

## **El documental y sus falsas apariencias**

François Niney, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

*Por Natacha Scherbovsky*

La distinción entre documental y ficción vuelve a ser tema de estudio una y otra vez. En este libro, François Niney retoma la discusión señalando que no se trata de rechazar "sino de matizar y de profundizar la distinción (y a veces la mezcla) documental/ficción, ampliando la paleta de rasgos discriminantes (o comunes)" (18). De esta manera, el autor deja planteado que no es solo el contenido de aquello que es filmado lo que determina el carácter ficcional o documental de una película: es también la relación entre el filmador con lo filmado, el giro o sesgo de la puesta en escena, su manera de interpelar al espectador y de incitarlo a ver nuestro mundo común o un mundo agregado ("inventado"), así como también los modos que tiene la película de "enunciación seria" (documental) o "fingida" (ficción), según sus términos, y el uso que se hace de ella.

El libro se estructura en cincuenta preguntas a partir de las cuales Niney se esfuerza por comprender, de acuerdo a sus palabras, tanto al documental como a sus falsas apariencias. En un primer conjunto de preguntas (de la 1 a la 10), aborda los significados que se le han atribuido al documental, las discusiones sobre la condición de género de película o propiedad de un género, la falsa apariencia del documental como película sin guión, sin decorados, sin actores, sin autor, y el cuestionamiento acerca de si es posible considerar al documental como cine. Al respecto Niney sostiene que "no hay cine sin el "artificio" de la puesta en escena... filmar no es simplemente hacer correr la cámara: es forzosamente poner en escena y propagar una cierta visión de la que uno es responsable" (37). La mirada del documentalista está presente en las tomas que



# Cine Documental



realiza, en los encuadres, en la manera de mostrar y de destacar ciertas realidades. Así, el autor afirma que el documental se reintegra al arte cinematográfico y que la preocupación no radica en cómo podría ser un documental "verdadero" sin puesta en escena, sino, en saber cómo filmar y mostrar de la mejor manera posible tal realidad.

Dejando de lado la oposición entre "documental/ficción" y entre "documental/puesta en escena", Niney trata de establecer una gradación de lo que denomina *modos de tomas de vista*, es decir, de las maneras de filmar, de los "sesgos" o "giros", que van del más inmediato al más construido. Lo cual no quiere decir del más verdadero al más falso. En las siguientes preguntas (de la 11 a la 17) desarrolla, entonces, cada uno de estos *giros documentales*: *el instantáneo*, (donde agrupa los títulos de los hermanos Lumière, *El hombre de la cámara* [1929] de Dziga Vertov, las películas del *Cine Directo* y del *Cinéma Vérité*, en especial nombra *Crónica de un verano* [1961] de Jean Rouch, así como también las sinfonías de ciudades de los años '30 de Walter Ruttmann, Paul Strand y Charles Sheeler, y Alberto Cavalcanti); *la interferencia*, (giro en el que ubica films como *Jaguar* [1967] de Jean Rouch, *Route One/USA* [1989] de Robert Kramer, *Los cosechadores y yo* [2000] de Agnès Varda); *la pose*, (sesgo en el que ubica a, por ejemplo, *Nanook, el esquimal* [1922] de Robert Flaherty); *el actuado autóctono* (*Tabú* [1931] de Friederich Murnau y Robert Flaherty, *La tierra tiembla* [1952] de Luchino Visconti); *la recreación* (como en *The third Memory* [2000] de Pierre Huyghe, o *Lecciones de Hamburgo* [2006] de Romuald Karmakar) y *el remontaje* (como *La caída de la dinastía Romanov* [1927] de Esther Shub, así como también los documentales de Chris Marker, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Robert Stone, entre otros).

A partir de estas distinciones que van del documental a la ficción, Niney señala que hay múltiples mezclas, variantes y matices posibles de puesta en escena, así como también dos tipos de *modalización* que pueden aunarse en el documental, ya que una

película es a la vez mostración y enunciación: por un lado, la *modalización del encuadre de la experiencia* y por otro, la *modalización de la enunciación*. Para el autor la noción de modalización es fundamental para comprender si lo que vemos en pantalla es documental o no, puesto que no nos contentamos con ver si aquello que la película muestra es "verdadero" en sí; por el contrario, es preciso juzgarlo respecto al modo en que participa la realidad representada, y en lo que concierne a la manera en que la película la enuncia.

A medida que avanza la propuesta del libro, Niney profundiza en el análisis sobre la distinción entre documental y ficción. Intenta discernir (en las preguntas que van de la 18 a la 22) cómo opera tal diferenciación, poniendo en relación elementos diversos tales como: la contextualización, los regímenes de creencia del espectador y los criterios de lectura de la película, factores a los que posteriormente suma la continuidad/discontinuidad entre los mundos de ficción y el mundo real (histórico o común). De acuerdo con ello, estudia los vínculos equívocos que se han establecido entre "verdadero" y "real", "real y objetivo", "falso" y ficción", y se propone responder a la pregunta por las modalidades de "enunciación" fílmica, más específicamente documentales.

En las siguientes páginas -que abarcan las preguntas 23, 24 y 25-, Niney aborda dos elementos claves del relato: la *focalización* (punto de vista a partir del cual un evento o situación es observado, narrado, pensado) y la *ocularización* (que se corresponde a la mirada ejercida por la cámara). A partir de la relación que establece entre dichas nociones y considerando las diferentes posibilidades en el intercambio de miradas entre los sujetos filmados/aquel que filma/el espectador, el autor plantea modalidades de punto de vista y los efectos que cada una provoca en la ficción y en el documental.

De esta manera, desarrolla ocho propuestas: *panóptica neutra* (por ejemplo, *Nuestro Pan de cada día* [2005] de Nikolaus Geyrhalter); *panóptica marcada*, (*El ciudadano Kane* 1941] de



# Cine Documental

Orson Welles, *Las estatuas también mueren* [Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, 1953], *Toda la memoria del mundo* [Alain Resnais, 1957] y *Noche y niebla* [1956], de Alain Resnais); *entredós* (*Tuyo es mi corazón* [1946] de Alfred Hitchcock; mientras que en el caso de los documentales, Niney señala que esta propuesta es usada para filmar las entrevistas o discusiones); *semisubjetiva* (*Rosetta* [1999] de Luc y Jean-Pierre Dardenne; en los documentales esta visión es utilizada, en encuadre fijo, para integrar al entrevistador que se encuentra de espaldas o para seguir al protagonista en cámara móvil); *subjetiva del personaje, cámara-ojo* (*El fotógrafo del pánico* [1960] de Michael Powell, *Una mujer de África* [1985] de Raymond Depardon); *subjetiva indeterminada* (donde destaca la escena del restaurant en *Mulholland Drive: sueños, miserios y secretos* [2001] de David Lynch o la escena inaugural de *Aguas que regresan* [1950] de Fritz Lang); *dirigida* (para el autor es la modalidad que caracterizan los documentales de Jean Rouch, Chris Marker, Agnès Varda, Johan van de Keuken, Alain Cavalier, entre otros). Vinculadas a ellas, Niney analiza las modalidades sonoras de auricularización, las cuales pueden, a su vez, modalizar el punto de vista de acuerdo al punto de escucha.

Luego, el autor se mete de lleno en preguntas relacionadas con el montaje, las cuales desarrolla desde el inciso 26 al 30. Realiza, en primer lugar, un recorrido histórico recuperando las necesidades a las que éste respondía y la manera en que lo hacía. Más adelante plantea la pregunta: "¿es el montaje una manipulación?", y discute con aquellas posiciones que consideran la existencia de palabras e imágenes transparentes, inmediatas o adecuadas a lo real que serían "pervertidas" por la retórica o el montaje. Nos recuerda que todo montaje es una manipulación ya que produce sentidos por medio del ordenamiento de imágenes y sonidos, pero no por ello debe pensarse que tal procedimiento es una manipulación en el sentido de propaganda o abuso de confianza. De acuerdo con ello recupera la pregunta acerca de si todo montaje es justo o arbitrario, a la vez que intenta responder si la prioridad está en el rodaje o en el montaje, y

si el plano secuencia es más verídico que la división de una secuencia en planos.

Más adelante Niney aborda el *comentario*, la *voz en off* (preguntas 31, 32 y 33) como rasgo característico de innumerables documentales. ¿De dónde proviene? ¿Quién habla? ¿Desde dónde habla? ¿Con qué autoridad? ¿Qué ve la voz en off? Señala que ésta es canónica, anónima, carece de cuerpo, parece saber y ver todo. No obstante, recupera ciertos giros que han concebido algunos cineastas (Alain Resnais, Chris Marker, Jean Rouch, Agnès Varda, entre otros) convirtiendo al comentario en una voz personal, una voz "yo" que es la voz de quien/es hicieron las imágenes, la cual se dirige al espectador generando un intercambio de miradas. Esta actitud, plantea Niney, contradice el funcionamiento "objetivo" de la voz del narrador, "muestra que las vistas no son fragmentos del mundo tal cuales, sino imágenes del mundo" (109). Estas imágenes, sostiene el autor, tienen un reverso y el juego del montaje entre imágenes y voz personal consiste en dar vuelta a las imágenes por medio de palabras, completar o contradecir una imagen por medio de otra.

En las siguientes preguntas (de la 34 a la 40) el investigador hace foco en la distinción entre documental y reportaje sosteniendo que sus diferencias se marcan en tres niveles: la relación con el lenguaje audiovisual, el modo de producción y la noción misma de "tema". En relación a esta diferenciación plantea la pregunta: "¿hay una prueba por medio de las imágenes?", e insiste en que los fotoperiodistas, los reporteros de imágenes y los *mass media* siguen creyendo en el carácter probatorio de la toma basando su credo en las "evidencias" objetivas. Sin embargo, Niney considera que si bien las tomas no son pruebas instantáneas, pueden proporcionar indicios, testimonios, corroboraciones, y argumentos, siempre y cuando se las interrogue y se atienda a que pueden resultar engañosas. En este sentido, aborda la pregunta "¿ver es saber?", y deja sentada su posición al plantear que "ver no es un despliegue de "datos", sino una interpretación de "hallazgos" (133); depende

de un saber previo y de aquello que se quiere conocer.

Luego, se detiene en las películas de archivo en las preguntas 40, 41 y 42. Según el autor, estos films no pertenecen a un género sino que se distinguen por su uso: una re-visión, un reemplazo. En este sentido, sostiene que las imágenes tienen un reverso y analiza las siguientes preguntas: ¿qué develan y qué ocultan estas imágenes?, ¿cómo se da vuelta a las imágenes?, ¿qué es lo que sobrevive y qué es lo que difiere al retornar?

En las últimas preguntas (43 a 48) el autor tensiona cada vez más la relación entre documental y ficción. Analiza el "docuficción" como una mezcla que no es ficción ni documental y que, por tanto, no puede considerarse arte ni ciencia. Lo distingue del "documentiroso", es decir, de aquel falso documental que en vez de querer hacerse pasar por lo que no es, revela que ha logrado generar la ilusión de ser un documental pero que justamente no lo es. A su vez se pregunta por si es posible que una película sea documental y ficción a la vez, y qué es lo que sucede en los documentales de interferencia donde la película no es el registro de situaciones externas, ni la puesta en escena de personajes en un guión. ¿Cómo se produce el juego entre realidad y ficción? ¿De qué manera se crea la continuidad entre mundo filmado y "mundo común" al que pertenecen y comparten tanto los sujetos filmados como el director y el espectador?

Recuperamos la reflexión que elabora Niney hacia el final del libro, ya que cuestiona cuál es el futuro del cine frente a las pretensiones hiperrealistas que prometen tecnólogos o periodistas antes las innovaciones de las salas de cine con pantallas de 180 grados, donde se pueden percibir colores, sonidos y hasta olores, generando la ilusión de una pantalla total sin cuadro. Niney vuelve a remarcar una y otra vez, como lo hizo a lo largo del libro, que el cine no es la vida y, por lo tanto, su porvenir no consiste en copiarle todos los rasgos. Concluye su análisis afirmando que: "la promesa del séptimo arte yace en el sentido (enmarcado y montado) que sabe extraer de la

vida o puede darle, sea documental o ficción" (171).

*El documental y sus falsas apariencias* es una interesante propuesta que logra hilvanar preocupaciones epistemológicas, teóricas y metodológicas acerca de la práctica documental. Es importante destacar el aporte bibliográfico (sobre cine, arte, tecnología, historia, filosofía, epistemología) y filmográfico que realiza el autor. Sin embargo, no podemos pasar por el alto que Niney construye una filmografía donde las películas latinoamericanas están ausentes, no son referenciadas ni nombradas en ningún momento del libro, desconociendo, así, la vasta trayectoria que dicha cinematografía presenta. Por ello, es importante recuperar sus líneas de estudio teniendo en cuenta que su mirada sigue siendo eurocéntrica y que por tanto resulta necesario pensar cómo operan estas preguntas en los documentales latinoamericanos y sus falsas apariencias.