

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

Entre el arte y la ciencia: EL cine documental. .

Campo, Javier.

Cita:

Campo, Javier (2008). *Entre el arte y la ciencia: EL cine documental*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/192>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/het>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Entre el arte y la ciencia: el cine documental

Javier Campo

Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano (FFyL, UBA)

javocampo@yahoo.com.ar

Resumen:

En una buena cantidad de oportunidades investigadores procedieron desde las ciencias sociales a estudios de cine. Algunos se sirvieron del cine como fuente de la historia, sin profundizar en un análisis inmanente de los films. ¿Es posible producir una teoría del cine que aúne las pretensiones historiográficas y sociológicas con las nociones formales de la realización cinematográfica documental? Podemos ensayar una respuesta en forma de pregunta: ¿es posible pensar al cine documental sin tener en cuenta a la sociedad y su historia -el factor que se interpone entre los textos fílmicos y los modelos de representación¹-?

El objetivo de este trabajo es introducir algunas cuestiones problemáticas en el estudio del cine documental como un registro que discurre entre el arte y la ciencia alimentándose de ambos². En ese sentido, es posible proceder a un estudio del cine documental argentino que supere la recuperación de películas como fuentes, para considerarlas también como agentes de la historia³. En los modelos de representación del cine documental puede estar la llave de entrada al estudio del cine mediante abordajes metodológico-conceptuales múltiples para un registro tramado por intereses artísticos y científicos.

¹ Sánchez-Biosca, Vicente (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux, Madrid.

² Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

³ Ferro, Marc (1980): *Cine e historia*, Gustavo Gili editor, Barcelona.

Entre el arte y la ciencia: el cine documental

Ejemplo y reflejo son dos palabras que deberían ser desterradas del campo de las ciencias humanas. En lo que a los estudios de cine se refiere, en las ciencias sociales (incluida la historiografía) se suele considerar a los films como “ejemplos” que grafican sucesos históricos o documentos que “reflejan” el sentir y el pensar de una época. Ese uso promueve la idea de transparencia de las “fuentes” fílmicas. Y constituye el signo del sentido común devenido verdad académica.

El uso de los films como fuente de la historia está ligado a la relegación de los estudios de cine como aleatorio complemento para historiadores y sociólogos. Creencia que constituye una demostración de la ignorancia de los estudios de dos investigadores sociales reconocidos en el ambiente: Marc Ferro (*Cine e historia*) y Pierre Sorlin (*Sociología del cine*). Sus trabajos, pioneros en muchos aspectos, producidos en los 80', se dedicaron a erosionar ese principio enquistado en los investigadores sociales. Simplemente, y de allí partieron sus postulados, consideraron al film como “agente” de la historia, algo ajeno a la cosmología de los amantes del “reflejo” y el “ejemplo”.

El cine es un discurso social que, como tal, está inserto de la sociedad en la que se produce y recibe. No “refleja” de manera mecánica los conflictos que se dan en la coyuntura histórica específica, sino que se constituye en un agente detrás del cual hay diferentes posicionamientos ideológicos que permean el relato fílmico. A esta altura parece una perogrullada repetirlo, pero no está mal recordarlo de vez en cuando: las películas no son ilustraciones vírgenes. Por ello es que Ferro, quién es conciente de que ni él ni los realizadores cinematográficos son vírgenes, propone la lectura histórica de las películas al mismo tiempo que la lectura cinematográfica de la historia.

La lectura cinematográfica de la historia no supone considerar a la narración y la puesta en escena como “lo verdaderamente ocurrido”, sino como la representación (retengamos este concepto) de la historia en una coyuntura específica y, claro, permeada por las condiciones de producción y las emanaciones de los discursos sociales de una época, en pugna con las estrategias del grupo humano que realiza ese film. Allí es en donde debe intervenir, en el quehacer del investigador, la lectura histórica de las películas, el trabajo sobre lo extrafílmico que, sin embargo, se hace presente bajo diversas maneras en la materialidad fílmica.

El cine interviene en la realidad, no percibe al mundo sino que lo transforma, como destaca Pascal Bonitzer (2007). Siempre hay puesta en escena, siempre hay algún grado

de premeditación o transformación que nos remite a una construcción deliberada por parte del realizador. La misma creación de sentido supone la intervención de un ser humano y, por ende, de un lastre que en el pasaje de lo real a su representación moldea aquello que no podemos percibir sino de forma mediada. Hay montaje, hay creación: “El cine no refleja la realidad, sino que la inventa” (Bonitzer, 2007: 85).

El desafío, para Sorlin, es considerar a los films como conjuntos para “tratar de captar los esquemas que han determinado la puesta en relación” (1985: 37). Su batalla se dirime sobre todo en el campo de los historiadores y allí dirige sus estocadas hacia las consideraciones del film como un texto que ejemplifica, como documento de archivo. La “iconografía” no es más que una “sirvienta” para los historiadores. Como la Historia se “escribe”, las imágenes sirven para apoyar esa escritura legitimada. Por ello Sorlin plantea tomar al film “en sí mismo”, pero no para “encontrar” allí lo que ya aparece en los textos para asentar y, de alguna (rara) manera, fundamentar lo que ya ha sido escrito, para encontrar lo que previamente hemos colocado; sino para “considerar a las películas como prácticas significantes” (1985: 50).

Lo antedicho no supone colocarse en el otro polo en disputa (¿o complacencia?), el de algunos estudios semióticos del cine que se dedican de manera exclusiva a la inmanencia de los films desmembrando plano por plano. Continúa Sorlin: se trata de estudiar los mecanismos de los films, pero tratando “de no aislar nunca su funcionamiento en relación con la configuración ideológica o el medio social” (1985: 50). En resumidas cuentas, para un estudio histórico del cine o cinematográfico de la historia no podemos optar entre los films y la sociedad que los produjeron, debemos considerarlos uno solo. El concepto de modelo de representación puede sernos útil para acometer esa tarea.

Los modelos de representación no preexisten a los textos fílmicos sino que son deducidos de modo estructural. Se trata de construcciones abstractas encarnadas en textos concretos, según Vicente Sánchez-Biosca (1990: 29). La denominada “ilusión de realidad” que otorga el modelo de representación a los films remite, según Noël Burch, a “la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico” (1987: 247). Es decir, esa “ilusión de realidad”, tal como el término lo indica, no puede constituirse en un “reflejo” de aquello que es representado. La representación, volver a presentar, en este caso los sucesos históricos, supone la intervención de los realizadores. Pero ellos no se encuentran al margen de los sucesos representados y de los discursos sociales que “trabajan” la materia de lo real. Por ello es que es necesario hablar de

modelos de representación constituidos por principios, más blandos o más duros según las épocas, que pueden extenderse a conjuntos de films no necesariamente reunidos espacio-temporalmente, aunque sí inseparables del espacio y el tiempo.

Por lo tanto, los modelos de representación son el resultado de acciones deliberadas en las cuales intercede la historia. Esta dimensión diacrónica de los films, como destaca Sánchez-Biosca (1990: 30), gravita en la construcción de los modelos de representación del cine documental, específicamente, debido a que, siguiendo a Bill Nichols (1997: 40-44), por un lado, se inviste de la responsabilidad de interpretar el mundo haciendo confluír discursos de distintas disciplinas científicas y, por otra parte, el cine documental carece del poder de controlar plenamente la invención de una narrativa histórica, a diferencia de algunos géneros de la ficción. Según un texto más reciente de Nichols (2001), la idea de representación es central para el documental debido a que éste no es una “reproducción de la realidad, sino una representación del mundo que habitamos” (Nichols, 2001: 20)⁴. La misma noción de representación en el documental supone un trabajo sobre lo real.

Los films en general se construyen y funcionan como discursos sociales, sin embargo los documentales conservan una “responsabilidad residual” para describir e interpretar lo real (Nichols, 1997: 40). Esa característica definitoria aleja al cine documental, ciertamente, del cine de ficción y lo acerca a los discursos científicos. Ello no significa que los documentales dejen de ser “cine” (una obra artística) ni que lleguen a ser discursos de lo real con idéntico estatuto que el de las investigaciones científicas. Por lo tanto, el estudio del cine documental nos coloca en esa delgada línea (si es que existe tal línea) entre el arte y la ciencia. Es decir, para el cine documental la delgada línea no es roja ni azul sino transparente, trazada en medio de la noche y la niebla.

Una vez más: el documental no está exento de invención. La disquisición de las páginas anteriores no fue realizada para fundamentar la posibilidad de existencia de un registro cinematográfico que pueda llegar a la “objetividad”, sino todo lo contrario. El cine documental, a diferencia de lo que pueda indicarnos una mala lectura de los escasos investigadores que se abocaron al tratamiento del mismo, no nos propone la entrega de la realidad en estado puro. Se trata de cine, una obra de arte en definitiva, en el cual el montaje “inventa” (Bonitzer) y pone en funcionamiento un sistema de “intercambio simbólico” (Burch). Pero esa invención no se despega de la materia de lo real con la

⁴ Estudio no traducido al castellano. “But documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy”, en el original.

cual trabaja, sus protagonistas son los personajes que se encarnan a sí mismos, quienes continuarán con su “actuación” cuando la cámara se apague, aunque hayan visto afectadas sus acciones y expresiones para su representación fílmica. La realidad no está dispuesta como el set de filmación para la puesta en escena. La cámara documental es excéntrica por definición, no es el centro de las acciones, el camarógrafo ya no es amo y señor de lo que lo circunda. Sin embargo, algo cambia cuando ella se enciende.

Por ello cuando el cineasta se propone realizar un documental sabe que no podrá tener el control absoluto de las escenas, que se encontrará con imprevistos, que deberá hacer uso del montaje discontinuo, que no encontrará aquello que creyó debía encontrar en el campo. Pero también sabe que sí tendrá el poder absoluto en la mesa de montaje del material que tiene filmado y aquel que -mediante variados recursos como la voz over, los intertítulos o el uso de archivo- podrá agregar en la edición final. El investigador que acomete el estudio de los modelos de representación en films documentales también sabe que se encontrará con un tratamiento de la materia de lo real que no es inocuo, y con las condiciones de producción que le permitirán hacer una lectura histórica del film. Del film documental se desprenderán, a su vez, ciertos principios, datos y problemáticas históricas que estarán impregnadas de un elemento común a las investigaciones científicas: la ética.

En los films documentales, desde los expositivos a los de creación en las fronteras de la ficción, están presentes una buena cantidad de valores que indican interpretaciones políticas, sociales y culturales. Las cuestiones concretas sobre las problemáticas reales son planteadas (problemáticas que existen por fuera del cine) más allá del recorte o la manipulación a la que proceda el realizador. La materia de la representación no está a priori en la realidad, sino que es construida por y para el film, pero sus elementos ya existen por fuera del mismo. Esto nos plantea una cuestión espinosa en el uso de las imágenes, una cuestión ética. Recuperando a Bonitzer podemos decir que el cine trata a la realidad en su intervención como un agente más, pero en ese tratamiento, para no pasar del documental a la ciencia ficción, debe haber un cierto respeto por esa realidad. No se trata de clausurar los recursos de la ficción en la realización documental, sin caer en una pretensión científicista se busca contener al tratamiento de lo real en la misma realidad. Se trata de un realismo cinematográfico y no de un naturalismo estético.

Para Bill Nichols en el estudio del cine documental es necesaria una axiografía que recupere la dimensión ética del documental, por ello es que se requiere “una hermenéutica de la interpretación ética tanto o más que una hermenéutica de la

interpretación erótica (estética)” (1997: 117). Antes de que aflore la decimonónica división entre forma y contenido, destaco que no se trata de hacer hincapié en lo dicho exclusivamente, sino en la conjunción que el producto fílmico nos hace pensar: film - modelo de representación - historia. Como el cine documental es un discurso de lo real que no deja de ser una obra artística, el abordaje del mismo debe ser considerado, sí y sólo sí, en la intersección de la tríada mencionada. El investigador se debe dar entonces ciertas pautas de análisis que hacen a la esencia del cine documental, las cuales están en relación con lo representado.

El cine documental en sí mismo tiene algunos valores que nos permitirían hablar de una proto-ética documental. Aunque nuevas modalidades documentales que acercan el registro a los modelos estéticos modernos puedan matizar las estructuras sobre las que se asentaron los documentales expositivos de entreguerras, para citar un caso, algunos principios pueden ser sostenidos. A los presentados por Raúl Beceyro (2008) para definir cierto “estilo documental” (cámara excéntrica y montaje discontinuo), ya mencionados anteriormente, podemos decir, siguiendo a Emilio Bernini, que el cine documental no niega su carácter indicial sino que lo coloca “del lado del mundo representado” (2008: 91). El documental se constituye como un “indicio del mundo real”. Sumado al necesario respeto por los protagonistas directos del film (que, para plantear sólo un ejemplo, supone no poner en escena actos incriminatorios que puedan ser usados como pruebas en su contra), en el registro documental no es posible falsear los sucesos o datos históricos, lo cual no quiere decir que no puedan ser enfocados / representados de tantas maneras como realizadores hay en el mundo. En el cine documental no está permitido decir que alguien está muerto, cuando en realidad sigue vivo. Eso ocurre en el mockumentary (un film de ficción realizado mediante recursos del estilo documental) *AFR* de Morten Hartz Kaplers (2007) que se constituye en un falso documental reconstruyendo la supuesta muerte del actual presidente de Dinamarca.

¿Una teoría?

Entre el arte y la ciencia. Entre la creación de una obra y una indagación. En el cine documental ambas esferas no se muestran de manera aislada sino fluyendo por un mismo cauce, algunos elementos de la realización podrán remitirnos a una creación artística mientras las voces construyen una indagación reflexiva. Sin embargo, ni los

factores que hacen a la realización ni los que forman parte del discurso científico pueden ser depurados por completo de las cuestiones que hacen a uno u otro para mostrarse limpios y e incontaminados entre sí. Se necesitan y se recuperan a cada paso. De lo contrario estaríamos, para plantear un ejemplo, ante un objeto de arte experimental por un lado y una teoría científica por otro lado.

Los investigadores no podemos sino trabajar recurriendo y produciendo esta segunda clase de escritos. En ese sentido tenemos una amplia cantidad de teorías del cine que iluminan, en algunos aspectos, los estudios sobre el cine. Son escritas comúnmente en otras latitudes, pareciera que la legitimidad de los estudios del cine se encuentra del otro lado de la línea del ecuador. En el número de la revista *Kilómetro 111* (2008) dedicado al estudio de las teorías del cine un signo común ronda los ensayos: la existencia de “una” teoría del cine es un oxímoron.

Aquellos que acometen la tarea de brindar aportes teóricos para el estudio del cine suelen decir que no están interesados de elaborar marcos teóricos rígidos y clasificatorios, pero sin embargo, a fin de cuentas, eso es lo que hacen. El mismo Sorlin, quien dice que no pretende hacerlo (1985: 13), elabora un esquema de estudio del cine para historiadores. Gonzalo Aguilar, en el número citado de *Kilómetro 111*, destaca la “armonía” que pareciera considerar Gilles Deleuze en sus dos trabajos dedicados al cine (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*), elaborando compartimentos para distribuir a los cineastas de manera semi-cronológica, construyendo así una teoría regida por los autores y no por los films (Aguilar, 2008). Tal ordenamiento riguroso, basado en realizadores europeos y norteamericanos en su mayoría, resulta inasimilable para los estudios del cine del tercer mundo. Numerosos aspectos de las cinematografías periféricas no encajan en la teoría de Deleuze.

David Bordwell destaca que los estudios sobre cine no pueden responder de forma homogénea a una Gran Teoría, su propuesta es elaborar teorías parciales de nivel medio. Sin embargo, como destaca David Oubiña, “Bordwell tiene en mente un cierto modelo cinematográfico y procura imponerlo como un prisma a través del cual pueden iluminarse todas las películas” (2008: 75). Ese prisma es el cine clásico de Hollywood que, en el colmo de su fundamentación, Bordwell identifica con ciertas estructuras mentales y capacidades perceptivas perdurables en el conjunto de los seres humanos. En ese sentido todo film que no respete esas estructuras será considerado rupturista con respecto a esa magna institución cinematográfica con centro en Estados Unidos. Por acción u omisión todos los films se medirían con la regla de Hollywood. Su teoría

resulta reduccionista por más que se haya manifestado en contra de las generalizaciones, como si se tratara del pasaje sin escalas de un orden natural a un orden cinematográfico. En definitiva, estos ejemplos bastan para considerar que no es posible la existencia de “una” teoría del cine. Es más, no alcanza tampoco con la apelación a muchas teorías del cine, como destaca Robert Stam, para el estudio del cine “sino también con esquemas de representación y recepción configurados según pautas de género, raza, sexualidad y cultura” (2001: 19). El cine es una obra humana y, como tal, puede acoger tantas diferencias como similitudes. Para el estudio del cine, como para el estudio de los comportamientos de los seres humanos cualquier esquema cerrado deja muchos films, u hombres, afuera.

Por ello volvemos a los modelos de representación en los cuales podremos agrupar algunas similitudes y detectar otras tantas diferencias entre los films de un autor, un período o una cinematografía. Pero sobre todo podremos proceder a un análisis del cine que sea, al mismo tiempo y no de manera diferida, un estudio sociológico, histórico, político y cultural. Haciendo interactuar los tres elementos que destacaba Sánchez-Biosca (los films, los modelos de representación y la historia), nos encontraremos en una posición en la que no tendremos que forzar categorizaciones, justificar clasificaciones indeseables o excluir films irreductibles.

En este juego el cine documental nos puede aportar cuantiosos elementos para reconstruir los modelos de representación que nos brinden aportes para el estudio cinematográfico de la historia. Este registro que discurre entre el arte y la ciencia para nutrirse de ambos, como discurso de lo real, nos puede abrir un campo fascinante para un estudio científico, siempre y cuando desterremos de nuestro vocabulario esas dos palabras odiosas: ejemplo y reflejo.

Javier Campo

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2008): “Gilles Deleuze o la armonía del cine”, en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, n° 7, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- Beceyro, Raúl (2008): *Manual de cine*, Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Bernini, Emilio (2008): “Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro”, en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, n° 7, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

- Bonitzer, Pascal (2007): *El campo ciego, ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- Burch, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- Ferro, Marc (1980): *Cine e historia*, Gustavo Gili editor, Barcelona.
- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington.
- Oubiña, David (2008): “David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico”, en *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, nº 7, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1990): *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Verdoux, Madrid.
- Sorlin, Pierre (1985): *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Stam, Robert (2001): *Teorías del cine. Una introducción*, Paidós, Barcelona.