámaras y las grabadoras de sonido más ligeros, los que contribuyen de manera determinante a esta creciente levedad del ser. Resulta cuando menos curioso que, a menos peso de la tecnología, más liviana sea la propia realidad que se representa. Siguiendo con esta tónica, la digitalización de las imágenes, correspondiente a la desaparición de la correspondencia analógico-fotográfica, supondrá en el futuro la desaparición total de la realidad tal como había sido concebida en la época clásica, haciendo buenos los vaticinios que Baudrillard (1987) y Guy Debord (1995), cada cual a su manera, hicieron al inicio del proceso.

La ligereza de los aparatos de captación de imagen y de sonido permite acomodar la cámara no a un ojo abstracto e itinerante como quería Vertov, sino a un cuerpo que focaliza su actividad en el ojo. Es un cuerpo-cámara (décadas más tarde se instaurará la cámara-cuerpo) que participa de los acontecimientos e incluso interviene en los mismos. Los personajes dialogan ahora con la cámara porque ésta ya no es un medio invisible sino una presencia efectiva que se confunde con un cuerpo. Y si aparece en estos momentos un documental autorreflexivo no sólo es porque se pretenda criticar la supuesta transparencia del cine documental mostrando sus aparatos, sino también por el hecho de que la cámara se ha convertido en personaje y, por lo tanto, debe figurar en la representación como testigo de una instancia interventora. No cabía la cámara en una realidad pesadamente fotográfica

como la de los años treinta y cuarenta, si no era en forma de metáfora del ojo, pero ahora, en la realidad virtualizada por una tecnología liviana, no puede dejar de estar presente: el peso que pierde la realidad se compensa con la introducción de la cámara, de la tecnología, en la representación de la misma, al tiempo que el peso específico que pierde el aparato tecnológico se nivela mediante el aumento de peso de la representación que supone la presencia en ella de lo tecnológico. Lo que contemplamos es la puesta en marcha de un mecanismo alegórico. En este sentido, la tecnología, la representación y la realidad están jugando un juego dialéctico que pone de manifiesto las tensiones y las contradicciones del paradigma en el que se desarrollan. Y estas tensiones se exteriorizan formalmente en la estructura estético-dramatúrgica de los documentales.

En ese momento, el documental se mezcla con la televisión y, en el proceso, se diluye su efectividad retórica. Pero esta disolución ocurre también por el hecho de que la propia práctica documental ha entrado en una fase en la que la representación se confunde con una conversación en la que el documentalista y sus aparatos casi fundidos en un único personaje ciborg se introducen en la misma como un interlocutor más. El espíritu del documental se desvanece en el mismo momento en que ve cumplidos sus imaginarios deseos, que no son tanto los de ser una mosca en la pared, como se ha dicho tantas veces, sino un rostro más en la multitud.

Si, a partir de los años cincuenta, la comunión entre naturaleza y fotografía se diluye de manera que también pierde fuerza la posibilidad de ver lo real directamente representado, aparece en su lugar el material de archivo. El documental ya no puede captar la realidad en su esencia porque ésta no es fotográfica, sólo puede interrogar a los individuos sobre ella, pero en cambio le es posible acudir a las imágenes de archivo que aparecen, por primera vez, como una realidad de segundo grado de la que pueden extraerse los ecos de esa perdida esencia. Lo que la cámara no puede captar a simple vista regresa a través del archivo, como retorno de lo reprimido. Empiezan a confabularse así las formas complejas del documental futuro, que no aparecerá hasta los años ochenta. Desde Pino Solanas y Pier Paolo Pasolini a Guy Debord, desde Santiago Álvarez a Emile de Antonio, la realidad se contempla ahora a través de sus imágenes. Pero hay una vaga conciencia de que esta realidad no es del mismo tenor que aquella que antes se pretendía observar y filmar

directamente, sino que la que ahora surge del archivo es una realidad fantasmagórica, una realidad tocada por lo siniestro. De todas maneras, sólo Marker, de todos los directores del momento, intuirá efectivamente esta nueva condición de las imágenes de lo real y actuará en consecuencia, estableciendo nuevos modos de exposición que se ajusten a la misma. Los demás seguirán haciendo política al viejo modo, si bien contemplando la realidad a través de las imágenes mortuorias de la misma.

El cine verdaderamente político nace en esta época, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, y lo hace incidiendo no sobre la realidad directamente, sino sobre la imagen de la realidad, sobre el archivo. Es un archivo que, en ese momento, no ha sido aún convertido en memoria, sino que guarda todavía en su seno el aliento de lo real. Este archivo está formado por imágenes de una realidad extinguida, imágenes a las que se revive para hacerlas confesar. Esta politización del registro de lo real representa un primer alejamiento del uso característico del archivo por parte del cine documental (por ejemplo, la utilización que hacen del mismo los documentales históricos) y una aproximación al futuro *Found Footage Film* que hará del archivo un uso sintomático-estético.

Se argüirá que todo documental se divide en dos fases, una de filmación, la otra de montaje, y que, por lo tanto, en la fase de montaje el documentalista está tratando con imágenes que han sido ya desgajadas de la realidad referenciada, por lo que no habría mucha diferencia entre utilizar imágenes de archivo o imágenes rodadas (en este sentido, sólo el montaje en directo de la genuina televisión supondría una diferencia). Técnicamente es así, pero no desde el punto de vista del imaginario: las imágenes que el documentalista ha captado directamente de lo real son imágenes en suspenso, como congeladas: imágenes que no han perdido todavía su vigencia real. En cambio, el recurso al archivo por parte del documental histórico supone un gesto distinto: las imágenes que utiliza pertenecen al pasado, a una realidad que ha dejado de ser, y por lo tanto, más que testimoniales, son simbólicas. Estas imágenes le llegan al documentalista como símbolos de un discurso histórico determinado. Para el cine político que aparece en los sesenta en su forma moderna, el archivo adquiere una calidad distinta: sus imágenes no son testimonio del pasado, ni son realidad congelada, sino imágenes que provienen de un limbo donde aguardan

cargadas de potencial inesperado y mucho más profundo. Son imágenes sintomáticas que muestran no la realidad óptica, sino el inconsciente de esa realidad óptica: aquello que las imágenes en primera instancia del cineasta todavía no son capaces de mostrar por su inmediatez. Cuando, más tarde, Errol Morris en *The Fog of War* (2003) utilice imágenes de los bombardeos norteamericanos en Vietnam para representar lo que el documentalista denomina “paisajes mentales”, se habrá alcanzado la verdadera comprensión de este tipo de imágenes, su calidad de imágenes dialécticas, en el sentido que les confería Walter Benjamin (2002). Como indica María Luisa Ortega, “estas imágenes aéreas responden a los imaginarios generados por el poder, que alcanzarán su máximo apogeo en las aéreas visiones de la Guerra del Golfo retransmitidas por la CNN.” (ORTEGA, 2007, p. 84).

A pesar de mis prevenciones, he estado empleando una aproximación histórico-teleológica al cine documental porque es imposible poner en práctica, en el corto espacio de este escrito, un análisis al detalle de la forma del discurso de cada de las obras. En realidad, he estado describiendo la evolución de marcos generales que luego se concretan en formas de exposición particulares de cada propuesta, las cuales suponen afirmaciones sobre la realidad. Sería muy interesante ver cómo cada documental gestiona las propuestas generales en las que se halla inmerso, e incluso cómo, en determinados casos, las contradice sin realmente desautorizarlas. Por ejemplo, *LBJ* (1968) de Santiago Álvarez, *La Rabbia* (1963) de Pasolini y *La Société du Spectacle* en 1973 de Guy Debord (1995) pertenecen a la misma fase de utilización política del archivo y de politización del documental a través de la imagen de la realidad, pero cada uno de ellos gestiona una forma distinta de comprender lo real que no es simplemente ideológica. Podríamos decir que, en general, el concepto de tercer cine, elaborado en esta época por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, no sólo plantea la necesidad de un cine situado entre la extracción burguesa del cine de Hollywood -el primer cine- y la vertiente estetizante y autoral del cine europeo -el segundo cine-, sino que el concepto caracteriza indirectamente la posibilidad de una práctica cinematográfica que crítica la realidad a través de su memoria archivada, como de hecho lo prueba la obra principal de Pino Solanas, *La Hora de los Hornos* (1968).

Quizá habría que recurrir al paradigma poético para comprender estas

diferencias, ya que en la poesía, a pesar de que los autores y los poemas se pueden agrupar por estilos, cada poema construye un mundo particular. En el cine documental estas cosmologías son políticas porque aquello que la poesía conserva en el imaginario el documental lo hace descender a la realidad. El documental social siempre se ha movido entre lo poético y lo político, decantándose hacia un lado u otro según el momento. Pero en la última fase de este tipo de cine, la que se inicia a partir de los años noventa del pasado siglo y que supone una profunda revolución del mismo, se ha manifestado una significativa tendencia hacia la conjunción de las dos vertientes, como ya ocurría en la obra pionera de Jean Vigo *À Propos de Nice* (1930) en la que lo social, lo personal y lo político se mezclaban a través de un tratamiento poético de la realidad. Pensemos a este respecto en *Chain* (2004) de Jem Cohen o *Vacancy* (1998) de Mathias Muller, visiones melancólicas de la ciudad en un mundo global que contrastan con la mayoría de sinfonías urbanas de los años treinta o cuarenta. Las de ahora dan la impresión de contener un parecido aliento poético pero se expresan en un tono completamente distinto que convierte lo poético en político. Ahora la tonalidad implica un manifiesto directo y voluntario sobre el estado del mundo, mientras que anteriormente no había conciencia alguna de que lo poético se inmiscuyera con la visión social.

El giro subjetivo que el documental experimenta a partir de los años noventa del pasado siglo, recompone también drásticamente los modos de exposición del documental político y social. Esta tendencia del documental contemporáneo a explorar los espacios íntimos se combina con una visión no menos íntima de lo real que implicará, de forma soterrada o no, una desconfianza hacia las versiones oficiales de la realidad. Puede verse en ello una rebelión hacia un principio de realidad impuesto por poderes fácticos que se expresan a través de una red mediática omnipresente. Por un lado esto puede dar paso a una retirada hacia el mundo personal sin que por ello se abandone la capacidad de examinar la realidad críticamente. Es lo que ocurre, por ejemplo, en tres películas tan distintas como *Surname Viet, Given Name Nam* (1989) de Trinh T. Minh-ha, *Señorita Extraviada* (2001) de Lourdes Portillo y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri. En ellas se cuestiona la historia oficial (de los Estados Unidos, de México y de Argentina, respectivamente) a través de una mirada subjetiva. La posibilidad de establecer

relaciones críticas directas entre el discurso íntimo y el discurso oficial nos da la medida de las dimensiones políticas del nuevo documental.

A la estrecha relación entre el giro subjetivo y la desconfianza hacia una realidad pervertida por la versión mediática de la misma, se añaden las nuevas formas de exhibición que promueve Internet y cuyo emblema es *YouTube*. Estos tres vectores no deben considerarse por separado, ya que forman los pilares del nuevo paradigma. La visión subjetiva y el nacimiento de una nueva era de la sospecha están íntimamente relacionados con formas de exhibición de los materiales que son de acceso inmediato y personal al tiempo que constituyen una poderosa alternativa a los canales tradicionales. Las Guerras de Irak y Afganistán, así como la situación política de Irán, han desarrollado una actividad documental, de carácter privado, a veces casi doméstico, que difunde por estas vías visiones alternativas al discurso oficial. Son especialmente significativas las imágenes de la masacre en las calles de Bagdad de varios civiles y dos periodistas de Reuters, tomadas en 2007 desde un helicóptero Apache y que difundió la página Web WikiLeaks con el título *Collateral Murders* (2010): en este caso, las imágenes oficiales que muestran el punto de vista de los atacantes, concretamente las del punto de mira del arma, revelan todo su potencial crítico cuando son apartadas del imaginario del poder en el que están inmersos los soldados norteamericanos durante el episodio y son difundidas públicamente. Algo parecido ocurre con *Iraqi Short Films* (2008) de Mauro Andrizzi, película confeccionada con materiales extraídos en su gran mayoría del propio Internet y que utilizan una gran variedad de formas y formatos para darnos genuinas “imágenes de guerra”, es decir, imágenes producidas por una combinación de la tecnología con un imaginario determinado. En ambos casos hay muy poca elaboración de los materiales por parte de los autores (en *Collateral Murders*, ninguna): se trata de una inusitada plasmación de esa pureza documental tantas veces codiciada y tan pocas veces conseguida. Sólo que en estos casos, el testimonio, profundo e inquietante, no proviene de un gesto genuinamente documental, sino de una serie de tomas de imágenes de carácter casi automático y con destinos distintos a los documentales. El horror de generan estas imágenes no proviene tanto de la mostración del hecho en sí, como del imaginario que representan, y por ello se distinguirían de imágenes parecidas que provinieran de

simples câmaras de vigilancia en cuya confección el aparato ideológico no estaría tan directamente implicado. Las imágenes documentales de *Collateral Murders* o de *Iraqi Short Films* constituyen la cristalización de pesadillas destiladas en ese entramado psicótico, o directamente psicópata, que denunciaban los autores de *The Corporation* (2003) Mark Achbar, Jennifer Abbott y Joel Bakan, al referirse al mundo de las corporaciones multinacionales. *The Corporation* es un film que representan la versión actual de aquella voluntad de retratar el funcionamiento de las instituciones sociales que poseían los documentalistas clásicos, desde Humphrey Jennings o Basil Bright a Frederick Wiseman. Pero ahora no hay lugar para el tono elegíaco de unos o la postura objetivista de otros, porque lo que en estos momentos se pretende alcanzar está más allá de lo que la realidad superficial muestra sobre estas instituciones, es algo que debe traspasar la capa publicitaria generada por las mismas para dar con su verdadero rostro, el que se halla tras las estrategias de marketing y de relaciones públicas. El documental de denuncia política debe ser ahora también un documental hermenéutico para poder leer en profundidad los trazos que lo real básico deja en las operaciones de marketing productoras de realidad superficial.

Las películas de Michael Moore, desde *Roger & Me* (1989) a *Sicko* (2007) y *Capitalism a Love Story* (2009), constituyen una alegoría del recorrido que va desde los intentos de acceder a los núcleos de poder en primer persona a la constatación de la imposibilidad de hacerlo, no tanto por impedimentos materiales, como por cuestiones estructurales. El poder ya no se halla situado en aquella zona de la realidad que coincidía con los miembros del sector político o con los gerentes de las grandes corporaciones, sino que se ha diseminado por un armazón que no es inmediatamente visible ni accesible. El intento de Michael Moore de entrevistarse con el Presidente de la General Motors en *Roger & Me* está condenado al fracaso, no sólo porque éste se niega a recibirle, sino porque, en realidad, Roger Smith, por mucha responsabilidad moral que tenga, no deja de ser un espantajo. La realidad ha cambiado mucho desde que L. Frank Baum publicó en 1900 su célebre cuento, *El Mago de Oz*, cuando aún se podía sospechar que tras un mundo crecientemente convertido en fantasmagórico por obra y gracia de su mercantilización, se escondían las atribuladas operaciones de una serie de hombrecitos que manejaban los hilos de



lo real. Ahora ocurre todo lo contrario, el hombrecito es la pantalla que oculta todo lo demás. Esta constatación ha generado dos tendencias principales: la de Moore, que utiliza los recursos retóricos del panfleto y la propaganda para zancadillejar el discurso hegemónico, y la de documentalistas como Erik Gandini o Morgan Spurlock, que, sin renunciar a ello, elaboran una nueva retórica que intenta representar alegóricamente el entramado y el discurso de ese poder invisible y omnipresente, como sucede en sus respectivas *Surplus* (2003) y “*Super Size Me*” (2004). Pero pocos documentales muestran tan claramente el nuevo entramado de la realidad que destila la globalización, su juego de desequilibrios y acciones a distancia, como *La Pesadilla de Darwin* (Hubert Sauper, 2004). El film constata el surgimiento de una nueva geografía mundial que se superpone a la geografía física, a la política y a la económica: se trata de una nueva geografía ética que reconduce nuestra mirada sobre el mundo.

La corriente principal del documental de los años treinta y cuarenta, generada por organismos como el *Worker's Film and Photo League* (La liga de la fotografía y el cine de los trabajadores) en los Estados Unidos y la *GPO Film Unit (The General Post Office Film Unit)* en Inglaterra, mostraba una gran confianza en las posibilidades del documental para representar la realidad existente, entendiendo que ésta era compartida por todas las instancias en litigio, desde el poder político a los empresarios y los trabajadores. Es cierto que pronto se produjo en el seno de la *Worker's Film and Photo League* un cisma entre aquellos que querían seguir con las técnicas del noticiario *agitprop* y aquellos otros que consideraban que la causa política podía ser defendida mucho mejor con películas cuyo valor estético fuera más determinante y que tuvieran también un mayor impacto emocional, pero ello no implicaba ninguna suspicacia sobre la realidad en sí, ni conciencia alguna sobre la posibilidad de que se pudiera estar discutiendo no sobre la realidad misma, sino sobre un escenario predeterminado por el imaginario del poder. La paulatina coincidencia de los documentalistas norteamericanos con los idearios del *New Deal* y las relaciones de los cineastas ingleses con las productoras financiadas por el gobierno, como la GPO, abundaron en esta tendencia, acrecentada al estallar la Segunda Guerra Mundial y aparecer un enemigo externo que obligaba a unificar las miradas sobre la sociedad.

Los documentales políticos de los años sesenta interpelaban al poder directamente, aunque haciendo uso por regla general de las imágenes generadas por ese poder a través de los noticieros cinematográficos y televisivos. Empezaban a sospechar del discurso del poder y de su capacidad de transmisión pero aún creían estar enfrentándose al mismo en igualdad de condiciones. De ello deja constancia indirecta un documental contemporáneo como *Wy We Fight*<sup>1</sup>(2005) de Eugene Jarecki en el que se analizan las consecuencias en la sociedad estadounidense de la confluencia entre el poder político y la industria armamentística, un fenómeno trascendental por lo que se refiere a la creación de una determinada forma de la realidad que los medios norteamericanos han sido incapaces de detectar, lo que les ha llevado a estar discutiendo políticamente desde los años sesenta dentro de un marco mental pre-establecido por una forma de poder. De la misma manera que el documental de Jarecki se enfrenta con la historia de la construcción del entramado político-militar-industrial de los Estados Unidos, Gandini, en *Videocracy* (2010), examina un panorama no menos trascendental: la perversión del imaginario occidental a través de una determinada forma de televisión. En ambos casos, no se describe un paisaje ni una institución, tampoco se examina un hecho social concreto, sino que se va al corazón del asunto: a las formas que crean una determinada realidad, social en un caso, mental en el otro.

*Spin* de Brian Springer (1992) nos pone en contacto con la nueva realidad política de forma aún más directa e incisiva. La pieza muestra la complejidad mediática con la que debe enfrentarse políticamente el documental contemporáneo. Durante un año, Springer escaneó con su antena parabólica la señal de decenas de canales de televisión norteamericanos en busca de aquellos retazos de realidad que las nuevas tecnologías permitían vislumbrar al abrir inesperadas brechas en la edulcorada realidad de los medios. Gracias a la posibilidad que en esos momentos tenían los dueños de antenas parabólicas de captar, no sólo los programas de los distintos canales, sino también la señal transmitida de un lugar a otro por los satélites antes de ser convenientemente editada, los políticos y presentadores se revelaban de forma inesperada su verdadero rostro y con ello permitían descubrir la existencia de, por lo menos, dos realidades: la mediática ofrecida a los espectadores y la que se descartada por excesivamente genuina.

El nuevo documental político se atrinchera, pues, en la subjetividad para examinar desde ella los intersticios que se intuyen en una realidad mediática empeñada en seguir simulando que actúa objetivamente; o bien ataca de manera directa este discurso con nuevas formas retóricas o con actuaciones personales de carácter panfletario. Pero surge, además de la desconfianza generalizada en los políticos y las instituciones, una serie de intentos de levantar el velo que los unos y las otras colocan constantemente sobre lo real: son los documentales de la conspiración. El documentalista de la BBC Curtis Adam realizó para el programa *Newswipewith Charlie Brooker* de la BBC *Four* una pieza sobre la génesis de la paranoia y de los denominados pánicos morales contemporáneos: *All of Ushave Become Richard Nixon* (2010). En este segmento pasa revista a las formas que reviste la paranoia contemporánea desde su génesis en un tipo psico-social representado por Richard Nixon, que se caracterizaba por su enfermiza suspicacia, hasta la proyección social de esta actitud en la actualidad, cuando los medios están constantemente difundiendo noticias alarmantes sobre pandemias sanitarias, disfunciones de la salud o amenazas terroristas, y generan por tanto un clima de temor generalizado. Pero tales estados paranoicos presentan un doble filo, como es característico de toda paranoia: no basta con denunciarlos para acabar con ellos, como podía hacerse antes con las formas de propaganda. Ahora, cuando se acusa a los medios de catastrofistas, en lugar de generar normalidad, en realidad se incide aún más en la actitud suspicaz de la población, puesto que se corroboran sus sospechas sobre la actitud poco transparente de aquellos. Por eso, cuando se denuncia como hace Curtis esta actitud alarmista, se crea un círculo vicioso parecido al que genera la paradoja del Cretense que decía que todos los Cretenses son unos mentirosos. No es extraño por lo tanto que en un ambiente tan apocalíptico y tan poco fiable se produzcan, y tengan tanto éxito, propuestas como la serie de documentales de investigación que con el nombre de *Loose Change* escribe y dirige Dylan Avery entre 2005 y 2009 sobre el 11/9, o *Zeitgeist* (2008) de Peter Joseph, donde se mezcla una pretendida mirada crítica a la religión con denuncias sobre la versión oficial de lo ocurrido con las torres gemelas. A ellos hay que añadir proyectos más sólidos, pero de carácter no menos conspirativo, como *Zero: por qué la investigación del 9/11 es una falsedad* (2008) de Franco Fracassi y Francesco

Trento, presentada en el parlamento europeo en febrero del 2010, así como las propias producciones del citado Adam Curtis para la BBC: *The Power of Nightmares* (2004), *The Trap* (2007) o *The Century of the Self* (2002)<sup>2</sup> que si bien nada tienen que ver con el episodio de Nueva York exploran, de forma no menos peculiar, la génesis oculta de las mentalidades contemporáneas. Parece lógico, por consiguiente, que gran parte de los documentales políticos contemporáneos participen en esta lucha por imponer no sólo una determinada visión de la realidad, sino también la forma misma de esta realidad. Lo que se dirime no es tanto quien dice la verdad, sino quien está en condiciones de decirla e imponerla, entendiendo por tanto que toda verdad es una verdad construida. Por ello el documental político contemporáneo ha abandonado los discursos de sobriedad, que pertenecen ahora a las agencias oficiales de noticias y al poder, los cuales no cesan de apelar al sentido común y a un principio de realidad sin fisuras que descalifica automáticamente cualquier intento de promover versiones alternativas. A la política oficial del “nunca pasa nada” se opone, por reacción, la de “aquí hay gato encerrado”, a la que los acontecimientos acaba dando la razón, aunque sea con retraso. Pero estas desautorizaciones de la realidad oficial no son el resultado de una discusión dialéctica y racional entre distintas posiciones situadas a un mismo nivel, sino que se producen a partir del hecho de que un bando está en condiciones de dictar lo que es real y lo que es imaginario, es decir, lo que se puede discutir y lo que no merece ser tomado en consideración. El citado documental de Brian Springer nos muestra claramente, sin embargo, de qué material está formada la realidad que publicita el poder, al tiempo que pone de manifiesto la irrecusable obligación de desmontarla.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Barcelona: Kairós, 1987.
- DEBORD, Guy. **La Sociedad del espectáculo**. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- LOOS, Adolf. **Ornamento y delito y otros escritos**. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- MAZZETTI Lorenza ; ANDERSON, Lindsay. **I Manifesto del Free Cinema febrero 1956**. 1956. Disponible en:  
<[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Free\\_Cinema\\_%285803%29.pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_%285803%29.pdf)>
- MINH-HA, Trinh T. El afán totalitario del significado. In: CATALÀ, Josep M. ; CERDÁN, Josetxo. **Después de lo Real**. Valencia: Archivos de la Fimoteca, nos. 57-58, 2008.
- NICHOLS, Bill. **La Representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1997.
- ORTEGA, María Luisa. **Espejos rotos: aproximaciones al documenta norteamericano Contemporáneo**. Madrid: Documenta Madrid/Ocho y Medio, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Freud: una interpretación de la cultura**. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- SAHLINS, Marshall. **Islas de la Historia**. Barcelona: Gedisa, 2008.
- ZIZEK, Slavoj. **Visión de paralaje**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

## Políticas da realidade

**Resumo:** Este artigo apresenta uma nova maneira de compreender o documentário político, a partir do estabelecimento da condição histórica, tanto das relações entre o social e o político, quanto da compreensão do cinema documentário e sua correspondência com a realidade. A forma de realidade que propõe um documentário sócio-político, ou de qualquer outro tipo, surge, em primeiro lugar, de um determinado imaginário que, através de uma trama tecno-ideológico-estética, apresenta modos de exposição a partir dos quais se estruturam os discursos sobre o real. Portanto, dar forma a um documentário, para além de uma reprodução da realidade, constitui-se também em um modo de ação política que se exerce no âmbito social. Um documentário não é político apenas por tratar de política ou por ter intenções políticas, mas sim por converter-se em um ato político ao falar sobre a realidade por meio de sua concepção a respeito dela. Depois de revisar, sob essa perspectiva, as distintas fases da história do cinedocumentário, considera-se que o novo documentário político posiciona-se na subjetividade para examinar as falhas de uma realidade midiática, empenhada em permanecer fingindo que atua objetivamente. A alternativa para essa situação passa pela criação de novas formas tecno-retóricas equivalentes a novas maneiras de compreender a realidade.

**Palavras-chave:** Cinema. Documentário político. Social. Realidade.

---

<sup>1</sup> El título recoge los ecos de esa gran empresa documental que supuso la serie del mismo nombre dirigida por Frank Capra en los años cuarenta del pasado siglo y, con ello, pretende poner de relieve el giro ético de la política norteamericana contemporánea con respecto a la que fue considerada “una guerra buena”.

<sup>2</sup> Ver el blog de Adam Curtis disponible en: <<http://www.bbc.co.uk/blogs/adamcurtis/>> acessado en: 24 abr. 2013

Recebido: 28/04/2013

Publicado: 25/07/2013