



Cine Documental

Las fronteras de la percepción en la imagen cinematográfica.

Un análisis sobre la construcción de lo real en el cine documental.

Por Rafael Rosinato Valles

Resumen

Este artículo pretende realizar un análisis sobre la relación que la imagen cinematográfica asume como representación histórica. A partir del cine documental este trabajo reflexiona sobre las particularidades, implicaciones y límites que el cine posee para la comprensión de un contexto socio-histórico, buscando entender las transformaciones de la percepción en la imagen cinematográfica como representación de lo real.

Palabras clave: Historia, política, cine documental, percepción

Resumo

Este artigo pretende realizar uma análise sobre a relação que a imagem cinematográfica assume como representação histórica. A partir do cinema documentário, este trabalho reflete sobre as particularidades, implicações e limites que o cinema possui para a compreensão de um contexto sócio histórico, buscando entender as transformações da percepção na imagem cinematográfica como representação do real.

Palavras-chave: História, política, cinema documentário, percepção

Abstract

This article intends to conduct an analysis on the relationship that the cinematographic image plays as a historical



Cine Documental

representation. Assuming focus on documentary filmmaking, this paper seeks to reflect on the peculiarities, implications and limitations that cinema has for the understanding of a socio-historical context, seeking to understand the changes the perception in the cinematic image as a representation of reality.

Keywords: History, politics, documentary film, perception

Datos del autor

Magister en Cine Documental (Fundación Universidad del Cine - FUC, Buenos Aires). Documentalista, docente, investigador.

Doctorando en Comunicación Social por la Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM/PUCRS-Brasil)

Email: ra.valles@hotmail.com

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2014

Fecha de aprobación: 1 de noviembre de 2014

*el cine
como el cristianismo
no se funda
en una verdad histórica*

*nos da un relato
una historia
y nos dice
ahora: cree*

Histoire(s) du cinema

(Jean Luc Godard, 1988-1998)

Introducción

La imagen cinematográfica siempre estuvo en una posición privilegiada para pensar la historia y la sociedad en el siglo XX, pero al mismo tiempo, siempre estuvo acompañada por la

paradoja de revelar una visión parcial y fragmentada como representación de lo real. ¿De qué forma es posible entender la historia a través de las imágenes cinematográficas? ¿Cuáles son las limitaciones de este entendimiento? ¿Cómo el factor de creencia de lo real en la imagen cinematográfica afecta la percepción de los espectadores y realizadores en ese proceso?

La primera cuestión a tener en cuenta para responder a esos interrogantes es que la historia del cine documental no es homogénea o esquemática, pues se compone paralelamente por tendencias, excepciones, [y/o] búsqueda de rupturas. Es partiendo de ese punto que este artículo no tiene la pretensión de contar la historia del cine documental como un todo. El objetivo es abordar algunos de los períodos que marcaron la historia del cine documental, intentando analizar cómo se construyeron determinados puntos de giro entre la imagen cinematográfica documental y la relación conflictiva que se establece en creerla como reflejo de lo real.

01 - La imagen cinematográfica como referencia de lo real

Para entender su historia técnica y su productividad industrial, es correcto afirmar que el cine empezó al final del siglo XIX con los hermanos Lumière. Sin embargo, eso "poco puede ofrecer a una comprensión amplia del nacimiento y del desarrollo del cine" ¹ (Machado, 2011: 15). Más que un inicio, la primera proyección de los Lumière fue un punto de llegada para el cine. Para empezar por el mito de la caverna de Platón hasta la llegada de la fotografía con Nicéphore Niépce y Louis Daguerre (siglo XIX), la búsqueda por las imágenes en movimiento empezó mucho antes de lo que vino a llamarse cine.

A medida que los historiadores profundizan en la historia del cine, en el intento de desenterrar al primer ancestro, ellos precisan retroceder hasta llegar a los mitos y ritos de los orígenes. Cualquier marco cronológico que puedan elegir como

Cine Documental

inaugural será siempre arbitrario, pues el deseo y la búsqueda del cine son tan viejos como la civilización de la cual somos hijos.² (Machado, 2011: 14)

El hombre estuvo a lo largo de los tiempos buscando incesantemente la representación de lo real así como también buscó imágenes en movimiento. A partir de las figuras en relieve en las cavernas de Altamira, Lascaux o el Font-de-Gaume, el hombre siempre estuvo en pos de representar en imágenes lo que observaba y vivenciaba. Esta búsqueda fue perfeccionada progresivamente a través de recursos técnicos, como es el caso del descubrimiento de la perspectiva por Leonardo da Vinci, al traer la ilusión de un espacio en tres dimensiones. Como afirma Bazin, "habiendo la perspectiva resuelto el problema de las formas, pero no lo del movimiento, era natural que el realismo se profundizara en una búsqueda de la expresión dramática en el instante, especie de cuarta dimensión psíquica capaz de sugerir la vida en la inmovilidad torturada del arte barroco"³ (Bazin, 1991: 21). Esa "necesidad de ilusión de lo real" y la obsesión por el realismo que tanto se perfeccionó en las artes plásticas, terminó por transformarlas profundamente, con la creación de la fotografía y posteriormente, del cine.

La fotografía, al redimir el barroco, liberó a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. (...) La objetividad de la fotografía le otorga un poder de credibilidad ausente en cualquier obra pictórica. Sin importar cuales sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, somos obligados a creer en la existencia del objeto representado, literalmente representado, o sea, convertido presente en el tiempo y en el espacio.⁴ (Bazin, 1991: 21-22)

Así como la fotografía liberó a las artes plásticas de esa obsesión por el realismo de la imagen, el cine terminó

acentuando ese proceso secular. La imagen cinematográfica suma a este realismo la idea del movimiento y del tiempo, sin restringirse al instante fotográfico. Como afirma Bazin, la imagen cinematográfica "embalsama al tiempo". Por primera vez, la imagen de las cosas es también la imagen de su duración, como una momia de la mutación.

Pero al mismo tiempo, esta imagen lleva en sí misma una paradoja, pues al ser la "más realista" de las imágenes, ella depende de la ilusión para ser vista como tal. Teniendo en cuenta que esa imagen cinematográfica es compuesta por fotogramas separados entre sí, existe implícitamente un entendimiento de que lo real solamente puede volverse "más real" con el artificio de la proyección por un aparato reproductor de imágenes. Es necesario un recurso técnico para darle vida a esta ilusión, para crear esta realidad y uno poder creerla.

(...) nosotros queremos un reflejo que obedezca al mundo, que nos deje tranquilos en lo que se refiere a su existencia y su relativa disponibilidad, y por otro lado deseamos una representación que pueda sustituir a este mundo para encantarlos o conjurar los peligros, transformando el espectáculo del mundo en "el mundo", un mundo suplementario, un mundo de reemplazo. "De cara a la historia", el cine, por lo tanto, ya está en la historia, forma parte de la historia mientras se hace trazo visible, archivo, espectáculo. (Comolli, 2002: 317)

El cine es al mismo tiempo, objeto y el agente de ese triunfo, el emprendedor y el archivista, el actor y la memoria. "Lejos de 'reflejar' tal evento o situación, una acción o realidad dadas, el film las reconstruye (cuando no las provoca); las produce como hechos fílmicos, realidades filmadas" (Comolli, 2002: 317). No por casualidad, contar la historia del siglo XX es contarla a través de las imágenes cinematográficas que la definen y de la relación de creencia sobre ellas. Esta historia

y sus representaciones se confunden, sin saber por donde se inicia una y se termina la otra. "La fotografía y el cine contribuyeron largamente para secularizar la historia, para fijar su forma visible, 'objetiva', a costa de los mitos que la recorrían" ⁵ (Baudrillard, 1991: 65). Desde los primeros registros de los obreros saliendo de la fábrica realizados por los Lumière hasta los videos *amateurs* hechos a través de los *smarthphones*, tener estas imágenes es comprobar que lo que fue registrado efectivamente existió. Realidad y representación de la realidad se recrean mutuamente.

02 - La imagen cinematográfica como instrumento de propaganda

Es esencial tener en cuenta que la imagen cinematográfica no es una reproducción de la realidad. El simple gesto de elegir lo que se va a registrar, definir un abordaje estético y narrativo son factores que ya establecen un elemento de "representación" y "creación". Por detrás de su objetividad, la imagen cinematográfica nace subjetiva.

Así como los espejos, el cine no es transparente a lo que muestra. Mostrar no tiene nada de pasivo, de inerte, de neutro y cualquiera sea la claridad del ser o del momento representados, la acción de mostrar permanece opaca; se trata de una acción, un pasaje, una operación, es decir, una turbulencia, un desorden, una no-indiferencia. Esta opacidad del gesto creador nos molesta y preferimos hacer como si el mundo nos fuera con todo derecho y por gracia divina, translúcido y ligero, desprovisto de ambigüedades, desprendido de la servidumbre del trabajo del lenguaje y del juego de la relación, sin montaje ni desmontaje. Compartiendo el secreto de los espejos, el cine se esfuerza en hacernos creer que refleja lo que es, mientras que más bien (o peor): fabrica lo que será. (Comolli, 2002: 316)

Cine Documental

La imagen cinematográfica desde su génesis vive el choque filosófico entre la "imagen realista" que buscaron los hermanos Lumière y la "imagen artificioso", buscada por Georges Méliès, donde la intervención sobre el material fílmico - como por ejemplo el acto de pintar los fotogramas - le daba el aspecto de sueño y espectáculo circense que huía de un cierto realismo. El cine se construyó desde sus orígenes entre "la creencia de reflejar lo real" y "la creación del artificioso".

La afirmación del documental en sus orígenes pasa por la imagen cinematográfica como "la creencia de reflejar lo real". *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922) -considerado el primer documental de la historia del género- posee el mérito de realizar una construcción narrativa que se limitaba a la inocente visión de "reflejar la realidad como tal". Sin embargo, el pasaje de los años 20 para los años 30 marcó un contexto socio-político donde la ascensión del nazismo en Alemania amplió ciertas problemáticas referidas a la construcción discursiva en el ámbito cultural. El cine documental inevitablemente entró en la línea de combate de este proceso político. Se afirman en ese contexto los films de propaganda, las producciones con mensajes patrióticos, donde trasladaban la imagen cinematográfica de su ámbito objetivo y testimonial, para una imagen que servía como instrumento de exaltación de una causa política, como una herramienta doctrinaria.

Uno de los movimientos responsables de ese contexto fue el cine documental inglés de los años 1930 y 1940. Aunque haya asumido una gran importancia en la historia del cine documental por sus búsquedas estilísticas novedosas con un tono más poético y experimental a través de obras referentes como *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936) y *Drifters* (John Grierson, 1929), el cine documental inglés de ese período también tuvo que adaptarse al contexto de la Segunda Guerra Mundial y adherir a un cine de propaganda. Bajo el comando de John Grierson, responsable de crear grupos de realización documental como la EMB Film Unit y GPO Film Unit, el cine documental inglés de los años 30 y 40 también se volvería una referencia en el abordaje

didáctico y de propaganda. Con un fuerte control del Ministerio de Informaciones de Gran Bretaña, en esas producciones documentales estaba en juego el deber cívico y de educación de la sociedad inglesa, de acuerdo a como se vivía en aquel contexto de la Segunda Guerra Mundial.

La imagen cinematográfica documental era utilizada para la toma de conciencia de la realidad y para la exaltación patriótica, tanto por el lado de los aliados (Inglaterra, Francia, EEUU, Rusia), como por el nazismo alemán, capitaneados por las obras de la realizadora Leni Riefenstahl, a través de películas como *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938) y *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1934). Paul Rotha, nombre referente dentro del documental inglés de ese período, consigue ejemplificar la visión que se poseía sobre el documentalista en ese contexto.

Su trabajo no transcurre sobre una plataforma para arengar a la multitud, sino en un púlpito para llevar a la masa hacia una consideración más amplia de las cuestiones humanas. No es ni un luchador ni un político que hace campaña. Más bien es un profeta que se ocupa de las referencias más amplias de las sociedades humanas. Es un propagandista haciendo uso del instrumento más influyente de su tiempo. No camina junto a la multitud sino que va justo delante de ella, llamando a la contemplación y a la discusión antes de actuar sobre los problemas con los que se enfrenta. La tarea inmediata del documentalista es, creo yo, encontrar los medios a través de los cuales pueda emplear su capacidad de persuasión pública para ubicar a la gente y sus problemas delante de sí mismos. (Rotha, 2010: 11-12)

Ese "persuadir (a) las masas" traía una idea de búsqueda de objetividad en la imagen cinematográfica, donde esas imágenes comprobaban lo que debería ser seguido, sin dar espacio a ambigüedades o mayores discusiones. Esa imagen trataba de

"domesticar la creencia" del espectador.

03 - La ausencia de la imagen cinematográfica: el Holocausto

Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial fueron muy profundas en la relación entre la imagen cinematográfica y la representación de lo real. Si por un lado, el cine fue una importante herramienta de exaltación patriótica, por otro lado, la imagen cinematográfica estuvo ausente de uno de los mayores genocidios de la historia. El cine no estuvo presente para documentar el horror vivido en los campos de concentración nazis, a excepción de los registros realizados poco tiempo después de la derrota alemana. Esa ausencia trajo una profunda grieta en la relación de credibilidad de las imágenes con lo real. La sorpresa al descubrir, efectivamente, el Holocausto, fue aun mayor cuando se descubrieron los límites de la representación de lo real en la imagen cinematográfica.

Es esta lucha de lo impensable en el pensamiento que será preponderante para el surgimiento del cine moderno, de una nueva imagen cinematográfica y de una nueva creencia en la imagen.

(...) la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba bien sea una transformación del mundo por el hombre, bien sea el descubrimiento de un mundo interior y superior del hombre (...)

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden (...) Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. El hombre está en el mundo como en una situación óptica sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser remplazada más que por la creencia (Deleuze, 1986: 229).

El cine moderno se construye delante de la situación de que

solamente la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y escucha. "Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo" (Deleuze, 1986: 229). Fue asumiendo esta ruptura que el cine empezó a cuestionar profundamente su relación con el mundo. Si antes la imagen cinematográfica poseía un carácter de transparencia asociado a lo real, si en el contexto de guerra asumía un carácter doctrinario, ya en el período de posguerra expone sus fracturas.

Obras como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), parten del punto de que las imágenes de archivo sobre el Holocausto no consiguen demostrar lo que fue ese hecho histórico. Lanzmann, por ejemplo, decide asumir en su documental el dispositivo de no mostrar una única imagen de archivo que haga referencia a los campos de concentración, restringiendo su abordaje a los testimonios de sobrevivientes del Holocausto. Partiendo de la tesis de que las imágenes de archivo no traen una dimensión real de lo que sucedió, Lanzmann expone así la grieta que se formó en la relación de creencia en la imagen cinematográfica como reflejo de lo real.

No basta encarar a los archivos existentes sobre los campos de concentración como "imágenes prueba", sino está en juego definir las como "imágenes huella". Si no existen imágenes enfáticas, contundentes sobre el proceso de exterminio operados por los nazis, es necesario, entonces, buscar imágenes que, por lo menos, traigan indicios sobre lo que realizaban. La búsqueda de este tipo de imágenes es lo que Didi Huberman definió como "imágenes a pesar de todo".

(...) la *fuerza* nunca es un "puro" punto originario, es un tiempo ya estratificado, complejo. (...) Era necesario, por fin, comprender que la historia se construye alrededor de *lagunas* que perpetuamente se cuestionan, sin que nunca sean totalmente completadas. (...)

A partir de ahí, se burla de lo que hay de más precioso en el testimonio, a *pesar de toda* la

imperfección y a pesar de toda la disyunción: a saber, los propios restos, esas huellas donde la imperfección dice (visto que la huella supone, significando destrucción) y, simultáneamente se contradice (visto que la huella resiste, sobreviviendo a la destrucción). (Didi Huberman, 2012: 132, 136)⁶

Fue a partir de esa búsqueda por las "imágenes a pesar de todo" que el realizador Harun Farocki construyó su film *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (Harun Farocki, 1988). Farocki parte de algunas imágenes hechas de tomas aéreas, realizadas por fotógrafos de la fuerza aérea norteamericana que sobrevolaron los campos de concentración alemanes en 1944, a siete mil metros de altitud. Como los soldados no tenían orden expresa para buscar los campos de concentración, terminaron registrando fotos donde identificaron una central eléctrica, una fábrica de carburadores y una usina de hidrogenación de carburadores. Solamente en el año de 1977, cuando oficiales de la CIA volvieron a buscar esos mismos archivos y analizaron las tomas aéreas de Auschwitz, encontraron el mirador, la casa del comandante, la oficina de registro, el muro de ejecución, el bloque nº 11 y el término "cámara de gas". Farocki encontró en esas huellas de la imagen su forma de entender el Holocausto.

En aquel momento esas imágenes me parecieron un medio apropiado para mostrar los campos por la distancia que mantienen de las víctimas. Más apropiadas que las imágenes de cerca: la selección en la rampa, los prisioneros famélicos en las barracas, las montañas de cadáveres removidas por una retroexcavadora. Con esas imágenes se volvía a ejercer una violencia simbólica sobre las víctimas. Incluso con la mejor de las intenciones se las terminaba utilizando. Sobre estas imágenes aéreas de los campos nazis donde el individuo no es mucho mayor que un pixel, escribí en su momento el siguiente comentario: "La personalidad halla

resguardo en el granulado de la fotografía". (Farocki, 2013: 159)

Fueron necesarios 33 años para descubrir lo que la imagen ya poseía desde su registro. Los nazis no se dieron cuenta de que estaban siendo fotografiados, los norteamericanos no se dieron cuenta de lo que fotografiaron y las víctimas tampoco nada percibieron. El ojo de la máquina consiguió ir más allá del ojo humano. Lo que se imaginaba una barraca de depósitos, era en realidad un campo de concentración. Farocki termina así por encontrar en lo que él llama "imágenes operativas"⁷, una forma de realizar una reflexión más amplia sobre las posibilidades de la imagen técnica contenidas en la fotografía y en el cine. La imagen técnica puede escapar a nuestra percepción, puede decir más de lo que imaginamos.

Es necesario una apuesta, imaginaria o no, hecha por sujetos para sujetos. Un impulso, un movimiento que remita a estas imágenes en juego, las ponga en riesgo entre nosotros, las haga girar en nuestros circuitos significantes. En resumen, que las imágenes sean montadas con otras imágenes, en otras asociaciones, con palabras, cifras, fechas, con otros signos, otras representaciones, para que el indicio, tal vez, se haga signo. Que las imágenes nos identifiquen -¿qué queremos de ellas?, ¿qué queremos de nosotros con ellas?- para que a nuestro turno podamos identificarlas. Presas fáciles, sí, pero que no se dejan domesticar fácilmente. (Comolli, 2002: 346)

Es partiendo de esas fallas, de esas fisuras, que surge una nueva forma de pensar la imagen cinematográfica, una nueva forma de crearla, para así plantear un nuevo desafío a "nuestros circuitos significantes".

04 - El embate de las imágenes - la imagen militante

La imagen cinematográfica alcanzó un estado de inflexión en su relación con lo real, a partir del período post Segunda Guerra Mundial. Pero quedó el interrogante: ¿cómo volver a establecer este vínculo entre la imagen cinematográfica y el contexto socio-histórico? ¿Cómo volver a establecer esta creencia en el mundo a través de las imágenes técnicas?

Para Deleuze, pensar la imagen en este nuevo contexto ya no es una cuestión de asociación o atracción sino el "intersticio" entre dos imágenes, "un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él" (Deleuze, 1986: 240). Es necesario establecer una "diferenciación" entre dos acciones, dos percepciones, dos imágenes y entender así sus fronteras. Ver un "entre imágenes". "Ese vacío ya no es una parte motriz de la imagen y que ella flanquearía para proseguir, sino que es el cuestionamiento radical de la imagen" (Deleuze, 1986: 241). Deleuze parte del punto de que ya no existe una unidad entre el autor, los personajes y el mundo, factor que hace que el cine moderno se afirme a través de la imagen "desencadenada", hecha por medio de cortes irracionales o acordes disonantes. La imagen cinematográfica se encuentra a sí misma como lenguaje, buscando una nueva forma de vincularse con el mundo.

En otros términos, lo que está primero en relación con la asociación es el intersticio, o es la diferencia irreductible lo que permite escalonar las semejanzas. La fisura se ha vuelto primera, y en tal condición se ensancha. Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena o de la asociación. El film cesa de ser "imágenes en cadena (...) una cadena ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras" y de la que somos esclavos (*Ici et ailleurs*). El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el "y" constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes. (Deleuze,

1986: 240-241)

No es casualidad que Deleuze cite a Godard como uno de los artífices en esa búsqueda por los intersticios. En su trayectoria, Godard fue progresivamente acentuando la relación de diferenciación entre las imágenes, afirmando a través de los cortes irracionales, de las imágenes "desencadenadas", una nueva forma de pensar el cine como lenguaje. Si en sus primeros trabajos dentro del ámbito ficcional ya se sentía esa problemática en el uso de la forma y en las relaciones que establecía entre los géneros cinematográficos, Godard, como militante maoísta, acentuó esta búsqueda a fines de los años 60 en un embate directo con el contexto socio-histórico, Es lo que sucede cuando él decide en el año 1969 crear el Grupo Dziga Vertov, junto con el militante Jean Pierre Gorin. La imagen cinematográfica se encuentra así adentro de un territorio de lucha entre ideologías, lucha contra lo que Godard entiende como la imagen creada por el imperialismo, como aborda en el texto *Los lacayos libaneses de Hollywood*.

Es el imperialismo el que nos ha enseñado a considerar las imágenes por sí mismas; el que nos ha hecho creer que una imagen es real. Cuando el simple sentido común nos dice que una imagen no puede ser más que imaginaria, precisamente porque es una imagen. Un reflejo. Como tu reflejo en un espejo. Lo que es real es, en primer lugar, tú y, después, la relación entre este reflejo imaginario y tú. Lo que es real a continuación es la relación que establecemos entre tus diferentes reflejos, o tus diferentes fotos. (Godard, 2006: 26)

Para Godard, no basta solamente registrar este embate político, es necesario que el cine participe directamente de ese proceso, encontrando una nueva forma para encarar la imagen. "La lucha de clases es también la lucha de una imagen contra otra.

Cine Documental

De un sonido contra otro. En una película, la lucha se da entre imágenes y sonidos", como muestra ese fragmento del film manifiesto *British Sounds* (Jean Luc Godard, Jean Pierre Gorin, 1969). En el manifiesto realizado para el grupo palestino El Fatah en julio de 1970, Godard asume su posición pro palestina y antiimperialista a través de las imágenes en choque, "donde cada combinación de imágenes y sonidos son momentos de relación de fuerza".

Pongamos un ejemplo: mostramos la imagen de un fedayin que atraviesa el río; después una imagen de una miliciana de Al Fatah que enseña a leer a los refugiados de un campo; después una imagen de un "cachorro de león" entrenándose. Estas tres imágenes, ¿qué son? Un conjunto. Ninguna tiene valor por si misma. Quizá un valor sentimental, emotivo o fotográfico. Pero no un valor político. Para tener un valor político, cada una de esas tres imágenes debe estar ligada a estas otras dos. En ese momento, lo que pasa a ser importante es el orden en que se muestran esas imágenes. Porque son partes de un todo político; y el orden en que se ponen representa la línea política. (Godard, 2006: 25)

Lo que Godard y Gorin buscaban en sus trabajos era discutir la construcción discursiva que se realizaba sobre las imágenes y cuanto ellas podrían existir directamente tanto en una búsqueda "imperialista", como en la construcción de una "revolución". En ambos caminos, la imagen poseía un papel preponderante en ese proceso. Sin embargo, es importante señalar que en esa lucha política, se buscaba una victoria, una nueva forma de creer en el mundo. Godard y Gorin militaban por una "imagen revolucionaria" que superase a una "imagen imperialista", la imagen cinematográfica debería ser usada como herramienta de transformación. La imagen debería militar por una causa.

Así como esta "entre imágenes" encontró su derrota en el

ámbito socio-histórico con la crisis de las ideologías y la caída de las distintas corrientes políticas que luchaban contra el capitalismo, por otro lado salió victoriosa en el ámbito cinematográfico, al buscar una nueva forma de pensar de las imágenes, para entender ese proceso más amplio de las imágenes técnicas en lo que se refiere a la representación de lo real.

05 - La imagen crítica: la imagen que nos mira

Hace mucho tiempo que la imagen cinematográfica dejó de ser vista de forma transparente, de ser un simple reflejo de lo real, de "mostrar la realidad como ella es". A lo largo de su existencia, estas imágenes ayudaron a consolidar y testimoniar la ascensión y el fin de una enorme cantidad de regímenes, sean democráticos o totalitarios. "Las representaciones oscilan. Los referentes oscilan. Estamos en el momento exacto de estos cambios" (Comolli, 2002: 315). El siglo XX fue el siglo de las imágenes, su historia se confunde con la propia historia de sus representaciones imagéticas. Pero la cuestión que aparece es, ¿cómo pensar dentro del siglo XXI la relación entre las imágenes técnicas y el contexto socio-histórico al cual pertenecen? ¿Cómo establecer nuevas relaciones de percepción de esas imágenes con lo real?

La imagen cinematográfica hoy, frente a la decadencia de las ideologías, ya no lucha más por una causa. Esta imagen en el siglo XXI está hecha por sus excesos, donde el acceso a su realización y reproducción acentuaron su proceso de banalización y, como consecuencia, terminaron por vaciarle el sentido. El hecho de no conseguir distinguir más lo real de sus representaciones terminó por atrofiar una comprensión más profunda en la relación entre la imagen y su contexto socio-histórico.

Simultáneamente a ese intento de coincidencia absoluta con lo real, el cine se acerca también a una coincidencia absoluta consigo mismo -y eso no es

Cine Documental

contradictorio: es la definición de lo hiper real. El cine se plagia, se vuelve a copiar, rehace sus clásicos, retroactiva los mitos originales, rehace el mundo más perfecto que el mundo original, etc.: todo eso es lógico, *el cine está fascinado consigo mismo como objeto perdido tal como está (y nosotros) estamos fascinados por lo real como real en disipación.*⁸
(Baudrillard, 1991: 64)

Para intentar entender esa problemática, es necesario profundizar lo que Deleuze definió como "entre imagen", donde más que la imagen en sí, se hace necesario analizar las relaciones existentes "entre las imágenes". Si en el contexto del cine militante relacionado al Grupo Dziga Vertov, este "entre imágenes" se establecía a partir del enfrentamiento entre distintas imágenes en la búsqueda de una "imagen revolucionaria" que vendría a superar la "imagen imperialista", en el contexto actual, esa relación "entre imagen" se establece por el factor de la ambigüedad.

En una misma imagen, es posible encontrar situaciones ambiguas, como es el ejemplo de algunas escenas del documental *Videogramas de una revolución* (Harun Farocki, 1992), donde en el mismo cuadro están las imágenes que fueron transmitidas en vivo por la televisión estatal rumana durante la caída del dictador Nicolae Ceucescu y las imágenes de la misma situación que fueron censuradas en la transmisión televisiva. Una misma imagen puede tener un sentido original y al mismo tiempo, alcanzar un sentido contrario de acuerdo a la elaboración narrativa que se busque.

Frente a ese tipo de construcción narrativa, es necesario tener en cuenta a una pieza preponderante en ese proceso: el espectador. Si el cine encaró el espectador como un sujeto a ser educado (imagen propaganda, imagen militante) a lo largo de este nuevo siglo, el cine lo convoca para ser una parte activa en el proceso de recepción del film. Si antes la imagen militante utilizaba el medio cinematográfico como un paso para que el espectador tomara conciencia y reaccionara en su medio social,

ahora lo convoca a reaccionar frente a su propia percepción. Lo ambiguo de esas imágenes hace que el espectador sea intimado a completar el film. Esa imagen ambigua termina así por alejar la idea de una creencia ingenua del espectador frente a lo que mira.

En esa imagen inacabada, abierta a ambigüedades, existe en su esencia, un elemento crítico⁹. Al no asumir un lado discursivo objetivo como buscó el cine militante y de propaganda, esta imagen se propone reflexionar, cuestionar los discursos contenidos en ella. Se trata de una "imagen crítica". "Una imagen que critica la imagen (...) y por eso una imagen que critica nuestras maneras de mirarla, en la medida en que, al mirarnos, ella nos obliga a mirarla verdaderamente. Y nos obliga a escribir esa mirada, no para *transcribirla*, sino para *constituirla*"¹⁰ (Didi Huberman, 2010: 172). Como afirma Didi Huberman, esas imágenes no producen formas estables o regulares: producen formas en formación. Este proceso de concepción de la "imagen crítica" ya se constituye así desde su origen.

El origen no designa el devenir de lo que nació sino lo que está en vías de nacer en el devenir y en la declinación. El origen es un remolino en el río del devenir, y ella arrastra en su ritmo y materia lo que está en vías de aparecer. El origen jamás se da a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo factual, y su rítmica no puede ser percibida sino en una doble óptica. Ella pide para ser reconocida, de un lado, como una restauración, una restitución, de otro lado como algo que por eso mismo es inacabado, siempre abierto. (...) En consecuencia, el origen no emerge de los hechos constatados, pero dice respecto a su pre y post historia.¹¹ (Didi Huberman, 2010: 170)

El cine ya posee más de un siglo de existencia y, consecuentemente, la percepción del espectador también fue sufriendo transformaciones a lo largo de ese período. Diferentemente del espectador de los orígenes del cine,



Cine Documental

actualmente no cree más en la imagen transparente como ilusión de lo real. Desde el estado de inflexión vivido por la imagen cinematográfica a partir de la Segunda Guerra Mundial, la credibilidad de la imagen como reproducción de lo real se encuentra profundamente cuestionado.

El espectador hoy acepta la manipulación de la propia representación documental dentro del cine. Un documental como *The atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 1982), que trabaja con archivos audiovisuales de propaganda americana de la Segunda Guerra Mundial -y que en su parte final decide cambiar el curso de la historia al alcanzar, imaginariamente, con la bomba atómica a los Estados Unidos- reflexiona sobre esa alteración en la percepción del espectador. Correr el riesgo de que el público se identifique con Eichmann enjaulado frente al "espectáculo" judío-israelí en su juicio por el Holocausto como sucedió en *The specialist* (Itsval Sivan y Rony Brauman, 1999), también forma parte de la idea de la imagen crítica.

Al desafiar nuestra mirada, la imagen crítica también desafía a nuestras propias creencias. Con su estructura abierta y ambigua, nos desafía a concluir ese proceso de la representación de lo real, de acuerdo a nuestra visión frente a un contexto socio-histórico.

Eso no quiere decir que la historia sea imposible. Quiere simplemente decir que ella es anacrónica. Ni devoción positivista al objeto, ni nostalgia metafísica del solo inmemorial, el pensamiento dialéctico no buscará más *reproducir* el pasado ni representarlo: en un único lance, lo *producirá*, emitiendo una imagen como se tiran los dados. Una caída, un choque, una conjunción arriesgada, una configuración resultante: una síntesis no tautológica. Entonces comprendemos que la imagen dialéctica -como concreción nueva, interpretación "crítica" del pasado y del presente, síntoma de la memoria- es exactamente



Cine Documental

aquello que produce la historia.¹² (Didi Huberman, 2010: 176-177)

Esa imagen crítica no busca una novedad absoluta (ella ya nace de otra fuente anterior a la actual), ni pretende volver a fuentes anteriores (no busca reproducir su discurso original) ya que despreciando una lectura de convicción y tautología, la imagen crítica alcanza lo que Benjamin llamó "imagen auténtica", cuando una obra consigue adelantarse identificando el elemento mítico y memorativo del que procede.

Consideraciones finales

Así como lo real y el contexto sociopolítico van cambiando a lo largo de los tiempos, también se transforman las percepciones en la relación de lo real con la imagen cinematográfica. Por el exceso de representaciones en que estamos sumergidos en la actualidad (videos en YouTube, los registros que son posteados en Facebook, por ejemplo) el espectador hoy tiene plena conciencia de lo parcial que es un registro audiovisual, pero todavía sigue queriendo creer que la imagen cinematográfica refleja lo real tal cual es o debería ser. Cambian las formas de las representaciones, pero la búsqueda de la creencia en la imagen como reflejo de lo real permanece, pues eso fue lo que el hombre a lo largo de los siglos tanto luchó para alcanzar y que logró como punto de llegada en el cine.

¿Cómo se ubica la "imagen crítica" en ese proceso? ¿Esa búsqueda por la "imagen crítica" permanecerá por mucho tiempo en el ámbito de la imagen cinematográfica o será solamente una tendencia pasajera de una época, tal cual fue la imagen didáctica, de propaganda y militante que tanto caracterizaron el siglo XX? En el fondo, lo que la "imagen crítica" intenta al problematizar esa relación con la percepción, es crear una forma más profunda de creencia: la de que los discursos sobre lo real y la historia sean tan determinantes para conocer el contexto que abordan, como la propia realidad de la cual se originan.

Cine Documental

Por más que cada época termine determinando ciertas tendencias en la forma de pensar la representación de la imagen cinematográfica, el hombre sigue buscando nuevas formas para alimentar la percepción en lo que mira. Si por un lado el cine de propaganda de la Segunda Guerra Mundial hoy en día nos parezca superado, limitado a entender su contexto original, es porque la forma de creencia del espectador en la actualidad ya no atiende más a lo que se buscaba en aquella época. Teniendo en cuenta que el cine documental en su esencia siempre fue un estado constante de reflexión y experimentación sobre los sentidos de la representación contenidos en la imagen, sus futuras producciones de alguna forma seguirán buscando ampliar y cuestionar los sentidos de esa paradoja entre el elemento crítico e ilusorio que tanto mueve al espectador de cine.

Frente a ese contexto actual de excesos de las imágenes técnicas y al mismo tiempo, del vacío de sus sentidos por la facilidad al acceso y producción de dichas imágenes, le cabe al cine documental y a la búsqueda por una "imagen crítica" el seguir problematizando esas representaciones de lo real, para que así sigamos buscando entender el contexto socio-histórico en el cual vivimos o pretendemos vivir y a entender más profundamente nuestra propia percepción frente a lo que miramos.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (1991), *Simulacros e simulações*, Relógio D'água, Lisboa.

Bazin, André (1991), *O cinema: ensaios*, Brasiliense, São Paulo.

Comolli, Jean Louis (2002), "El espejo de dos caras". en Jean Louis Comolli, *Filmar para Ver. Escritos de Teoría y Critica de Cine*, Ediciones Simurg, Buenos Aires.

Comolli, Jean Louis (2007), "Prisiones de la mirada". en Jean Louis Comolli. *Ver y poder - La inocencia perdida: cine televisión, ficción, documental*, Aurelia Rivera, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles (1986), *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona.

Didi-Huberman, Georges (2010), *O que vemos, o que nos olha*, Editora 34, São Paulo.

Didi-Huberman, Georges (2012), *Imagens apesar de tudo*, Imago, Lisboa.

Farocki, Harun (2013), *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires.

Godard, Jean Luc (2006), *Jean Luc Godard documents*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.

Machado, Arlindo (2011), *Pré-cinemas & Pós-cinemas*, Papirus, Campinas.

Rotha, Paul (2010), "Algunos principios del documental", en Revista Cine Documental - Número 2, Buenos Aires.

[http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n10-
img/PDFn10/rotha_algunos%20principios_n2.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n10-img/PDFn10/rotha_algunos%20principios_n2.pdf)

¹ "pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema". (Machado, 2011: 15)

² "Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos". (Machado, 2011: 14)

³ "tendo a perspectiva resolvido o problema das formas, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca". (Bazin, 1991: 21)

⁴ "A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. (...) A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço". (Bazin, 1991: 21-22)

⁵ "A fotografia e o cinema contribuíram largamente para secularizar a história, para fixar na sua forma visível, "objetiva", à custa dos mitos que a percorriam". (Baudrillard, 1991: 65)

⁶ "(...) a fonte nunca é um "puro" ponto originário, mas um tempo já estratificado, complexo. (...) Era preciso, enfim, compreender que a história se constrói em torno de lacunas que perpetuamente se questionam, sem nunca serem totalmente preenchidas. (...)

A partir daí, escarnece-se do que há de mais precioso no testemunho *apesar de toda* a imperfeição e *apesar de toda* a disjunção: a saber, os próprios restos, esses vestígios em que a imperfeição simultaneamente se diz (visto que o vestígio supõe, significa a destruição) e se contradiz (visto que o vestígio resiste, sobrevive à destruição)". (Didi Huberman, 2012: 132, 136)

⁷ "A partir de mi primer trabajo sobre el tema llamé "imágenes operativas" a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación". (Farocki, 2013: 153)

⁸ "Simultaneamente a esta tentativa de coincidência absoluta com o real, o cinema aproxima-se também de uma coincidência absoluta consigo próprio - e isto não é contraditório: é mesmo a definição do hiper-real. O cinema plagia-se, recopia-se, refaz os seus clássicos, retroativa os mitos originais, refaz o mundo mais perfeito que o mundo de origem, etc.: tudo isto é lógico, o cinema está fascinado consigo próprio como objeto perdido tal como está (e nós) estamos fascinados pelo real como real em dissipação". (Baudrillard, 1991: 64)

⁹ "Tal es por tanto la función de la imagen dialéctica, la de mantener una ambigüedad - forma de "dialéctica en suspensión" - que inquietará el llamado y exigirá de la razón el esfuerzo de un adelantamiento, de una auto ironía". (Didi Huberman, 2010: 189)

(Tal é por tanto a função da imagem dialética, a de manter uma ambigüidade - forma de "dialética em suspensão" - que inquietará o chamado e exigirá da razão o esforço de uma ultrapassagem, de uma auto-ironia).

¹⁰ "Uma imagem que critica a imagem (...) e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para "transcrevê-lo", mas para constitui-lo". (Didi Huberman, 2010: 172)

¹¹ "A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo e matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. (...) Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito a sua pré e pós-história". (Didi Huberman, 2010: 170)

¹² "Isto não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará reproduzir o passado, representá-lo: num único lance, o produzirá, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, um conjunção arriscada, uma configuração resultante: uma síntese não tautológica.

Então compreendemos que a imagem dialética - como concreção nova, interpenetração "crítica" do passado e do presente, sintoma da memória - é exatamente aquilo que produz a história". (Didi Huberman, 2010: 176-177)