

La imagen-piel

Ocho tesis sobre el cine documental contemporáneo

Iván Pinto Veas

A las imágenes documentales les ha perseguido el mismo complejo filosófico que a las imágenes en cuanto tal: atravesadas por la contradicción entre huella indicial y figuración icónica, el destino de su discusión se emparenta a la negación de su intervención como medio y a la fijeza de su estatuto representacional. Calco, copia, emulación: ellas no pueden ser «por sí mismas», sino que dependen, ante todo, de discursos que las preceden. Si se trata de «la realidad», ellas debiesen certificarla, bajo la fantasía improbable de su principio de «no intervención» o al menos emparentarse con una determinada «sobriedad» que les niega su artificio. Se le confunde con mera información, cuando no reportaje o puro registro, determinado por un principio comunicacional, negándoles

§ Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos. Coeditor de *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar 2010), *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013), *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock* (La Calabaza del Diablo, 2016), *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2020-2020* (Metales Pesados, 2021) y *Raúl Ruiz: Potencias de lo múltiple* (Metales Pesados, 2023). Coautor de *Visiones laterales. Cine y video experimental 1957-2017* (Metales Pesados, 2018).

la subjetividad que les es propia. Se les toma como punto de llegada de un determinado método expositivo y argumental, buscando que cuadren en la ilustración ideológica de discursos sociales, filosóficos y científicos, negando la forma cinematográfica como dispositivo filosófico en sí mismo. Por último, al ser «registro de la vida social», su escala estética no podría salir del realismo, ya sea por su base analógica o por su estilo visual, obligadas entonces a reproducir esquemas dramáticos bajo modos específicos de representación.

En este texto, por el contrario, proponemos ocho tesis para discutir estas ideas, las que reivindican el lugar del documental contemporáneo para mantener viva una encrucijada estética que las atraviesa. Instaladas desde los inicios de la historia del cine, como propondremos, las imágenes documentales se instalan a la luz de la propia experiencia de modernidad del siglo xx, adhiriendo a su principio de «presente», es decir, como discurso epocal que acompaña los debates de su tiempo, traducido a sus propios términos. Siguiendo el derrotero benjaminiano del cine, propondremos el cine documental como el núcleo crítico donde las imágenes han reivindicado un *sensorium*, una tela de percepción configuradora de experiencias críticas del presente. A partir de estos ocho puntos, buscamos, por un lado, establecer un marco histórico y, por otro, establecer trazados posibles para pensar el documental contemporáneo.

1. Las imágenes documentales no avalan la realidad: la alteran. Si bien en sus inicios el cine documental se estableció en un área híbrida, donde documento, ficción y espectáculo exploraban las posibilidades del cinematógrafo, es con la llegada del sonido que los géneros –y, con ello, sus definiciones

estables— se solidifican. Adoptado por los discursos científicos y estatales, el cine documental estableció un itinerario específico vinculado al llamado «discurso de sobriedad». Al servicio de ello, el documental social, político o científico buscó representar, persuadir, exponer, ilustrar, poniendo al servicio sus medios expresivos desde la transparencia narrativa. Matizado por subgéneros como la sinfonía ciudad de las décadas del veinte y el treinta del siglo xx, el cine documental se acercó más bien a un discurso institucional que buscó dar cuenta del rendimiento objetivante del cine.

Desde la década del cincuenta, de forma estable, el cine documental establece una discusión con estas premisas, incorporando de manera creciente elementos como la reflexividad, la subjetividad o la procesualidad, cuestiones ya presentes, por lo demás, desde los inicios como las vías menos exploradas de Joris Ivens, Dziga Vertov o Luis Buñuel. Con ello, la relación entre el cine documental y la realidad se vuelve más inestable, abierta a negociaciones, vacíos e hiatos. El cine militante de la década del sesenta promueve, por su parte, una imagen documental que, a través del directo y el montaje, busca interpelar al espectador y denunciar la realidad como reproducción de lo falso. Lo real, ahí, es una imagen a recuperar más que algo a documentar.

2. El cine documental empieza donde la información termina. Debemos a Jean-Louis Comolli una discusión sobre los modos en que históricamente el cine documental se opuso al régimen informativo de la comunicación. El régimen documental sustrae, nos propone el autor, mientras el régimen informativo es pura adición. Negatividad y positividad. Si «lo

real», propone Alain Badiou, es el reclamo de un imposible en el terreno de lo posible, el régimen documental busca crear mundos ahí donde son negados, ampliar el campo de lo visible explorando en sus límites, en palabras de Patrick Vauday. El cine documental es una imagen que piensa, singulariza, detiene, relaciona, ahí donde el cliché ideológico afirma, generaliza, reproduce. Las imágenes documentales obligan al espectador a pensar la imagen más allá de una retórica discursiva que las atrapa, cuestionando, entonces, el rol que cumplen en un régimen acumulativo. «No hay exceso de imágenes», nos propone Andrea Soto Calderón, «más bien escasez de ellas» (2020, 36). El cine documental busca crear imágenes a partir del mundo sensible. Busca una aprehensión de lo real que atraviesa el cliché para construir una nueva-otra imagen del mundo.

3. El cine documental reivindica lo real como proceso.

Con la emergencia del cine directo, el cine documental transformó sus métodos y formas de vinculación con el mundo. Comprendemos «lo directo» no solo como una técnica de registro sino como un postulado respecto de lo documental. El documental contemporáneo ha asumido estas premisas del directo: profundiza sus métodos de coescritura e interacción para asumir la obra como parte del registro de un proceso o como una reflexión sobre el propio proceso documental, dando cuenta de las agencias que componen el propio acto de representación cinematográfica.

Más allá del falso problema del efecto «mosca en la pared» (y el principio de no intervención de la cámara sobre la realidad filmada), documentalistas como D. A. Pennebaker o Frederick Wiseman no dejaron de insistir en una estética de los procesos,

encontrando en el documental, más que una representación estable de lo real, un real en movimiento cuyo proceso de captura es registrado por vía de la cámara y el sonido. Similar cuestión con el llamado «cinéma vérité», particularmente a partir de los planteamientos y prácticas de Jean Rouch, quien considerará los procesos documentales como procesos abiertos y en cocreación con la realidad y los sujetos documentales, parte activa de una coescritura. En películas como *Don't Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967) o *Law and Order* (Frederick Wiseman, 1969), los cineastas buscan registrar el cambio y el movimiento de situaciones acotadas. El primero registra los entretelones de la gira británica del cantante Bob Dylan desde una perspectiva discontinua, inestable y pulsional, el segundo se abre a una estética coral y explícita que busca comprender las interacciones sociales al interior de una estación de policía en la ciudad de Kansas.

Jean Rouch, por su parte, en filmes como *Moi, un noir* (1958) y *Chronique d'un été* (1961), abre la pregunta por los procesos de puesta en escena documental desde la perspectiva de la interacción y el involucramiento de sus sujetos documentales en la propia escritura documental. Para Rouch, según su forma de ver la puesta en escena documental, el paso de la ficción a lo documental, de lo imaginario a lo real «es una travesía permanente de un universo conceptual a otro, una gimnasia acrobática donde perder pie es el menor de los riesgos».

4. El cine documental es un acto performativo. Las imágenes documentales problematizan la idea del artificio y las actuaciones que componen la vida cotidiana dan cuenta de la trama simbólica y dramática que constituyen las relaciones

sociales. Pero asume, a su vez, que la cámara y el punto de vista son parte de ello, incorporando así al propio documental en el ejercicio. Los documentales, como señaló en su momento Stella Bruzzi (2013), son «actos performativos», actos que crean realidad, dando cuenta de las complejas interacciones bajo las cuales se construyen nuestras nociones estables de «lo real». El documental contemporáneo asume ese escenario, cuestionando sus supuestos y abriendo escenarios nuevos que dan cuenta de los constructos sociales, ayudando a pensar fuera de ellos.

Pero su dimensión performativa no solo se vincula al acto lingüístico de habla constitutivo del orden cultural, sino también a la noción de lo «formativo», tal como ha reflexionado Andrea Soto Calderón (2020) acerca de una determinada performatividad, un proceso de individuación material de las imágenes, que se conciben bajo una lógica propia constitutiva tensionando el campo de visible-dado. Visto así, el cine documental tensiona y abre a su vez los regímenes representativos heredados para buscar, a través de sus operaciones, nuevos marcos de comprensión, nuevas formas sensibles de aproximación.

5. El cine documental es una prótesis de la percepción.

Julio Cabrera (1999) propuso hace algunos años la noción de «razón logopática» para dar cuenta del potencial filosófico del cine desde un camino opuesto a la razón logocéntrica. En su planteamiento, la filiación filosófica del cine se encuentra en el itinerario que busca hacer confluír la razón con la emoción. Según su visión, filosofías como las de Nietzsche, Heidegger o Bergson son afines al cine al buscar menos una pureza epistemológica que un vínculo entre el pensamiento y la experiencia. Por su parte, desde hace algunos años, se viene

discutiendo desde el área de los estudios fílmicos la idea de que el cine contemporáneo se trata de un «cine corporeizado» (Marks 2000), una reivindicación de la experiencia del cine a través de los sentidos. El cine documental participa de estos planteamientos, profundizando en un conocimiento de lo real a través de un sensible corpóreo y afectivo, pero alterando y creando nuevos modos de aproximación. Como señala Susan Buck-Morss, el cine funciona como una tela de percepción que «no solo duplica la percepción cognitiva sino que transforma su naturaleza». Mientras la industria cultural dominante ha olvidado ese principio analítico del cine, el cine documental reivindica el cine como una prótesis técnica de percepción.

6. El documental reivindica el cine como medialidad. El cine documental retorna al problema de un conocer *en y a través* de la imagen. Propone la imagen como mediación sensible fundamental de la subjetividad, atravesando el cuerpo, la materialidad y la idea. Como mediación sensible, «supramaterial» y «pre-cultural», a decir de Emanuele Coccia, establece un puente entre lo interior y lo exterior, construyendo mentalmente una imagen del mundo, haciendo del mundo en sí una imagen. El cine documental no solo «observa» el mundo, sino que ayuda a configurarlo en una superficie visible. Se trata de una correlación, un ensamble, donde el cine documental explora su propia medialidad. A través de su mediación sensible, el cine documental se explora a sí mismo como medio. Es mediante su propia medialidad que configura experiencias estéticas que atraviesan su entidad técnica. El cine documental es una imagen técnica. Su proyecto se vincula a la construcción del *sensorium* cultural de los artefactos y los nuevos modos sociotécnicos de la vida contemporánea (Walter Benjamin). A través de

una autocrítica al régimen visual-técnico, el cine documental explora esos otros modos técnicos de habitar la máquina. El cine documental explora el dispositivo técnico en sí mediante de sus operaciones. Se trata de la creación de nuevos «ritos de percepción» (Vilém Flusser) a través del gesto documental. A su manera, colabora a comprender la caja negra del aparato desde la experimentación de sus propios dispositivos sensibles.

7. El cine documental participa de un materialismo radical.

El cine documental es un materialismo radical: solo a través de sus mediaciones, procesos, soportes, superficies, es posible construir una imagen del mundo. Hereda de la tradición estructural y vanguardia (*v. gr.*, Michael Snow) la exploración de sus propios recursos basales —el aparato base— y su crítica al efecto «ventana». Pero el cine documental también participa hoy de determinados «materialismos sensibles» que reivindican un acercamiento no representacional y no reduccionista a la vida no-humana. Ya sea para dar cuenta de la vida material de los objetos, el mundo-ambiente o el mundo animal, el cine documental le presenta a la experiencia contemporánea un reto perceptivo para una nueva comprensión de las agencias diversas de un mundo que se abre a una pluriontología. Participa, así, de una discusión sobre la necesidad de pensar las relaciones naturaleza-cultura ahí donde «nunca fuimos modernos», a través de la necesidad de construir nuevos puntos de vista para abordar los ensambles entre lo vivo y lo inerte, entre lo humano y lo no humano, entre lo biológico y lo maquínico.

8. El cine documental es una imagen-piel. «El deseo de tocar y ser tocado» que presenta Jean-Luc Nancy, imagen deseante

que busca mirar y ser mirada, mirar como quien se desliza, acaricia, roza con el mundo. De ahí una ética o varias éticas posibles. Rememoración, estética del contacto, huella del otro. Otro como quien nos mira y a quien le debemos hospitalidad. El cine documental habita la frontera, el umbral desde el cual se abre a la contingencia. Su imagen no captura sino que se establece abiertamente desde la relación. La estética documental es, abiertamente, una estética de la relación, de la apertura, y propone una ética posible de la mirada. La imagen-piel del cine documental obliga a detener el discurso para pensar el sustrato y la trama invisible del mundo. Es la respiración del movimiento. La inflexión consciente para un mundo que se extingue. Comparte con la filosofía y el pensamiento de su época ser parte de ella y buscar salir de ahí. Anacronismo y desajuste para volver a pensar, desde adentro, las formas sociales del mundo.

Bibliografía

- Cabrera, Julio. 1999. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. North Carolina: Duke University Press.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.