

Aproximación al territorio de la no ficción

Paula Cecilia Villegas
Hincapié
Maestra en Artes Plásticas,
Universidad Nacional de
Colombia.
Comunicadora Social-Periodis-
ta, Universidad Bolivariana.
Doctoranda de la Universidad
de Salamanca, España
villegaspaula@hotmail.com.

Resumen

La expansión del cine documental es la que ha demandado nuevas categorías de estudio, siendo el *cine de no ficción* el nombre genérico que mejor ha funcionado para contener una serie de obras que evidencian el carácter híbrido de la producción audiovisual contemporánea y es precisamente en la amplitud de este nombre en la que se originan nuevas vertientes. A partir de la categorización del cine documental que hace Bill Nichols se pueden rastrear nuevas maneras de hacer que subvierten los cánones del documental clásico, poniendo constantemente sobre el panorama la pregunta por la diferencia entre la ficción y la no ficción y replanteando todos los roles implicados como realizador (autor, director), espectador, distribución y exhibición. Actualmente pueden identificarse algunas tendencias de la realización contemporánea y podemos hablar de diferentes categorías: *fake*, docudrama, cine-ensayo, documental experimental, diarios, *found footage* y creación a partir de imágenes de archivo. La no ficción es un territorio que aún se define por oposición a lo que no es, tal vez esta característica sea la que hace de esta cartografía el lugar perfecto para las maneras de ver, narrar, sentir y construir los relatos en nuestro momento histórico.

Recibido: Agosto 21 de 2009
Aprobado: Noviembre 6 de 2009

Palabras clave: no ficción,
ficción, documental, docudra-
ma, cine-ensayo, *found footage*,
imágenes de archivo, van-
guardia, cine-experimental.

An approximation to the non-fiction territory

Abstract

La expansión del cine documental es la que ha demandado The expansion of documentary films has demanded new analysis categories, being non-fiction film the generic name that best holds a series of works that show the hybrid character of the contemporary audiovisual production; and it is precisely the wide range of this denomination that generates new branches.

According to the categorization Bill Nichols does of documentary film, new ways to subvert the pillars of classical documentaries can be perceived, constantly highlighting the questioning regarding the difference between fiction and non-fiction, and reconsidering all the roles implied as creator (author, director), spectator, distribution and exhibition. Currently, some tendencies of contemporary filmmaking can be identified and different categories can be discussed: fake, docudrama, film-essay, experimental documentary, diaries, found footage and creation from archive images. Non-fiction is still a territory defined by what it isn't, maybe this characteristic is what makes this cartography the perfect place to see, narrate, feel and construct the stories of our historical moment.

Key words: non-fiction, fiction, documentary, docudrama, film-essay, found footage, archive images, vanguard, experimental film.

Godard fue el primero en referirse al cine como un país, idea bastante seductora que es continuamente retomada para alzar el vuelo sobre una cartografía, que como casi todas, tiene zonas aún por descubrir o inventar. Nuestro interés es el cine de no ficción, territorio que se abre camino en el panorama del cine documental; la no ficción es aún tierra de nadie, un territorio que apenas empieza a cartografiarse. La práctica del cine documental ha sido siempre periférica, para muchos ámbitos este género siempre ha estado subordinado,

tanto críticos como espectadores prefieren otro tipo de discursos. Esta situación se presenta paradójica, cuando la ficción se establece como dominante frente al documental lo que puede interpretarse es que de ese mundo de imágenes lo que aislamos es lo más cercano a nuestra cotidianidad, dejando mucho más lejos del margen de los intereses comunes aquello que más nos afecta. Es precisamente la relación directa del documental con la realidad la que lo relegó hacia una categoría subordinada frente a la ficción. A esto se le suma que a lo largo de la historia difícilmente ha dejado de ser asociado a algunos discursos que impiden o retardan la incursión del género en otro momento de experimentación con su propio lenguaje. El documental siempre ha sido asociado a:

[...] geografía cultural para la película sobre la naturaleza; historia para el documental histórico; sociología y ciencias políticas para la película de cuestiones sociales; interacción simbólica para el cinema vérité norteamericano [...]; antropología y etnografía escrita para la película etnográfica; ciencia real para la película científica o educativa; el partido de vanguardia, la izquierda radical, o las alianzas conservadoras y la derecha reaccionaria para los filmes de contienda política. (Nichols, 1997: 38).

El documental es *“imposible de explicar o de analizar en tanto objeto si no es en conexión con su tiempo”* (Ledo, 2005: 15), posee toda la riqueza que la experiencia humana, en sí misma y en relación a los medios, ha dejado en la historia y por esta misma razón puede entenderse como un espejo del momento histórico, un espacio-tiempo donde la humanidad se recrea a sí misma desde su pasado, su presente y su proyección al futuro. En palabras de Nichols (1997: 158) *“es en efecto, el mundo que vemos pero es también un mundo, o mejor dicho, una visión del mundo. No es un mundo cualquiera pero tampoco es la única visión posible de este mundo histórico”*. Hablar de documental plantea entonces una dificultad nombrada desde el inicio, su propia definición. Abordar esta tarea termina muchas veces siendo una discusión de orden filosófico sobre lo real. No hay manera de definir documental, porque *“el propio término, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos”* (Ibíd.: 44), entonces lo que caracterizaría esta definición, como la experiencia vivida, es la propia práctica.

La manera como evolucionó el documental está directamente relacionada no sólo con la realidad sino también con las nuevas maneras de narrar hechas por la ficción. Hay una retroalimentación entre géneros que, en la realización de nuevos productos, también se articula a los cambios generados por el establecimiento de cánones en los formatos periodísticos y por la adaptación visual a los ritmos y estructuras dadas por el televisor. Las diferentes maneras de experimentación hechas tanto en argumental como en documental abren continuamente caminos en los que convergen talento humano y técnico en varias ocasiones; realizadores viajan de un terreno a otro traspolando herramientas y recursos de ambos territorios cinematográficos, generando así espacios y productos en una continua *contaminación* de lenguajes.

Cuando el documental en su estructura se aleja de los géneros informativos se acerca cada vez más a la narrativa de la ficción. Se desdibujan las fronteras, tanto así que parece innecesario establecer una diferencia entre la ficción y la no ficción, ya no tiene sentido. En palabras de Renov (1993: 3):

El documental comparte el status de todas las formas discursivas y emplea muchos de los métodos y recursos de su oponente, el cine de ficción. [...] todas las formas discursivas, el documental incluido, son, si no ficcionales, sí al menos fictivas, en virtud de su carácter trópico (su recurrencia a tropos o figuras retóricas).

160

El mismo Nichols (1997), un defensor del género documental propone ambiguamente que “*el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra*”, estableciendo posteriormente una diferencia clave: la manera de abordar la representación de cada uno de los géneros. El recurso de combinar ficción y documental pone en crisis a ambos porque los cuestiona,

[...] tal vez la dificultad radique en admitir en el cine la existencia de obras perfectamente híbridas, cosa que se ha vuelto una banalidad hace rato en las artes plásticas o en la literatura. [...] En cambio, el cine, sobre todo documental, mantiene su cordón umbilical con la realidad, o con sus traducciones ideológicas, la objetividad y la verdad. (Paranaguá, 2003: 68).

El tipo de películas realizadas en esta línea fronteriza, no sólo requiere una puesta en obra que atraviesa la objetividad y la subjetividad sino que necesita establecer vínculos mucho más amplios con el espectador, *“un nuevo concepto de representación de la realidad a través de lo más subjetivo en el deseo de objetividad; del fragmento del mundo en lugar del mundo; de la síntesis entre creación y ejecución; de la obra como ruta obligada hacia un receptor que ya se adjetiva como activo”* (Ledo, 2005: 31).

Estas relaciones *“siempre escabrosas y, no obstante, o (precisamente por eso), vivas y riquísimas entre la Realidad y su Representación Fílmica y, más concretamente, entre la Ficción Filmada (la película de argumento) y la Realidad Filmada [...] serán la columna vertebral de este viaje”* (Maqua, 1992: 10) y serán también el motor de la evolución del lenguaje de la no ficción. Después de un largo periodo en el que el documental pretendió conservar su capacidad imitativa empieza lentamente a subvertir sus propias reglas recuperando elementos expresivos y subjetivos, y arriesgándose a representar *un* mundo sabiendo que su estructura es algo construido y que tiene ahora:

[...] libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la historia y la biografía singular y subjetiva. (Weinrichter, 2005: 11).

En la frontera

Línea imaginaria que evidencia la existencia de diferentes territorios, de geografías vecinas. Lugar de confusión de lenguajes, zona en la que todos son extranjeros. Ese umbral entre el aquí y el allá es el lugar en el que se mezclan elementos reales con elementos propios de la ficción. Con una característica que se hace extensiva en toda esta franja, la incorporación de estrategias del cine experimental, otro territorio del paisaje cinematográfico. La categorización de las obras que se producen en este terreno tienen el problema de traer consigo

la dificultad de definir el género del que derivan, no sabemos a ciencia cierta si se trata de nuevos géneros o subgéneros, en cualquier caso la categorización obedece más a estrategias de mercado y por supuesto preocupa a los teóricos. Por ahora, mi interés es nombrar unas maneras de hacer actuales que bajo ninguna circunstancia deben entenderse como países o naciones cerrados y autosuficientes, son más bien, un montón de inmigrantes y exiliados que van recogiendo en su andar elementos de aquí y de allá. Bill Nichols (1997) estableció unas categorías del documental bastante claras, todas ellas han generado cambios y evolución (algunos piensan que involución) en el lenguaje del documental; por mi parte pienso que la no ficción deriva principalmente de dos de sus categorías: el documental de observación y el reflexivo.

Docudrama

Surge en los años 40 y responde a la necesidad de escenificar o dramatizar hechos reales y a la dificultad de conseguir metraje de archivo auténtico para determinadas situaciones que no se vivieron frente a la cámara. Generalmente los personajes, sujetos/actores, se interpretan a sí mismos. *“Es una variante muy discutida del documental, pues lo sitúa en contacto directo con la temida ficción. Reconstrucción, reescenificación, reinterpretación: todos los términos que empiezan por el prefijo ‘re-’ son anatema por lo que tienen de vuelta a un modo anterior del presente para re-stituirlo”* (Weinrichter, 2005: 37).

Una obra recurrente para hablar de docudrama es el film de Errol Morris (1988) *The Thin Blue Line*; en general es una obra que ha sido mirada con especial interés y que se ha constituido como un ejemplo excepcional dentro de una serie de trabajos que reciben casi siempre una crítica despectiva. La unión del documental y el drama no ha sido bien recibida, así lo expresa Javier Maqua (19924: 7):

De todos los procedimientos para crear nuevas palabras, el de la composición híbrida, el entrecruzamiento de dos vocablos diversos, es el menos creativo [...] ¿Vamos a hablar, pues, de docudrama? No, vamos a hablar naturalmente de algo más. Sin embargo la dura realidad de las prácticas significantes (y de las otras prácticas también) nos obligará más de una vez a referirnos a él, a convocar ese nombre (aunque sea solo para exorcizarlo), a nombrar lo innombrable con esa denominación innombrable.

El falso documental

También llamado *fake* en homenaje a la obra homónima de Orson Welles, *F for Fake* (1974). Esta es una estrategia bastante recurrente en la que la ficción se nos presenta con códigos de no ficción, o más bien de documental clásico. Es un territorio que se presta para la re-invencción de sucesos, para la parodia, la crítica, para, a través del discurso de lo real, superar la ficción. Lo importante de este “subgénero” es que evidencia la auto-conciencia del documental sobre sus estrategias, deconstruye su propio lenguaje. El *fake* establece una relación diferente con el espectador, que generalmente es cómplice de la mentira. Esta idea aparece en películas-documentales como *Zelig* (Woody Allen, 1983), *David Holzman’s Diary* (Jim McBride, 1967), *Forgotten Silver* (Peter Jackson y Costa Botes, 1996), *Un tigre de papel* (Luis Ospina, 2007); y también de manera inversa por la manera como se relaciona con la ficción en películas como *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) y *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduard Sánchez, 1999).



Orson Welles. *F for Fake*, 1974. 85 min.

El cine-ensayo

No hay un consenso que defina el cine-ensayo o *film-ensayo*, hay quienes lo sitúan como una derivación del experimental y hay quienes lo sitúan como un punto a medio camino entre el experimental y el documental, *“hay quien considera que el film-ensayo, que prolifera en esta era posmoderna de confusión de fronteras, modos y discursos, es fruto de esa misma hibridación y quizás su más alta expresión, todo un horizonte para el audiovisual de siglo XXI”* (Weinrichter, 2007: 12).

Josep M. Catalá (2005: 131) define la estructura básica del *film-ensayo* como *“una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”*. De manera similar Weinrichter (2007: 18) propone dos condiciones para acotar el cine-ensayo, por un lado el cine-ensayo *no* propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre él mismo, creando por el camino su propio objeto, *“no se limita al seguimiento de una realidad preexistente”*, y por el otro, lado privilegia la presencia de una subjetividad pensante, *“debe existir una voz reconocible”* y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos: *“comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor”* que acaban creando una propia forma. *“El ensayo señalaría entonces una forma de madurez de la expresión cinematográfica; pero también podría verse como una forma post-: postmoderna, postdocumental o postvérité”*. En este prolífico grupo podemos ubicar obras como *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), considerada como la obra maestra del cine-ensayo, y *Los Espigadores y la Espigadora* (Agnès Varda, 2000).



Chris Marker. *Sans Soleil*, 1983. 100 min.



Agnès Varda. Les glaneurs et la glaneuse, 2000. 82 min.

Found footage o cine de metraje encontrado

La elaboración de un relato (un nuevo relato) a partir de metraje o imágenes de archivo es, tal vez, una de las vertientes más apasionantes. Actualmente este “subgénero” está conformado por un gran *corpus* audiovisual, es una tendencia que ha sido relevante en diferentes momentos del cine y que “alcanza una magnitud nada despreciable en los actuales, cuando el stock de imágenes de existencia previa, se ha convertido en un inmenso sumidero de detritus audiovisual del que una cultura con vocación de reciclada se alimenta con voracidad” (Sánchez, 2005: 93). El trabajo con imagen de archivo potencia toda la capacidad creadora y experimental del montaje como herramienta expresiva heredada de grandes directores como Dziga Vertov. Potencia también el valor polisémico de la imagen. Sus estrategias recuperan la herencia del cine experimental, abriendo un camino de retorno hacia lo expresivo y hacia la revolución de las vanguardias. Sobre este territorio encontramos personajes como Alan Berliner, quien redescubre imágenes del mundo para construir su propia historia en obras como *Intimate Stranger* (1991) y *No Body Bussines* (1996). La mayoría de sus trabajos tienen una buena parte de autobiografía y autorretrato, sin embargo, a partir de

la historia de un individuo —él en este caso— se puede reconstruir una historia común. Tal es también la propuesta de *films* como *La T.V. y Yo* (Andrés Di Tella, 2002) y *Línea Paterna* (José Buil, 1995).



Alan Berliner. *Intimate Strangers*, 1991. 60 min.

Para concluir, la expansión del cine documental es la que ha demandado nuevas categorías de estudio, siendo el *cine de no ficción* el nombre genérico que mejor ha funcionado para contener una serie de obras que evidencian el carácter híbrido de la producción audiovisual contemporánea y es precisamente en la amplitud de este nombre en la que se originan nuevas vertientes. A partir de la categorización del cine documental que hace Bill Nichols (1997) se pueden rastrear nuevas maneras de hacer que subvierten los cánones del documental clásico, poniendo constantemente sobre el panorama la pregunta por la diferencia entre la ficción y la no ficción y replanteando todos los roles implicados como realizador (autor, director), espectador, distribución y exhibición. Actualmente pueden identificarse algunas tendencias de la realización contemporánea y podemos hablar de diferentes categorías: *found footage* y creación a partir de imágenes de archivo, *fake*, docudrama, cine-ensayo, documental experimental; todas ellas con una carga subjetiva evidente. Las prácticas artísticas contemporáneas, como cualquiera en su momento, no tienen más que su presente. El cine documental contemporáneo tiene su propio

tiempo y por lo tanto debe conectarse con sus procesos políticos, científicos y creativos. La no ficción es un territorio que aún se define por oposición a lo que no es, es el resultado de la exploración de todas las vocaciones del cine y recibe toda la herencia y toda la experimentación con los medios, soportes y narrativas. Tal vez estas características sean las que hacen de esta cartografía el lugar perfecto para las maneras de ver, narrar, sentir y construir los relatos en nuestro momento histórico.

Bibliografía

CATALÁ, Josep M. *film-ensayo y vanguardia* En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

LEDO, M. (2005). *Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada*. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 15-42). Madrid: Cátedra.

MAQUA, Javier. (1992) *El Docudrama: Fronteras de la Ficción*. Barcelona: Cátedra.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Iriarte, E. y Cerdán, J. Barcelona: Paidós.

PARANAGUÁ, P. (Ed.). (2003). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

RENOV, M. (Ed.). (1993). *Theorizing Documentary*. Londres y Nueva York: Routledge/AFI.

SÁNCHEZ, J. (2005). *(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental*. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 85-108). Madrid: Cátedra.

TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (Eds.). (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

WEINRICHTER, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

_____. (Ed.). (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.