

Facultad de Arquitectura
Carrera de Cine

LA NARRACION EN EL DOCU FICCION

Análisis narratológico de la imbricación documental-ficción
en el film “Y las vacas vuelan” (2003) de Fernando Lavanderos

TESIS PARA OPTAR EL TITULO DE
CINEASTA CON ESPECIALIDAD EN DIRECCION Y GUION

Estudiante
Leandro Herrera Cubillos

Profesor Guía
Edgar Doll Castillo

INDICE

I.- Agradecimientos.....	3
II.- Introducción.....	4
III.- Marco Teórico.....	8
1- La veracidad en la Imagen Cinematográfica:	
1.1- El realismo cinemático en la imagen Documental.....	10
1.2- La “verdad” en la imagen.....	11
1.3- La veracidad en lo ficticio.....	14
2- Lo ficticio de la narración cinematográfica	
a. La Mostración. Grado cero de documentalidad.	
b. La Enunciación: Diferencia entre <i>discours</i> y <i>histoire</i> . El Enunciado y el acto enunciativo. Enunciación ascendente y descendente. Focalización: Como los elementos ficcionales dan coherencia al punto de vista.	
c. La narratología en el documental: El signo y el Nexo indicativo. Las pruebas artísticas de Aristóteles. La argumentación en el documental.	
3- Modos de narración en el docu- ficción:	
a. Los modos Históricos de narración en el cine de ficción: Clásico, Arte y Ensayo, Histórico-Materialista, Paramétrica y Godardiana.	
b. Modalidades de representación documentales: Expositiva, Observación, Interactiva, Reflexiva, Poética y Performativa.	
IV.- Marco Metodológico	
V.- Conclusiones	
VI.- Bibliografía	
VII.- Filmografía	
VIII.- Glosario	

“No una imagen justa, sino justo una imagen”

Jean Luc Godard

Los parámetros de realidad establecidos en el cine han modificado la percepción y concepción de lo que es la realidad, lo real y ficción. En ese sentido, en la historia del cine se establecieron dos vertientes que, como tal, tienden hacia determinaciones diferentes y, en ocasiones, contrapuesta de lo que es la realidad – entendiendo que una lo interpreta y otra lo representa –, sin embargo, ambos comparten ciertas similitudes en el marco de la pantalla cinematográfica: la ficción y el documental.

Durante cierto tiempo se considero a ambos como dos géneros, apartados el uno del otro, hasta que ciertos planteamientos semiológicos y narratológicos de la imagen cinematográfica, indican que son similares en su calidad de lenguaje cinematográfico: Tendencias cinematográficas como el neorrealismo o documentales de creación como falsos documentales o *mockumentary*, entre otras formas de documental y ficción, han provocado tal cuestionamiento, de cuál es el límite entre la ficción y el documental. Para responder a ello:

“Veremos como toda película participa a la vez de los dos géneros. Ello explica que haya algo de cierto en estas dos grandes reclamaciones, aparentemente contradictorias, que dicen que <<toda película (debe ser) una película de ficción>> (Metz, 1975:31), y por otra parte, que <<toda película de ficción [deba poder] (...)

considerarse, desde cierto punto de vista, un documental >> (Odin, 1984:263)". *Jost y Gaudreault, 1995: pág. 39.*

En ese sentido, Jost y Gaudreault exponen de manera evidente que un film, sea cual sea, tiene valor como texto: es un documental de su propia realización y, el acto narrativo en el film es un relato; esto es: un film creado en Hollywood en los años 30`s (Keaton, Chaplin, Murnau, Vigor, o cualquier otro realizador) se puede visionar tanto como por la historia contada, como también desde una perspectiva analítica donde se considera el film como un documento histórico del realizador cinematográfico o del cómo se hacía el cine en esa época. Esto le ha dado valor al film como texto, documento

Este cambio de paradigma en cuanto al cuestionamiento de la imagen cinematográfica influyó también en lo que es la narración cinematográfica. La imbricación generada al mezclar dichos formatos – documental y ficción – generó un amalgama de films donde se usaron recursos del otro género, por lo que la narración de un film ficcional como "*Zelig*" de Woddy Allen pudiese percibirse con una narrativa documental, o "*Close-up*" de Abbas Kiarostami tuviese tintes ficcionales por el hecho de ser "actuados" por los mismos protagonistas del documental.

Mucho de estas propuestas se les catalogó como "docu-ficción", los cuales aparentemente se alejaban de la fórmula mágica de la narración hollywoodense: son películas más libres en su creación, donde el control del set de filmación se reemplaza con espacios reales, teniendo en su orgánica de realización aspectos documentales evidentes. O por otro lado, la recreación es creíble y verosímil, por lo que se percibe como documental un film totalmente ficcionado. En ambos casos, al tratarse de films híbridos, no se puede catalogar.

Considerando esto, se debe indicar que no es afán de esta tesis ubicarse entre la teoría cinematográfica y lograr responder o solucionar la problematización entre los límites documental/ficción. Está claro que, por un lado, una imagen cinematográfica con una estética realista puede tener códigos que posibilitan la imbricación documental/ficción, y que por otro lado, sea documental o ficción, todo film es un relato cinematográfico y debe basarse en el lenguaje cinematográfico para poder llevar a cabo su narración. Sin embargo,

considerando la narratología cinematográfica el ámbito del docu-ficción ¿Cuáles son las propiedades documentales en un film docu-ficción? ¿Cuáles son los elementos narrativos que evidencian el límite entre documental y ficción? ¿Qué parte de la narratología modal posibilita la imbricación de la narración ficcional y la narración documental?

Existen varias investigaciones sobre lo que sucede con el cine que bordea la ficción y el documental. Nuestro planteamiento se establece en determinar qué sucede con la narración cuando hablamos de un film Docu-Ficción. El análisis que se quiere hacer de ello abordara el proceso específico de la narración cinematográfica en cuanto a relato se entiende. Es necesario aclarar que esta tesis no tiene como fin desenmarañar la compleja situación de la discusión teórica en cuanto al lenguaje cinematográfico que ha intentado definir que es el cine, ni definir el límite entre lo documental o ficción. Aun que grosso modo podríamos fragmentar el docu-ficción en documental y ficción, estas terminologías son muy amplias para una análisis como este, por lo tanto desglosaremos lo documental y la ficción en cuanto a sub-géneros que se acercan el uno al otro.

Debemos entender que es la narración cinematográfica y de que manera se da el relato, sea esta documental y/o ficción. Como objeto de estudio planteamos analizar el film “Y las vacas vuelan” del realizador chileno Fernando Lavanderos debido a que en el film son evidentes los límites del documental y la ficción, incorporados a la temática y, de igual forma, a su propuesta de realización.

El marco teórico servirá como guía para el análisis del film, diferenciando en primera instancia de que hablamos cuando consideramos una película como documental y/o ficción, que es documentar y que es ficcionar; indicando el valor que tiene el indicio (*index* o índice) y la verosimilitud en el plano cinematográfico, en la imagen documental y ficción; posteriormente, desde lo documental, verificaremos que propiedades debemos considerar del documental para poder indicar que se trata de una narración documental, y desde la ficción verificaremos donde empieza el relato de ficción y cuales son los parámetros que delimitan lo que es ficción y lo que es documental; por ultimo detallaremos que entendemos por relato, determinando lo que es mostración (la

unidad plano sin intervenir), enunciación (los elementos y el sentido del plano) y narración (la relación creada entre planos y secuencias). Por terminar el capítulo, se hablara del proceso de focalización. (Jost y Gaudreault, David Bordwell, Pascal Bonitzer, Robert Stam y Jacques Aumont).

Desde la perspectiva narrativa ficcional, la estructura del relato se basa principalmente en la línea principal de acción. Sin embargo, el docu-ficción, al igual que el documental, las imágenes presentes en el discurso no necesariamente están vinculadas a una línea principal de acción y, en ocasiones, no existe. Complementando desde la teoría documental – puesto que autores de la teoría del relato como Bordwell por un lado, y Jost y Gaudreault por otro, se basan principalmente en el cine de ficción y en la literatura - revisaremos el planteamiento que tiene Bill Nichols sobre los elementos que se presentan en el plano de la mostración y la enunciación, basándose en las pruebas artísticas de Aristóteles: Éticas, emocionales y demostrativas, el nexos indicativo y otros elementos de la narratología.

Por último, revisaremos los modos de construcción narrativa que se acercan a un docu-ficción, como los propuestos por Bill Nichols para diferenciar los 6 modalidades documentales de representación (expositiva, observación, interactiva, reflexiva, poética y performativa), y por otro lado los modos Históricos de Narración que David Bordwell detalla en su libro La narración en el cine de ficción: narración clásica, narración de arte y ensayo, narración histórico-materialista, narración para métrica y narración Godardiana. (Bill Nichols y David Bordwell).

Una vez establecido en que teoría nos basamos para realizar el análisis, el marco metodológico establecerá una relación entre la teoría y el objeto fílmico, desglosando el film en los momentos de mayor o menor ficción o, mejor dicho, intervención. De esta manera, el análisis se basara en pasajes específicos del film, verificando su modo de construcción narrativa y la veracidad que tiene la imagen en el film, sea ficcional o documental.

III - MARCO TEÓRICO

Durante su existencia, el cine se ha enmarcado entre ciertos parámetros de dos grandes géneros que son el documental y la ficción. Sin embargo, esto no es tan cierto puesto que algunos realizadores desde una época temprana “imbricaban” ambas tendencias, documental y ficción. Varios movimientos cinematográficos posteriores - Neorrealismo Italiano, Nouvelle Vague, entre otros – volvieron a poner en tela de juicio esta distinción en crisis, “borrando” de cierta forma la división documental/ficción. En las últimas décadas, propuestas estéticas - como el movimiento Dogma 95 – a incorporando nuevas formas de contener a su vez aspectos documentales y ficcionales. Estos distintos movimientos tienen en común el plantearse con una estética donde lo “documentado” y lo “ficcional” se imbrica y funde, siendo imposible definir un género. A algunos de esos films se le ha denominado “docu-ficción”, films como los de Abbas Kiarostami o Naomi Kawase, donde no solo la imbricación documental/ficción está presente, sino también una propuesta experimental en cuanto a su narrativa, aparentemente alejándose de ciertos parámetros clásicos de la estructura aristotélica tomada por el cine hollywoodense.

En el año 2003, en Chile apareció “Y las vacas vuelan” de Fernando Lavandero, un film que cuestiona su propia realización al debatirse entre el documental y la ficción. Este film plantea, con una narrativa experimental – y clásica a la vez -, una propuesta que bordea el documental y la ficción a la vez, siendo casi imposible definir a cual género pudiese representar. Del film podemos develar diferentes preguntas: En una película ¿Qué es documental y que es ficción? Considerando la imbricación entre ambos géneros, ¿Cómo podemos distinguir si el realizador esta documentando o si se trata de una

ficción? Podríamos establecer que la temática del film se contextualiza entre el debate teórico del límite documental/ficción, sobre la imagen y narración cinematográfica. No tenemos una definición tautológica de lo que es un film docu-ficción, pero si podemos establecer ciertos parámetros de que es una imbricación entre ambos.

Lo interesante de esto es lo que resulta en su narrativa: En el caso del documental, la mayoría de sus propuestas revelan siempre la visión del documentalista: El espectador genera empatía con lo que el documentalista plantea, un relato desde una primera persona, el documentalista, estando presente o ausente en la imagen durante la película. La cosa narrada siempre implica el acto "documentar": una persona, un lugar o una situación determinada en particular. Por otro lado, la ficción tiene un carácter mucho más omnisciente, parecido a la literatura: El espectador comparte y acompaña a (los) personaje(s): un relato desde una tercera persona. La cosa narrada está basada en una creación propia del autor. Pero, ¿A que nos referimos cuando hablamos de lo documentado y lo ficcionado? ¿Qué aspecto diferencia una imagen documental a una ficcionada?

Ciertamente no es menester separar el documental por un lado y la ficción por otro. Sin embargo, podemos ir revisando paulatinamente ciertas definiciones en cuanto a la imagen y a la narración cinematográfica a través de la teoría cinematográfica, revisando así como se fue desarrollando esta imbricación hasta encontrar lo que podríamos plantear como docu-ficción.

La veracidad en la Imagen Cinematográfica

El realismo cinematográfico en la imagen

El preámbulo documental/ficción está presente desde el inicio del cine. Debemos entender que la imagen cinematográfica, sea documental o ficción, siempre da a percibir una “impresión de realidad”, desencadenado por, como lo define Albert Laffay: a) la analogía perspectiva de la imagen fotográfica; b) la persistencia de la visión; y c) el efecto-phi o “fenómeno del movimiento aparente” (Robert Stam, 1992: 214). Sin embargo podemos denotar aspectos de carácter real o ficticio, que denota cierta documentalidad o ficcionalidad.

Desde la primera imagen cinematográfica existente, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) de los hermanos Louis y Auguste Lumiere, está presente lo documental, pero ¿a que nos referimos con lo documental? El término se hace popular durante una primera etapa refiriéndose a las películas de viaje, siendo rebautizado por Robert Grierson como una nueva forma de hacer cine (Breschand; 1990: 7-8). Para algunos autores como Jean Breaschand y Bill Nichols, es difícil establecer una definición tautológica de lo que es o debería ser el documental. Breaschand establece que “solo existe una diferencia esencial entre un paisaje filmado en una ficción y un paisaje filmado en un documental: la elección de un encuadre, una duración, una ubicación dentro de un montaje y, a *fortiori*, dentro de un relato; es decir, una diferencia de forma y no de naturaleza (Jean Braschand; 1990: 4). Sin embargo, esta afirmación no es totalmente cierta al considerar films de notable calidad fílmica como la serie “Koyaanisqatsi” (1982), “Powaqqatsi” (1988) y “Naqoyqatsi” (2002) de Godfrey Reggio, o “Baraka” (1992) y “Samsara” (2012) de Ron Fricke, entre otros films documentales donde, si bien es un “cine no narrativo”, la elección del encuadre, la puesta en escena, tiene un control de la imagen digno a cualquier film de ficción.

Además, en la imbricación documental/ficción no es aplicable este concepto pues, aunque hace parte de la misma naturaleza, se evidencia los elementos de forma documental y ficcional. No obstante, finaliza la frase estipulando que no hay diferencia de “naturaleza”: este punto lo seguiremos desarrollando posteriormente.

Por otro lado, Bill Nichols plantea que se puede establecer tres definiciones del documental: según el punto de vista de la realización, del film documental como texto y desde la percepción del público (Bill Nichols; 1997: 42-63): Sobre la realización, Nichols plantea que el documental es una institución practicada por documentalistas y promocionan una forma particular de hacer y ver la realidad, distinta a la ficción; sobre el texto documental, reluce el valor que tiene el film documental y la forma en que se ejecuta la narración – las modalidades del documental, las cuales abarcaremos posteriormente –, donde se plantea un problema y al final una solución a dicho problema, pero la trama siempre habla de personajes reales, viviendo situaciones reales en un espacio real; por último Nichols indaga sobre el público que ve el documental, sobre el porqué prefieren ver un documental. Considerando que el propósito de esta tesis está enfocado a la narración, haremos caso omiso de la última definición que está vinculada más a psicología del espectador, y a un estudio del mercado cinematográfico. Ambos temas, equidistan de nuestro objetivo de estudio.

La “verdad” en la imagen

Es prudente establecer que los planteamientos de Nichols se basan bajo ciertos parámetros de rechazo hacia la ficción, prejuicio iniciado en una etapa del cine donde las producciones hollywoodense hacían caso omiso de lo que sucedía en Europa – estamos hablando de la Segunda Guerra Mundial – y en el resto del mundo, lejano a lo que podríamos definir como “la realidad”, tal como lo plantea Jean Luc Godard en el Capítulo 1 A de la serie *Historie(s) du cinema: Toutes les histoires (Historia(s) del cine: Todas las Historias)* (1988), donde cataloga como *elfant terrible* a la gran figura que fue el

productor Irving Thalberg para el cine hollywoodense, uno de los personajes más trascendentes de la producción del cine norteamericano que generó la “fábrica de sueños” hollywoodense. Aun así, tanto Nichols como Godard plantean cierta diferencia que se percibe en la imagen y la narración, de la ficción y documental, que es el límite de la verdad: en el film, Godard cita con el texto KINO PRAVDA (Cine-Verdad) a Dziga Vertov, realizador ruso de la primera gran etapa del cine mudo y principios del sonoro, quien con su manifiesto del Cine-Ojo pregonaba la realización de un cine sobre lo real, una poética de la verdad, anteponiéndolo a la ficción. En su manifiesto, Dziga Vertov establecía ciertas consignas elementales, rechazando el film de ficción:

1. El cine-drama es el opio del pueblo.
 2. ¡Abajo los reyes y reinas inmortales de la pantalla! Vivan los mortales normales filmados en la vida durante sus ocupaciones habituales.
 3. ¡Abajo los guiones-fábula burgueses! Viva la vida tal y como es.
 4. El cine-drama y la religión son un arma mortal en manos de los capitalistas. Por la demostración de nuestra cotidianeidad revolucionaria, arrancaremos estas armas de las manos del enemigo.
 5. El drama artístico actual es un vestigio del viejo mundo. Es una tentativa para deslizar nuestra realidad revolucionaria en el interior de formas burguesas.
 6. Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana: filmarnos de improviso tal y como somos.
 7. El guión es una fábula inventada sobre nosotros por un hombre de letras. Vivamos nuestra vida sin someternos a las invenciones de cualquier persona.
 8. En la vida, todos nosotros nos dedicamos a nuestros asuntos sin impedir trabajar a los demás. El asunto de los kinoks es filmarnos sin impedirnos trabajar.
 9. ¡Viva el cine-ojo de la revolución proletaria!
- (Joaquim Romaguera i Ramió Homero Alsina Thevenet; 1993: 85)

Con ello, podemos entender que la separación documental/ficción durante el inicio del cine se fue catalogando y distanciando por este afán diferencial de la “verdad” en la imagen cinematográfica, una solicitud de veracidad que, en este contexto, está cargado de cierto contenido político de izquierda. Dziga Vertov fue uno de los teóricos tomados por las vanguardias de posguerra – destacando a Godard, quien fundó el grupo Dziga Vertov, en honor al realizador - debido a este concepto de “verdad” en sus planteamientos:

“El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte la impresión producida por esta última”. (...) es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales. (Joaquim Romaguera i Ramió Homero Alsina Thevenet; 1993: 85).

Procuramos establecer que, tanto en el ámbito documental como en la ficción, la “verdad” en la imagen no es aplicable en términos de si una película es más documental o ficción, o de mayor contenido social o una creación imaginaria lejana a lo que sucede en la sociedad: no pasa por un carácter modal o temático de un film, sino que existen otros aspectos de la imagen y de la narración que implican en denotar, develar y revelar, que es real y que es ficticio.

Fue con la llegada del Neorrealismo que esta discusión sobre la veracidad de la imagen volvió a estar en el plano teórico: André Bazin, uno de los defensores del neorrealismo, distinguía el realismo presente en esta nueva estética, pues “no es el realismo en los temas o en la expresión, sino el realismo del espacio (...) registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ellos ocupan”, distinguiendo esta aproximación que tenía la ficción neorrealista hacia el plano documental. Bazin hacía énfasis a uno de los caracteres de la fotografía, la “esencial objetividad”, lo que posibilitaba el carácter realista en la imagen cinematográfica:

Entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto (...) una imagen se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según su determinismo riguroso (...). La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno natural". *Bazin, Andre; 2002: pg. 27-28.*

Este es el factor natural que hace referencia Breschard sobre el punto en que coincide ficción y documental. Bazin habla de esta esencial objetividad a propósito de la *liberación de la mirada* del conflicto pictórico, esa búsqueda del arte por ser el "reflejo de la realidad", previo al surgimiento de la fotografía y el cine. Tal vez es ese afán de la búsqueda de la perfección del reflejo de realidad lo que equidista tanto la ficción con el documental. Acá debemos hacer salvedad al valor de la fotogenia y el nexo indécico entre la imagen y el modelo (sujeto/objeto y el espacio), eso es lo que da al cine, ficción o documental, ser testigo de "las cosas tal y como son". El indicio en la imagen cinematográfica realista viene a otorgar un rol clave entre la frontera de lo ficcional y lo documental pues entendemos que el indicio es la huella, el *esto-ha-sido* barthesiano que evidencia "lo real" en la impresión de realidad de la imagen cinematográfica.

Índice remite al index, y por tanto al acto de apuntar con el dedo. Para Pierce, el índice es un signo "en conexión dinámica (inclusive espacial) con el objeto individual por un lado, y por el otro con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo. (...) El índice pone en situación elementos que, sin él, carecerían de una raigambre espacial o temporal. (*Aumont y Marie; 2006: 96*)

A pesar de ser un signo vital para el realismo cinematográfico, el indicio no indica si un film es más o menos documental o ficcional, pues el uso que se le pueda a dar en la narrativa puede contraponer el carácter mismo del indicio, incluso corromperlo. Pascal Bonitzer viene a establecer que, tanto en la ficción como en el documental, el espectador solo ve fragmentos de realidad pues ella esta trucada e intervenida – ejemplo es Flaherty al re-filmar

Nanook of the North (Nanook, el esquimal)(1922) -, dado que en ocasiones el realizador, al componer la imagen, “falsea” la realidad desnuda ante la cámara para poder tener una buena puesta en cuadro y en escena, sea documental o ficción. “En efecto, toda la relación del cine con la realidad esta envenenada. Lo está en dos sentidos: de la pantalla hacia el publico (la realidad esta truncada, deformada) y de la cámara hacia los “sujetos” (Bonitzer; 1982: 85). E incluso cita a Bazin, quien analiza el documental “Why we fight” (1942-1945) de Frank Capra, indicando que “el publico cree percibir, por intermedio del cine, la realidad, el mundo, cuando solo está viendo fragmentos de acontecimientos equívocos”, apelando a que se debe indagar en el film en su totalidad y, así, considerar no solo el plano “real” que nos presenta, sino también el montaje que puede trucar nuestra percepción de la realidad, dando como ejemplo de tergiversación del “efecto kulechov”. Por lo tanto, los parámetros de lo que podemos percibir como verdad o realidad no están condicionados solamente por la imagen, lo que vemos, también pasa por la narración.

La veracidad en lo ficticio

Sobre el análisis de la ficción, André Bazin determinaba que la veracidad en el realismo estaba dado a la naturaleza fotográfica: no importa el género del film pues “la existencia de lo maravilloso o de lo fantástico en el cine, lejos de venir a debilitar el realismo de la imagen, resulta ser la más conveniente de las contrapruebas. La ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino, por el contrario, en el realismo innegable de lo que se muestra” (Bazin; 1990: 185). Sin embargo, un film emblemático como *Nanook of the North* de Robert Flaherty, tuvo que filmarse por segunda vez después de un incendio del material fílmico, debiendo “recrear” lo que ya estaba filmado, pero no por ello es menoscabado en términos de “verdad”. La veracidad tampoco pasa por el contenido pues un

documental tan espectacular y pomposo como “*Triumph des Willens*” (*Triunfo de la voluntad*) (1935) de Leni Riefenstahl, no establecemos ninguna verdad dado a la imagen o la narración presentada en el discurso nazi.

Sin embargo, bajo el discurso presentado en ambos films, aceptamos los hechos presentados en el documental y podemos seguir viendo a un Adolf Hitler siendo alabado por una multitud o de un Nanook “interpretando” su propio papel, sin importar el discurso del film o la forma en que se realizó. Christian Metz introduce una concepción clara sobre este tema, indicando que todos los aspectos que vemos en un film están dentro del marco de *lo posible*, eso que expresamos como “verdadero” e, incluso, lo pone como lo opuesto a lo verdadero: la verosimilitud. Este aspecto en la imagen cinematográfica, es relativo según el film y mantiene constantemente una actitud persuasiva ante el público intentando que *parezca verdad*, pues “es el efecto de la naturaleza de las cosas y responde a las características del tema representado”.

...es lo verdadero dentro del discurso, en el momento de su surgimiento; lo verosímil es algo que no es lo verdadero pero que se le parece: es aquello que se asemeja a lo verdadero sin serlo. (...) en la vida cotidiana, se emplea <<verosímil>> para calificar un grado de posibilidad lógica que se sitúa entre lo <<posible>> y lo <<probable>>. (Christian Metz, 1963: 262).

En ese sentido, cuando vemos films con características docu-ficción como *Close-up* (1990) de Abbas Kiarostami, o *Zelig* (1983) de Woody Allen, aceptamos las convenciones verosímiles que en ambos films proponen, aun que no sean ni documental ni ficción, propiamente tal. Entendemos la verosimilitud por lo presencial del director del film como actor en el papel de Leonard Zelig, a pesar de que está narrado como un documental: como primera forma de plantear la verosimilitud, Woody Allen, supuestamente, entrevista a personajes contemporáneos que su veracidad es ineludible: la ensayista Susan Sontag y el escritor Saul Bellow, entre otros, quienes hablan sobre el fenómeno “Zelig” como un hecho real del pasado; en una segunda instancia más concreta, Woody Allen truca fotografías y registros filmográficos

antiguos en blanco y negro, donde él aparece junto a personajes históricos como Francis Scott Fitzgerald, Al Capone y Adolf Hitler, entre otros. Ahondando en el film de Kiarostami, aceptamos la imbricación de imágenes documentales sobre el proceso judicial de Hossain Sabzian quien engaño a una familia al hacerse pasar por el cineasta iraní Mohsen Makhmalbaf, y la intercalada ficción de todos los participantes del hecho documental, quienes interpretan sus mismos papeles al recrear los sucesos.

Lo ficticio de la narración cinematográfica

El Texto Fílmico Documental

Hemos establecido ciertos parámetros dentro de la imagen cinematográfica que nos puede dar a entender que es más o menos lo real y lo ficticio. Nunca tendremos la realidad en el cine, pero si ciertos fragmentos que nos pueden indicar que es lo real o lo ficticio en la imagen, aunque esta realidad sea trucada. Desde el aspecto narratológico, es innegable que, documental o ficción, la narración ocurre – y este factor lo profundizaremos mas cuando hablemos desde la ficción – pues identificamos un relato, sea real o imaginario. Sin embargo, ¿Qué implica el acto narrativo “documentar” que lo diferencia de la ficción? ¿Cuál es el valor del texto documental? ¿Desde donde el documentalista narra para indicar que su película es un documental y no una ficción? Para ello debemos establecer lo que es el film como texto, segunda definición que se refería Nichols, como lo establecimos anteriormente.

Christian Metz fue el primero a referirse al film como texto fílmico, parte del discurso significante del autor. En una película, sea cual sea podemos ver tanto una *Histoire* o historia, pero a la vez percibimos un *Discours* o discurso, sea de manera directa o indirectamente: “La película tradicional se presenta como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce en el publico (...) el mismo principio de su eficacia como discurso (cine clásico realista), consiste en que borra los rasgos de enunciación y se disfraza como historia” (Metz, 1977: 94). Metz hace una distinción a lo que nombramos como historia y como discurso, otorgándole el parámetro de transparencia al cine de narración plena, donde historia, “en el sentido de Émile Benveniste, siempre es una historia de ningún sitio, que nadie cuenta pero que , sin embargo, alguien recibe (...) será el receptor (el receptáculo, más bien) el que la cuente y, al mismo tiempo, no se contara en absoluto, puesto que la presencia del receptáculo solo se

requerirá como lugar de ausencia, en donde habrá de resonar mejor la pureza del enunciado sin enunciador”. Y establece que es evidente en el cine clásico el “suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, para que el espectador tenga la impresión de ser el mismo ese sujeto, pero en estado de sujeto vacío y ausente, de pura capacidad de ver”, logrando hacer transparente las huellas del autor, la enunciación.

En el documental, el valor que se le da al discurso en la narración es prioritario, puesto que, al contrario del texto clásico realista – definición de Colin MacCabe (*Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis; 1992: 216*) –, las marcas de la enunciación son notables en una mayor o menor medida por distintos factores que denota lo presencial, sea del documentalista como de los actores sociales en el documental: “Su presencia o ausencia en el encuadre sirve como índice de su propia relación (su respeto o desprecio, su humildad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios) con la gente y los problemas, las situaciones y los eventos que filma (*Nichols; 1997: 118*).

Nichols establece un nexo entre el documental y la narrativa al indicar que, gracias al sistema de signos de la semiótica es lo que hace permisible y reproducible el documental, en el sentido de un emisor que habla y un receptor que hace de público, siendo que uno codifica signos transmisibles y el otro descifra los signos codificados del mensaje. El mismo señala que, en ese sentido, el documental y la ficción se acercan por usar el mismo dominio de la significación y la ideología. Sin embargo, define que <<el documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra>>: “El documental es diferente en cierto modo. El documental nos permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo” (*Nichols; 1997: 152*). Desde ese plano, sobre desde donde el documental establece su narración, Nichols establece – tal como titula su libro – que el documental es una representación de la realidad, representación no en el sentido artístico de mimesis o interpretación, sino que – y al contrario del modo de representación que establece Bazin – es una representación que “tienen más que ver con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción”:

El documental nos ofrece representación o similitudes fotográficas y auditivas del mundo (...) representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un estado pasando por la cadena CBS. (...) también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente. (Nichols, 1997: 154)

Así, al texto fílmico documental se le otorga una propiedad representativa, una figura discursiva que no se acerca a la ficción, sino a lo que Nichols identifica como “discurso de sobriedad”:

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, (...). Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del «auténtico»). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. (*Bill Nichols*, 1997: 40).

Podemos establecer que el film documental tiene una validez irreprochable. He ahí el sentido que tiene la palabra documento, como lo define Margarita Ledo, sacado del diccionario: “Escrito que sirve de prueba o de instrucción, pieza para hacer creer” (Ledo; 2004: 25). El texto fílmico documental, ineludiblemente es un documento. Entonces, ¿la narración cinematográfica pasa por el “documentar”? Según la Real Academia Española, documentar significa:

1. Probar, justificar la verdad de algo con documentos.
2. Instruir o informar a alguien acerca de las noticias y pruebas que atañen a un asunto

Tomando en cuenta el documentalista, la primera definición está vinculada por la figura representativa que puede tener un abogado o un político como lo dice Nichols, pero a la vez se desprende un aspecto científico, como lo establece Dziga Vertov en su cine-ojo: “El abc de los *kinoks* define el *cine-ojo* mediante la concisa formula: *cine-ojo* – cine-grabación de los hechos (...) El método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible: a) basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película, y b) basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película” (Joaquim Romaguera i Ramió Homero Alsina Thevenet; 1993: 85). La segunda definición está más cercano a lo pedagógico y lo informativo, como es un periodista o un historiador, incluso un arqueólogo, lo que tanto Nichols como Ledo comparten.

En coincidencia, cada una de estas figuras representativas tiene en su ámbito la necesidad argumentativa para poder representar y ejecutar su labor. Sin embargo,

En un texto fílmico, el discurso

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michael Marie y Marc Vernet. *Estética del cine*. 1983.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Diccionario del cine*. 2006
- Bazin, Andre. ¿Qué es el Cine?* 2002
- Bonitzer, Pascal. *El Campo Ciego: Ensayos sobre el realismo en el cine*. 1982
- Bordwell, David. La Narración en el Cine de Ficción*. 1996
- Breschand, Jean. *El Documental: la otra cara del cine*. 1990.
- Donoso Pinto, Catalina. Películas que escuchan*. 2007
- Henri Piault, Marc. Antropología y Cine*.
- Joaquim Romaguera i Ramió Homero Alsina Thevenet; 1993: 85
- Jost, François y André Gaudreault. (1990) El Relato Cinematográfico*.
- Ledo, Margarita. Del cine-ojo al Dogma 95*. 2004
- Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine I*. 1963
- Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine II* 1968
- Metz, Christian. El significante Imaginario*. 1977.
- Nichols, Bill. La representación de la realidad*. 1997
- Ortega, Maria Luisa (coordinadora). Nada es lo que parece*. 2005.
- Stam, Robert. Teorías del Cine*.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. Nuevos conceptos de la teoría del Cine*. 1992

FILMOGRAFIA

L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat o La llegada del tren a la estación La Ciotat. Hermanos Louis y Auguste Lumiere. 1885

Nanook of the North o *Nanook, el esquimal*. Robert Flaherty. 1922

Triumph des Willens o *Triunfo de la voluntad*. Leni Riefenstahl. 1935

Koyaanisqatsi. Godfrey Reggio. 1982

Zelig. Woody Allen. 1983

Powaqqatsi. Godfrey Reggio. 1988.

Historie(s) du cinema: Toutes les histoires o *Historia(s) del cine: Todas las Historias*. Jean Luc Godard. 1988.

Close-up. Abbas Kiarostami. 1990.

Baraka. Ron Fricke. 1992.

Naqoyqatsi. Godfrey Reggio. 2002.

Y las vacas vuelan. Fernando Lavanderos. 2004.

Samsara. Ron Fricke. 2012.

Documental:pg 67

La oposición “documental/ficción” es una de las grandes divisiones que estructura la institución cinematográfica desde sus orígenes. Gobierna la clasificación de las series en los primeros catálogos de las firmas de distribución que distinguen los panoramas aereism la actualidad, los temas cómicos y dramáticos. Llamamos entonces documental a un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales. El film documental presenta casi siempre un carácter didáctico o informativo que intenta principalmente restituir las apariencias de la realidad, mostrar las cosas y el mundo como son.

Pero hacer de la realidad – por definición afílmica – un criterio de distinción entre textos plantea evidentemente múltiples problemas. Se presupone que el film documental tiene como mundo de referencia al mundo real. Lo que postula que el mundo representado existe más allá del film mismo y que esto es verificable por otras vías. La cuestión es saber si estas pruebas de autenticidad son internas a la obra o si existen componentes discursivos específicos y suficientemente discriminatorios con relación al film de ficción. Pero esots rasgos distintivos pueden también ser externos a la obra e implicar obligaciones institucionales. En términos de pragmática, la situación de recepción determina especialmente consignas de lectura (Odin) que llevan al espectador a adoptar una actitud “documentalizante” más que “ficcionalizante”.

El documental solo plantea el problema del universo de referencia. Concierno también a las modalidades discursivas, ya que puede adoptar las técnicas más diversas: film de montaje, cine directo, reportaje, actualidad, film didáctico, hasta film familiar. La evolución de la historia de las formas en el cine está presente para demostrar que las fronteras entre el documental y ficción nunca son herméticas y que varían considerablemente de una época a otra, y de una producción nacional a otra.

FICCION. 96

La ficción es una forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. De manera más general, es ficción (del latín *finco*, que también dio la palabra figura) todo lo que se inventa como simulacro.

El discurso de ficción plantea un problema pragmático, es decir, de relación entre el productor y el receptor de discurso. En efecto, en principio este discurso no debe tomarse en serio; no compromete a quien lo profiere en un juicio o una proposición del lenguaje de la vida real. Implica un proceso de conversión en algo ficticio (Odin, 2000), modalidad que se aplica a la estructura enunciativa del film según la cual el enunciador no interviene como "yo-origen real", sino como origen ficticio. El acto de enunciar no asume entonces los compromisos requeridos normalmente por este acto (Searle, 1982), sin por ello intentar engañar al interlocutor (la ficción no es una mentira, es un simulacro de la realidad que el espectador percibe como tal).

La ficción es un modo de comunicación dominante en las sociedades contemporáneas, casi hegemónico en las artes del espectáculo. Algunas hipótesis teóricas que surgen a partir del psicoanálisis freudiano relacionan el deseo de la ficción con la estructura misma del psiquismo, y particularmente con la configuración fundada en la diferencia sexual y la reiteración narcisista entre el hombre y la mujer.

INDICE, INDICIO. 125.

Una de las categorías de signos propuesta por el semiótico Charles Peirce. Índice remite al index, y por tanto al acto de apuntar con el dedo. Para Peirce, el índice es un signo "en conexión dinámica (inclusive espacial) con el objeto individual por un lado, y por el otro con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo. El ejemplo clásico es el del humo como indicio del fuego, o de la fiebre como indicio de una enfermedad. El índice pone en situación elementos que, sin el, carecerían de una raigambre espacial o temporal.

Esta categoría semiótica es fundamental en el cine, porque las imágenes y los sonidos tienen a la vez una condición icónica (fundada en la analogía) y más todavía indicial. Las imágenes y los sonidos son el producto de una huella y suponen una relación de contigüidad en el momento de su captación. Peter Wollen (1968) hizo del índice el concepto clave del cine realista, de Louis Feuillade a Robert Flaherty, de Jean Renoir a Roberto Rossellini, en cuyo seno se cree firmemente en una relación inmediata y espontánea con el mundo.

Gilles Deleuze (1983) caracteriza la imagen-acción por el índice, al que redefine para designar “el lazo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada sino solamente inferida, o bien que es equivocada y se puede revertir”. En este sentido, distingue índices de falta e índices de equivocidad: son los dos sentidos de la elipsis.

ENUNCIACION. 78

Acto de producción de un enunciado. El término designa un conjunto de operaciones que dan cuerpo a un objeto lingüístico. La teoría de la enunciación estudia el acto por el cual un locutor se apodera de las posibilidades de una lengua para realizar un discurso, y transforma las virtualidades que ofrece la lengua en una manifestación concreta.

En el campo del cine, la enunciación es lo que permite que el film, a partir de las potencialidades inherente al cine, tome cuerpo y se manifieste. Pero la idea de enunciación en lingüísticas reside en el hecho de que un texto es siempre un texto de alguien para alguien, en un momento y un lugar determinados, mientras que las características de la enunciación fílmica distan mucho de ser evidentes.

Las teorías de la enunciación permitieron tomar en cuenta la manera en que se dibuja el texto fílmico, se arriga y se vuelve sobre sí mismo. La noción sirve para poner el acento en tres momentos de la producción del texto fílmico: el momento de su constitución, el de su destinación, y de su carácter auto-referencial.

De allí la importancia, para el film, de la noción del punto de vista. Interesarse por la enunciación fílmica es interesarse por el momento en que se encuadra una imagen y el momento en que el espectador percibe ese cuadro. La enunciación

fílmica es “impersonal” (Metz, 1991); se manifiesta a través de toda una serie de procedimientos autoreflexivos: dirección directas al espectador, mirada hacia la cámara, comentario pronunciado por un personaje en el campo o por un observador invisible, exhibición del dispositivo por la presencia de la cámara o los micrófonos en el campo, citas de otros filmes, etc., y por supuesto, las inscripciones con informaciones suplementarias, los títulos al comienzo y al final. “En todo estos procedimientos, el film se repliega sobre sí mismo, saca a luz las instancias que lo organizan y hace de s presentación un elemento de comparación” (Metz).

Como la presencia de marcas de enunciación en el enunciado amenaza el régimen de adhesión a la ficción, algunos teóricos opusieron el film narrativo clásico, que privilegia el efecto de engaño y de transparencia esforzándose por borrar las huellas de la enunciación, a todas las categorías de films modernos, disnarrativos o experimentales que, por el contrario, exhiben su dispositivo enunciativo.

REPRESENTACION. 191

Utilizado en contextos numerosos y variados, la palabra designa siempre una operación por la cual se reemplaza algo (generalmente ausente) por otra cosa que ocupa su lugar, Ese símil puede ser de índole variable: una imagen (representación pictórica, fotográfica, cinematográfica), una actuación en una escena (representación teatral), etc.

Por lo que respecta a la representación pro imágenes, la cuestión principal con frecuencia fue decidir si ponía en juego aptitudes humanas innatas y universales, o por el contrario aptitudes culturales, adquiridas y particulares. Las dos posiciones tienen partidarios y argumentos:

- por el lado de los convencionalista, se considera por ejemplo que todos los tipos de imágenes (una foto muy realista i de un dibujo de niño) representan igualmente, porque su creación con lo que representan de todos modos es arbitraria; la representación es vista entonces como un modo de significación y de simbolización entre otros (Goodman);

- Para los realistas, existen representaciones que movilizan aptitudes naturales; la mayoría de las veces, esta cualidad es atribuida a las representaciones en perspectiva (Gibson, Gombrich)

Los estudios interculturales mostraron que las convenciones representativas son muy variables de una civilización a otra, pero que sin embargo algunas son de un aprendizaje más rápido (más fácil) que otras (Hudson). Es lo que ocurre con la mayoría de las convenciones fotográficas, de las que se demostró que son aceptables incluso por humanos que durante largo tiempo no las aprendieron.

Este debate casi nunca fue entablado empíricamente a propósito de cine, salvo por un muy pequeño número de etnógrafos (Worth y Adair, 1972). La reflexión sobre este tema es más bien especulativa, por ejemplo alrededor de tesis que ven en la representación cinematográfica un artefacto cultural arbitrario, cuyo realismo es convencional, y que es adecuado solamente a ciertos estados de sociedad (Comolli, que asocia el cine el humanismo). Inversamente, toda reflexión sobre la impresión de realidad (y no sobre el realismo) conduce a inferir que también es producida en todas las circunstancias, independientemente de la organización social.

En cine, la representación implica dos momentos, inextricablemente ligados:

- el pasaje de un texto, escrito o no, a su materialización por acciones en lugares dispuestos en la escenografía (tiempos de la puesta en escena).

- el pasaje de esta representación análoga a la del teatro a una imagen en movimiento por la elección de encuadres y la construcción de una secuencia de imágenes (montaje). Este desdoblamiento del proceso representativo permite comparaciones del cine con el teatro y también con la pintura (en la cual el segundo tiempo es el único accesible).