

CASOS PROBLEMÁTICOS PARA LA TEORÍA DEL DOCUMENTAL

Mg. Sergio José Aguilar Alcalá
Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
sergio.aguileralcala@gmail.com

Recibido el 8 de agosto de 2018
Aceptado el 12 de octubre de 2018

Resumen

Este trabajo propone que un documental no se define en función de la relación que su contenido tenga con el mundo donde se proyecta el documental, es decir, no importar si su contenido es "verdadero", porque un documental no es un documental porque su contenido sea verdad. De este modo, se puede escapar la peligrosa dicotomía verdadero/falso y entender apropiadamente los siguientes casos problemáticos: el documental en tiempo condicional, el documental de teoría conspirativa, el documental de propaganda militar, el documental animado y la pornografía. A partir de la brecha entre enunciado y enunciación propuesta por Jacques Lacan en el Seminario XI, puede estudiarse al documental a profundidad como un compromiso con la enunciación más allá del enunciado. En tanto casos problemáticos, son cruciales no sólo para entender la ficción y la no ficción, sino también para entender cómo le damos sentido al mundo y cómo ponemos los límites de la construcción discursiva de la verdad.

Palabras clave: Documental, Teoría Conspirativa, Propaganda Militar, Animación, Pornografía.

PROBLEMATIC CASES FOR DOCUMENTARY THEORY

Abstract

This paper proposes that a documentary should not be defined regarding the relation its content has with the world where the documentary is seen, i.e. regardless whether its content is "true", since a documentary is not a documentary because its content is true. That is how we can escape the dangerous dichotomy true/false and properly understand the following problematic cases: documentary in conditional tense, conspirational theory documentary, militaristic propaganda, animated documentary and pornography. Through the gap between a statement and its enunciation, studied by Jacques Lacan in Seminar XI, documentary can be studied deeply as a commitment with the enunciation beyond the statement. As problematic cases, they are crucial for understanding fiction and non-fiction, and also for understanding how we make sense out of the world and how we put the limits on the discursive construction of truth.

Keywords: Documentary, Conspirational Theory, Militaristic Propaganda, Animation, Pornography.

Como citar este artículo:

Aguilar, S. (2018). "Casos Problemáticos Para La Teoría Del Documental", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 11, N° 2. pp. 177-195.

Introducción

La teoría del documental no es sólo una teoría sobre cierta clase de películas, sino también es una teoría sobre nuestra relación con la verdad, la ficción y las relaciones simbólicas que construimos para interactuar entre nosotros y cambiar el mundo en el que vivimos.

El objetivo de este artículo no es ofrecer una reflexión exhaustiva sobre la teoría documental, sino localizar las áreas grises de la misma, donde las suposiciones tradicionales del documental comienzan a temblar, para que esas grietas expresen otro modo de entender este tipo de cintas.

Ya sea que los documentales se entiendan como un tipo particular de estado mental opuesto al de la ficción (Branigan, 1992), como la representación de una verdad histórica (Nichols, 2010), o como lo que sea que una comunidad discursiva entienda como documental (Plantinga, 2010), podemos acordar –hasta cierto grado al menos– en lo siguiente: cuando vemos una película que se considera documental, tendemos a creer que las personas y objetos en la pantalla tienen una relación indexical con el mundo en el que vivimos, una tendencia que no ocurre cuando vemos una película de ficción.

Cuando vemos un documental sobre la Segunda Guerra Mundial, y un metraje de Hitler aparece, nos inclinamos a pensar (y en ese sentido, a comportar como) que ése debe ser el propio Hitler, y no un actor que se viste como él (que es lo que pensamos cuando vemos una ficción). Cuando un Tiranosaurio Rex aparece en una animación profesional en un documental sobre dinosaurios, sabemos que no es la filmación de un Tiranosaurio Rex auténtico, y sin embargo, entramos en un contrato lúdico particular cuando vemos a la misma criatura en *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993).

La enorme complejidad y riqueza de la discusión sobre ficción y no ficción no se permite a ser resumida en este artículo. Lo que se trabajará aquí son casos problemáticos para la teoría documental, películas que, desde dimensiones específicas, proponen un duro cuestionamiento a lo que entendemos tradicionalmente por documental.

Podemos hablar de estos casos como películas que son “documentales, pero...”: podemos acordar que *son* documentales –ya que siguen algunos parámetros básicos de lo que un documental es o debería de ser–, *pero* ciertamente desafían otras suposiciones básicas de lo que un documental es o debería de ser. Como ha sido indicado en los modelos de análisis del cine documental (revisar Aguilar, 2017) los parámetros del documental radican en su forma, no en su contenido, es decir,

un documental no lo es en tanto de lo que trata, sino en tanto cómo luce, cómo es presentado, lo que una comunidad discursiva cree que la película es.

El enunciado y la enunciación

La brecha entre el contenido documental y la forma documental es un modo de entender, para propósitos de este texto, la brecha entre el enunciado y la enunciación. Esta fue con claridad presentada por Jacques Lacan en el *Seminario XI* (1998:139), donde distingue a dos sujetos en la proposición "Yo estoy mintiendo": el Yo explícito y el implícito en el *estoy mintiendo*. De aquí se concluye que todo enunciado incluye sus propios términos de validación: no sólo un enunciado necesita a otros enunciados para validarse a sí mismo, sino que las condiciones en las que un enunciado es dicho funcionan como sus propias condiciones de validación.

La grieta entre el enunciado/contenido de un filme y la enunciación fílmica es una herramienta importante para entender que no hay "contenido documental", sino una forma documental: ningún contenido es, por sí mismo, verdadero, ya sea un cuento de hadas o una investigación académica, ya que cada enunciado es válido dentro de sí mismo. Es la comunidad discursiva, siguiendo la propuesta de Carl Plantinga (2010) la que decide si una película es ficción o no ficción.

Todo discurso trata de esconder las huellas de su enunciación. En este sentido, Roger Odin ha estudiado la dicotomía ficción/no ficción para llegar a la conclusión de que ambos géneros construyen un Enunciador ausente (1995:228). Esto quiere decir que aunque el observador sepa que alguien hizo una película, él/ella actúa como si la película existiera por sí misma (en el caso de la no ficción, como si el contenido mantuviera una relación causal con la realidad misma). Es por ello que el estudio de la enunciación fílmica, como señala Casetti en su obra (1998:18), supone la aparición del sujeto que enuncia y que da armado discursivo a la película.

Así, parece ser más productivo estudiar el proceso de enunciación (los modos en que una película se convierte en documental) que el enunciado o los contenidos mismos (saber si estos son o no verdad). Esto no quiere decir que no nos importen las verdades y las mentiras, sino que en tanto que precisamente son las verdades las que definen nuestras acciones hacia los otros, es más complejo e importante entender cómo algo se vuelve verdad, y no sólo saber si es verdad o no.

Esto nos permite comprender, precisamente, la diferencia específica entre el cine de ficción y el documental, que se resume en la caracterización de este último, por parte de Bill Nichols (1997:32), como un *discurso de la sobriedad*. Para el autor, los documentales son "vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad". No son sólo opuestos a la ficción en el sentido de que 'dicen cosas ciertas' mientras que las ficciones 'dicen cosas no ciertas', sino que los documentales, en tanto que son vistos como películas 'ciertas' dirigen nuestro

accionar. Nichols considera así al discurso académico y periodístico, en tanto que uno no sólo lee una noticia o un documento científico y asume que es cierto, sino que dirige –y modifica– su accionar futuro en el mundo sabiendo que eso es cierto. Por ello, la diferencia entre las cosas verdaderas y las cosas falsas no es sólo ontológica, sino también pragmática: las primeras son consideradas como la clave que nos explica cómo debemos de dirigirnos en el mundo.

Finalmente, puede decirse que *todo documental se documenta*. Aparte de sus propios contenidos/enunciados (de lo que trata un documental, su tema), los documentales ofrecen también su posición de enunciación (el proceso de documentación de sus contenidos). Al hablar de una celebridad (tema), la película muestra metraje jamás antes visto (documentación). En un acto de corrupción (tema), vemos los problemas del cineasta por conseguir información (documentación). En un documental sobre animales (tema), discernimos los problemas y peligros de conseguir tal o cual toma (documentación). Todo documental es una documentación de su propio contenido y proceso de documentación.

Debemos tener esto en cuenta al revisar los siguientes casos, ya que estos se enganchan justamente en la grieta entre el enunciado y su enunciación. Son una mutación del documental, pero en tanto que presentan una posición y diferencia radical de filmes más tradicionales, nos ayudan a redefinir al documental mismo.

Documental en tiempo condicional

Carl Plantinga (2010:84) sugiere, para señalar las diferencias entre ficciones y no ficciones, distinguir entre *mundos proyectados* (toda ficción, en cuanto un mundo que responde sólo a su propia lógica) y *modelos de mundo* (lo que hacen los documentales, en cuanto responden a la lógica del mundo fuera de la diégesis). Existen, sin embargo, obras que proponen lo que se pueden llamar *proyecciones de modelos de mundo*, es decir, documentales que no proponen una afirmación factual en pasado o presente (esto fue, esto es), sino un futuro condicionado (esto será si esto otro sucede) o un pasado alternativo (esto habría sucedido si esto otro hubiera sucedido). Estas películas son los *documentales en tiempo condicional*, que son notables, según Paul Ward (2006:270), “[...] for the ways in which they orient the viewer to a possible world, via a representation of events that have not yet happened, or did not really happen in the way they are depicted”.¹

¹ Traducción del autor: “[...] por los modos en que orientan al espectador a un mundo posible, a través de la representación de eventos que no han sucedido aún, o no sucedieron del modo en que son descritos”.

Un ejemplo de estos es la miniserie de History Channel *Life After People* (2009).² En ella se pone en consideración, a través de científicos, ingenieros y biólogos, lo que sucedería con la Tierra si, de pronto, todos los humanos en ella desaparecieran. No hay una explicación ni especulación sobre esta extinción masiva de los humanos –ni las consecuencias de ella en el propio planeta–, sino lo que pasaría con edificios, fábricas, ciudades, temperatura ambiente y animales tras 1 día, 1 semana, 1 mes, 1 año, 1 siglo o milenios de nuestra partida súbita y sin dejar rastro.

Life After People utiliza numerosas imágenes digitales, tomas de protección para acompañar las suposiciones, apariciones de expertos y una voz en off que narra los hechos. Todas ellas tienen un fundamento científico: las bombas de energía auxiliar de plantas nucleares resistirían hasta cierto punto, causando una inevitable explosión al no tener mantenimiento. En otros casos, hay incluso un fundamento empírico: una visita a la abandonada ciudad de Chernobyl para revisar cómo la vegetación y animales se apropian del lugar a pesar de la radiación que aún se registra es un vistazo de cómo podrían lucir las ciudades unas cuantas décadas después de que ya no estemos presentes. Es hacia el último capítulo cuando el narrador explica que estas suposiciones demuestran que el planeta puede sobrevivir sin nosotros, y en varios aspectos, le iría mucho mejor que no estuviéramos. Más adelante, History Channel produjo otra versión del programa, *Latinoamérica sin humanos* (2010), que usa la misma premisa centrándose sólo en lugares de esa región.

A pesar de que los documentales en tiempo condicional no hacen aseveraciones factuales, que los otros documentales sí hacen, esperan una reacción o estadio de recepción de sus espectadores, que se comporten ante ellos como lo harían ante cualquier documental. Estas películas pretenden enmarcarse en el campo de los *discursos de la sobriedad*, de un modo similar a un reporte científico sobre observaciones en planetas para predecir su trayectoria. Los documentales en tiempo condicional son así un área limítrofe, pero siempre dentro del discurso documental.

Podría señalarse que si los documentales en tiempo condicional no muestran algo que sucedió o está sucediendo, ¿no son acaso falsos documentales? No, porque los falsos documentales proponen un modelo de mundo donde algo sí sucedió o sucede. El documental en tiempo condicional, por su parte, nos propone un modelo de mundo donde algo *podría* suceder. Podemos verlos como una simulación en un laboratorio: cuando los científicos intentan construir un rascacielos

² Si bien reconozco que podemos establecer discusiones sobre diferencias entre los documentales hechos para la televisión y para el cine, o los producidos actualmente donde la noción misma de “cine vs. televisión” ya es puesta a prueba, para propósitos de la argumentación metodológica y de la brecha señalada con la cual se revisarán estos casos, esas discusiones causarían una desviación que seguiría señalando la pertinencia de ver al documental (para televisión, cine u otra plataforma) como un arreglo discursivo y no como contenidos que son “inherentemente” documentales.

resistente a los terremotos, construyen un modelo y lo ponen a prueba. Sus conclusiones nunca son que “un terremoto tuvo lugar y el edificio resistió”, sino que “si un terremoto tiene lugar bajo ciertas condiciones, el edificio *podría* resistir”.

Podemos concluir que los documentales en tiempo condicional proponen una simulación de un pasado alternativo o futuro potencial en condiciones específicas. Sin embargo, ya que están basados en investigación científica, invitan a su audiencia a reaccionar ante ellos como discursos documentales.

Documental de teoría conspirativa

Un meme, una imagen satírica hallada en internet, puede ayudar a entender claramente la lógica del infame programa de History Channel *Ancient Aliens* (2010). La fotografía de una especie de pipa en la que un hombrecito va montado, hecha en barro y con apariencia de ser rescatado de una excavación arqueológica, se repite 3 veces. En la primera ocasión se lee “para ti, un pedazo de antigüedad”, la segunda “para un arqueólogo, un vestigio de la dinastía X de tal pueblo antiguo, usado en ceremonias religiosas para complacer a los dioses”, la tercera ocasión “para History Channel, la prueba irrefutable de que los aliens construyeron las pirámides de Giza”. Este razonamiento es el que se encuentra al interior del programa de televisión, y es el razonamiento que se encuentra al interior del documental de conspiración.

En *Ancient Aliens* se arrojan pruebas de que civilizaciones antiguas (mayas, egipcios, aztecas, sumerios, hindúes y hasta algunos pueblos europeos medievales) entraron en contacto con civilizaciones extraterrestres sumamente más avanzadas tecnológicamente, quienes les ayudaron en la construcción de pirámides y enseñaron múltiples principios de física e inventos con los que las civilizaciones terrestres florecieron a lo que se conoce hoy en día.

El problema de este programa no es que la propia afirmación, por más polémica o inverosímil, sea o no veraz —¿quién podría probar que no fue así, que extraterrestres no visitaron la tierra y se reunieron con faraones egipcios? —, sino que la argumentación para probar que es así es engañosa: puesto que usted no puede comprobar que yo miento, tiene que asumir que digo la verdad. Para sostener esta lógica, el papel de la evidencia para una teoría de conspiración es distinto que para una teoría científica. En palabras de Steve Clarke (2002:135-136):

Conspiracy theories invariably seem to be based on more evidence than their immediate rival, the nonconspiratorial “received view.” This is because they explain all that the nonconspiratorial received view explains—the apparent plausibility of the nonconspiratorial received view is a consequence of the success of the cover

story or cover-up, according to conspiracy theorists—and then go on to account for evidence that the received view is unable to explain.³

Es decir, mientras que la teoría científica pretende ir explicando la evidencia conforme le sea posible, la teoría de conspiración ya ha logrado explicar toda la evidencia posible. Mientras que nueva evidencia puede poner en duda a las teorías científicas, la teoría de conspiración adopta la nueva evidencia como mayores pruebas de su verdad, e incluso cuando la evidencia no es favorecedora, esto es prueba de que la evidencia es inventada para desacreditarle.

La herramienta común de la teoría de conspiración en el cine es, claramente, el cine documental. Mientras más polémico resulta el documental, más chocante es con las premisas con las que entendemos el mundo, más escépticos somos a su forma de razonar, a la forma cinematográfica y a la recepción que espera de nosotros.

Los documentales de teorías de conspiración siguen una *argumentación de escalera*, un modelo de narración erotética cuya base son premisas que podrían aceptarse como ciertas, derivando en propuestas cada vez más complejas y polémicas. Los documentales de conspiración no pretenden realmente mostrar cosas nuevas, sino dar nuevas explicaciones de cosas que ya han sucedido o están sucediendo.

Zeitgeist (Peter Joseph, 2007) sigue esta argumentación de escalera, al estar dividido en tres partes: en la primera de ellas muestra las enormes similitudes de figuras religiosas, poniendo en duda la legitimidad de todas ellas y de la religión misma; en la segunda parte expone contradicciones entre la historia oficial y otras versiones de lo sucedido en el 9/11, y lo reconoce como una operación de falsa bandera; y en la tercera parte afirma que casi toda organización política actual es una operación de falsa bandera para que un selecto grupo élite controle la economía mundial.

Lo que podría construir una dura crítica a las bases ficticias de las religiones, un cuestionamiento al reporte oficial del 9/11, o dejar ver los hilos que unen a las corporaciones transnacionales y los gobiernos, queda opacado por una retórica propia de un documental de propaganda: se distingue con bastante claridad la figura del villano de película de Disney, cuyo epítome es el Club Bilderberg/farmacéuticas/intelectuales/el Papa/etc., con una acelerada edición causal basada en la lógica de *Ancient Aliens*. No hay pruebas de ninguna de las

³ Traducción del autor: Las teorías de conspiración invariablemente parecen basarse en más evidencia que su inmediato rival, la "propuesta recibida" no conspirativa. Esto es porque ellas explican todo lo que las vistas no conspirativas explican –la aparente plausibilidad de la propuesta no conspirativa es una consecuencia del éxito de la historia engañosa, de acuerdo a los teóricos de la conspiración– y luego proceden a tomar en cuenta evidencia que la propuesta recibida no puede explicar.

afirmaciones, no se cita fuente alguna, se sacan conclusiones extravagantes de extractos de entrevistas que nunca se explica dónde se tomaron.

Toda esta lógica y retórica es la misma que siguen los documentales de Alex Jones y Steve Bannon, dos de las figuras más prominentes y reverenciadas de la ultraderecha norteamericana cuyo líder actual en la administración pública es Donald Trump: en *Endgame: Blueprint for Global Enslavement* (2007), Jones argumenta sobre el oculto proceso para asesinar y esclavizar a casi la totalidad de la población mundial por parte de los gobiernos; mientras que Bannon, en *Occupy Unmasked* (2012), revierte la fórmula de Zeitgeist, usando sus mismas estrategias, para demostrar cómo el movimiento #OccupyWallStreet es manipulado por ocultos grupos de hackers cibernéticos que pretenden destruir el capitalismo –y con ello, a los E.U.A.– y que se esconden tras la fachada de Anonymous. Así, la izquierda más radical y el neoliberalismo más depredador usan la misma retórica del espectáculo como vehículo propagandístico. No es necesario ir debatiendo cada evidencia, sino que es más contundente demostrar las fallas del modo de argumentación.

Usualmente se les critica a las teorías de conspiración que “tuercen” los hechos con tal de que se adapten a las premisas que pregonan (que el 9/11 fue planeado, que la derecha mató a Kennedy, que nunca se llegó a la Luna, que los extraterrestres construyeron las pirámides de Giza, etc.). Pero, ¿hasta qué punto nuestra propia concepción de la verdad no hace precisamente eso? ¿Por qué lo que consideramos ya como verdadero no hace que precisamente sean torcidos los hechos con tal de que se adapten a lo que ya consideramos como verdadero? Ésa es la pregunta autocrítica que debemos plantearnos al descartar a un documental de conspiración. Cuando sale a la luz el escándalo Watergate, las relación entre compañías que venden armamento para que congresistas acepten la guerra, o en el caso de México, la infame actuación de las fuerzas de la ley en el caso de Florence Cassez al fingir en un video su captura, debe de quedar claro que es necesario hacer un doble, o triple, chequeo de lo que nos dicen los aceptados discursos de la sobriedad.

Cuando nos enteramos de complejos y terribles escándalos de corrupción (un gobierno extranjero influyendo en elecciones democráticas, las uniones de compañías que venden armas con diputados que aprueban nuevas guerras, los sucios tratos de farmacéuticas que se enriquecen con engaños) debe ser claro que un doble y triple chequeo es necesario a nuestros hechos, pero también al modo de enunciación de los hechos mismos. El mismo escepticismo que usamos contra los documentales de teoría de conspiración hay que usarlo contra el periodismo, la medicina, la academia y cualquier tipo de documental.

Documental de propaganda militar

De en medio de las nubes desciende un avión. En su interior, Adolf Hitler se prepara para su largo camino desfilando hasta el hotel que lo albergará durante el Congreso

del Partido Nacional Socialista en Nuremberg, en 1934. Tomas aéreas, acercamientos a Hitler, acercamientos a los presentes que le saludan. Las múltiples cámaras en todo lugar indican claramente que todo el espectáculo fue escenificado para ser grabado por las cámaras.

En *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) se construye toda la narración para agigantar la figura de Hitler, lo que podríamos llamar una retórica del gigantismo. Esto se consigue con varios métodos: múltiples tomas aéreas de cientos de tiendas de campaña con cientos de jóvenes soldados, grandes canastas con decenas de frutas, miles de asistentes a la magna reunión del Partido, todos los discursos durante el congreso que explícitamente ponen a Hitler como el salvador de la humillación alemana tras perder la I Guerra Mundial, el prolongado paneo con soldados cantando al unísono.

No hay voz en off, no hay intertítulos que opinen sobre los hechos, aunque sea implícitamente. Más allá de los subtítulos indicando lugar, día y quién es la persona que aparece a cuadro, el documental sólo “registra” los hechos. Es justamente en esta “inocente” presentación de los hechos donde puede verse con mayor facilidad la retórica audiovisual al servicio de una ideología específica.

Los aplausos que funcionan como puente de fusión entre un discurso y otro se interrumpen súbitamente cuando otro general alemán está hablando. De ese modo, no sólo hay aplausos para cada discurso –se nos invita a pensar que efectivamente así fue, que se le aplaudió a todo aquél que subió a hablar–, sino que además esos aplausos son escenificados, puestos por la edición del documental para cada discurso. En otras palabras: no se registra un directo aplauso a cada sección del discurso, sino que el documental mismo le aplaude a su propio contenido a través de la edición.

Es aquí donde vemos que todo registro incluye una interpretación de lo registrado, del mismo modo que toda interpretación habla más de quien interpreta que de la cosa que se interpreta, que todo enunciado enuncia sus condiciones de enunciación. El propio tratamiento de las imágenes demuestra que la cosa está siendo (ocultamente) interpretada: esto es lo que Bill Nichols (1997) entiende por *interpretación virtual*.

Con su lógica audiovisual, *Triumph des Willens* es una película sobre la preparación de Alemania para la guerra, sobre Hitler, sobre el “pueblo” alemán, y por ello mismo, es una película que dialoga sólo consigo misma en una espiral sobre el mismo tema. El fundido del rostro de Hitler con los pies de de soldados marchando pone en evidencia la lección final que pretende vender la película: que levantar a Hitler es levantar al país. Como sentencia al final de la cinta Rüdolf Hess: “El Partido es Hitler, pero Hitler es Alemania del mismo modo que Alemania es Hitler”. Podemos añadir como corolario que, además, esta película es Hitler –al ponerlo de

eje central de su retórica– del modo que Hitler es esta película –al crear a Hitler representándolo–. ¿Cómo está esto de que Hitler se construye junto con la película?

En documentales como *Triumph des Willens* hay una interpretación virtual que parte no sólo del registro de un hecho, sino de la creación de ese mismo hecho a partir de su registro. Como nos dice Bill Nichols (2010:178), esta película demuestra que el cine representa y a la vez crea al mundo.

Un partido de fútbol puede tener lugar sin problema alguno con la ausencia de una cámara, pero la lógica de la economía del fútbol, que no es la lógica de cómo se juega fútbol, demuestra cómo la presencia de la cámara –con todo su arsenal de instituciones y poderes en disputa– cambia al deporte mismo. En países tropicales, jugar un partido de fútbol hacia el mediodía no es beneficioso en ningún sentido a la salud de los jugadores, pero sí lo es cuando en esa hora pueden más o menos acoplarse los horarios de bares en Latinoamérica y Europa. Quizá es más cómodo para los jugadores de ligas de Europa jugar a las 9 de la noche, pero como esa hora no vende en países asiáticos, los partidos son más tarde o más temprano, de modo que puedan transmitirse en vivo en horarios que sigan siendo beneficiosos a la lógica de la televisión en diferentes partes del mundo. Es así como la presencia de la cámara registrando un hecho afecta la lógica del hecho mismo.

Entonces, el documental de propaganda militar ciertamente expone con gran obviedad los mecanismos de retórica audiovisual de todo documental. Del mismo modo que lo miramos con escepticismo, dada nuestra distancia histórica, habría que mirar con escepticismo todo documental construido a partir de la emotividad.

Por ejemplo, en otro lado del espectro, no menos triste y flagrantemente manipulador que un documental nazi, está la pornomiseria que explotan campañas de asistencia social, como el Teletón en México. Es suficiente ver unos minutos de la transmisión en vivo del Teletón, con su urgencia a tener que ayudar a la gente discapacitada que vive en la miseria total, para que una inmensa desesperanza y sentimiento de culpa nos invada. Pero hay que tener cuidado, pues toda la conclusión en la presentación de alguna historia de discapacidad siempre termina llevando a la exposición absurda de la tristeza de vivir siendo pobre y con graves problemas de salud, y a la vez, de excitar emocionalmente las lágrimas con la idea de que donando dinero se soluciona el problema. Aislado a los sujetos, porque “la historia de cada quien es diferente”, se pierde de vista el común denominador de las historias de todas estas personas: el perverso sistema de corrupción gubernamental que hace que existan estas tristes historias en primer lugar (las prácticas de corrupción en los programas de asistencia social, la urgencia de un sistema educativo más incluyente, la pésima planeación urbana, etc.). Se distingue así, según la propuesta de Žižek (2008), a la violencia subjetiva (la historia de cada quien es diferente) de la violencia objetiva (las historias de todos comparten los mismos problemas).

Repitiendo la lección anterior, revisar los obvios trucos con los que películas como *Triumph des Willens* pretenden engañarnos debe implicar también aplicar esas categorías y filtros a cualquier discurso de la sobriedad con el que nos enfrentemos, especialmente cuando los documentales dicen estar “sólo registrando” los hechos.

Documental animado

El documental animado sufre, junto con el documental con temas cómicos (por ejemplo, *Super High Me*, Michael Blieden, 2008) o el documental de terror (por ejemplo, *The Nightmare*, Rodney Ascher, 2015), el ser arrastrado a las expectativas de ese adjetivo más que al propio documental. Como señala Paul Ward (2005:82), el documental suele ser visto como inmune a los modos expresivos del cine animado –o cómico o de terror–, en parte por las bases filosóficas clásicas de la representación.

Al presentar al mundo de un modo del que no es visto en el día a día, cosa que los demás documentales –se cree– suelen hacer, el documental animado puede proponer no sólo una reflexión sobre el tema del que trate, sino también de cómo este tema va a la par del tema de la representación de la realidad, que es el tema subyacente a todo documental.

Paul Ward (2005:89) sugiere también que el documental animado responde a la tendencia a interpretar pensamientos e ideas de los sujetos del documental. Aquí es donde enmarcamos películas como *Waking Life* (Richard Linklater, 2001) en la que un joven que está atrapado en un sueño lúcido sostiene conversaciones filosóficas sobre política, teatro, lenguaje y sueños. La cinta se realizó con la técnica de rotoscopio: primero se filmaron las escenas con cámaras digitales, y las grabaciones fueron entregadas a distintos artistas para que “pintaran” sobre ellas, agregando efectos que vayan de acuerdo a lo que se estuviera discutiendo.

Mientras que unos documentales recurren a las dramatizaciones, otros recurren a la animación por las posibilidades expresivas que ésta encierra. En *Tower* (Keith Maitland, 2016) se narran varias historias de testigos del tiroteo de 1966 en la universidad de Texas a través de animaciones, lo que permite enfocar nuestra atención en ciertos personajes, expresiones u objetos. Bajar la historia de una versión romántica y heroica a una más realista y menos condescendiente es logrado también por las expresividades y estéticas de la animación en la famosa secuencia de los colonos y su obsesión por las armas en *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002).

Destaca entre estas cintas *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), película que se debate entre las grietas del documental y la animación. En ella, el propio director se reúne con un viejo compañero del ejército quien le cuenta de una pesadilla recurrente, ambientada en los tiempos en que ambos combatieron en la guerra del Líbano. El director pasa a visitar a un amigo psicólogo, quien le explica que

fácilmente puede alterarse la memoria de una persona si el recuerdo falso es narrado convincentemente dentro de recuerdos reales, haciéndole a la persona recordar algo que nunca vivió. Intercalándose estas visitas de Folman a sus compañeros de batallón y charlas con reporteros, hacia el final de la película queda claro que el cineasta y sus colegas soldados formaron parte de la ofensiva israelí cómplice de la masacre de palestinos y chiítas. Con excepción de la última secuencia del filme, todo es narrado con animación.

En primera apariencia, la película luce como rotoscopio, ofreciendo una primera conclusión de que es a partir de metraje real que se configuran las imágenes animadas (como en *Waking Life*). Sin embargo, con la aparición de escenas de recuerdos y sueños, va quedando claro que la cinta es una animación desde su concepción. La animación no sólo refuerza la intensidad dramática de recuerdos y sueños, sino que acentúa la subjetividad que intenta reconstruir el viaje de Folman con sus ex-compañeros, y en ese sentido, un documental animado puede servir para reforzar la idea de que la subjetividad construye un mundo más interesante que el mundo "objetivo", justo algo que había señalado François Niney (2009:37): al narrar hechos subjetivos inaccesibles a otro individuo se crea un interés dramático que el mundo que todos conocemos no tiene.

Gracias a esta radical explosión de la subjetividad de cada entrevistado, se entiende por qué *Waltz with Bashir* debe ser considerado un documental: el mundo no es sólo la suma de los hechos "objetivos", sino también de las subjetividades que conviven en él, y es la animación la que hace posible conocer la subjetividad de cada persona que crea este mundo compartido.

No obstante, el documental sabe bien que la reconstrucción a partir de una animación puede provocar en el espectador un letargo, y que por más tristes que sean los hechos narrados, se puede con facilidad establecer una distancia emocional. Por ello, en un giro irónico, al final del documental, cuando Folman recuerda con claridad –y confiesa– su complicidad en una masacre de gente inocente, la animación se detiene, y la película termina con metraje auténtico del desastre al día siguiente, sin más sonido que los lamentos de mujeres viendo restos de cuerpos por la calle.

La animación en *Waltz with Bashir* no es sólo un recurso estético (hacer lucir a los perros del sueño amenazantes) o retórico (no se pueden mostrar los sueños, así que se usa una animación), sino también un recurso político. Precisamente cuando se detiene la animación se trae un brutal regreso al sufrimiento que, de ser animado, estaría peligrosamente distanciado de lo que sucedió. Esto no debe entenderse como un condenamiento o rechazo de la cinta al registro de animación; más bien, nos explica que nuestra memoria puede fallar, que los sueños, deseos y falseados recuerdos –si bien son parte de nuestra constitución como individuos– no deben de hacernos olvidar el dolor real que las acciones pueden causar, y que la animación puede ser una herramienta para recordar y entender nuestro papel en el mundo.

Es justo cuando la película cambia sus condiciones de enunciación que el enunciado (animado) se vuelve claro, doloroso y muy real.

Pornografía

A primera vista parece arbitrario incluir aquí a la pornografía, pero probablemente no haya terreno en todo el quehacer cinematográfico donde se expongan más obviamente y con mayor rapidez las consecuencias que traen los avances tecnológicos en la producción, distribución y consumo del audiovisual que en el terreno del porno.

Similar a lo que se expuso con el documental de propaganda militar, en la pornografía también se establece una serie de lógicas de la performatividad para la cámara. Podría decirse que la diferencia entre la pornografía y el tener sexo es, más allá que la primera es el "registro de tener sexo", es que la pornografía es *la escenificación del tener sexo para una cámara*.

Quizá nos cuesta hablar del estatuto documental de la pornografía como nos cuesta decir que un video casero es un documental: por más verídico y auténtico sea el video casero, no goza del estatuto de obra que sí goza un documental: es sólo una especie de residuo o pieza de un rompecabezas que no conocemos, nadie dice que el video del bautizo sea un documental. En el caso de las escenas de porno gonzo, donde el camarógrafo interactúa con la actriz, es difícil decidir si se trata de una ficción –por cuanto es difícil de creer la facilidad con la que un taxista le propone a su pasajera tener sexo con ella frente a cámaras para no pagar el viaje–, o si es no ficción –por cuanto quienes allí aparecen no simulan un acto, sino que están *realizando* ese mismo acto–. Con frecuencia las escenas pornográficas incluyen una entrevista previa a las actrices y actores, o momentos de preparación para la grabación (probarse la ropa, maquillaje, llegan al set, etc.), tratando de "documentalizar" el espectáculo pornográfico y dotarle de un mayor sentido de "autenticidad"

Sobre el problema de la autenticidad, Vex Ashley (2016:188) argumenta que a pesar de que se deje ver la artificialidad de los actos, o en el modo en que se realizan los actos, esto no significa que deba haber un atentado contra la pornografía por tener 'falta de ética': "There are certainly limited depictions of sex on film that are closer to documentation than construction for a camera. They deserve a more significant place in the canon of pornography but [...] they should not define what is considered ethical or respectable production."⁴

⁴ Traducción del autor: Hay ciertamente representaciones limitadas del sexo en el cine que son más cercanas a la documentación que a la construcción para la cámara. Merecen un lugar más significativo en el canon de la pornografía, pero [...] no deben definir lo que es considerada una producción ética o respetable.

En el ecosistema mediático contemporáneo aparecen múltiples discursos que desmitifican a la pornografía. En la serie documental *Hot Girls Wanted: Turned On* (Netflix, 2017), varios capítulos hablan de la filmación de escenas porno: lo que parece una auténtica y apasionada relación sexual se convierte en un proceso mecánico, repetitivo y exhaustivo, ya sea para la pornografía mainstream o para la pornografía feminista.

Este registro mecánico y fríamente calculado de un acto supuestamente espontáneo empata con una paradoja señalada por Slavoj Žižek (1991:110), para quien la pornografía es un género que al mostrarlo todo, pierde lo sublime de las escenas que presenta: esa mirada introspectiva cuasi-médica de la pornografía hacia el acto sexual se lleva a tal extremo que se pierde la dimensión de elevación del acto. La consecuencia es que sólo se puede disponer de una narrativa convincente y congruente o un acto sexual explícito: no se puede tener ambas.

Esto trae importantes consecuencias para el documental, sobre todo por los límites que la pornografía cruza constantemente. La pornografía amateur, en la que la estética dominante es la de una puesta en escena descuidada, un sonido deficiente y falta de maquillaje, es una muestra del sentido de verosimilitud que se pretende tener. La versión perversa –y ya ilegal en algunos lugares– de la pornografía amateur es la pornografía de venganza, donde el video se distribuye, con o sin beneficio económico, a expensas de la voluntad o conocimiento de la persona que aparece a cámara. En la pornografía gonzo, que es la que predomina hoy en día por su fácil y barata producción, el director interactúa con la cámara y la actriz (o actrices), por lo que muchas de las tomas son desde su punto de vista, en un intento por generar acercamiento entre él y el espectador masculino implícito para el que se hace el video, en un registro documental que aun así no está exento de la espectacularización del acto sexual que invade a la pornografía *hardcore mainstream*.

Quizá sea en el terreno de la pornografía feminista donde se encuentra una apuesta diferente por un realismo que atravesase esa postura de sexo para la cámara, por lo que vale revisar el caso de una famosa directora de este tipo de cine: Erika Lust. En *Life Love Lust* (2010), la cineasta rodó una escena entre un actor joven y una mujer un poco mayor de edad. La iluminación y colores de la habitación eran tonos cálidos. La cámara omnisciente registraba tomas prolongadas y móviles, privilegiando *close ups* a los rostros. Particularmente interesante es cómo la puesta en escena de los actores (su posición durante la acción) respondía a un sentido sumamente distinto: en un momento, la mujer se recuesta sobre la cama y el hombre está encima de ella. Él coloca sus brazos a un lado para recargarse mientras el acto continúa, pero sus brazos obstruyen ver los genitales de ambos. Aun así, la cámara no se mueve y la toma es prolongada hasta que los actores deciden cambiar de posición.

Esto podemos compararlo con una escena del porno tradicional, en la que la mujer de pie se recuesta en una mesa y el hombre la penetra por detrás. La cámara se pone a un costado de ambos, y él empuja con una mano su nalga mientras aleja un costado de su cadera, para que así la cámara registre con mayor facilidad la penetración. Siendo evidente que no tienen esa posición por comodidad propia sino para la cámara –es decir, la puesta en escena actoral está en función del espectador implícito que verá la cinta–, la pornografía feminista apuesta por un mayor sentido de realidad en el la cámara establece un diferente contrato de complicidad con el espectador implícito.

La pornografía feminista y *hardcore mainstream* podrían no ser documentales, pero el porno gonzo, amateur y de venganza ciertamente desafían esa idea. La batalla por la autenticidad en la pornografía no sólo es una por el enunciado/contenido del filme (la parodia de superhéroes, la secuencia onírica o la pareja amateur), sino que es una batalla por la enunciación, una batalla en la poética y política de representación de un acto sexual “auténtico” –o verosímil–. Encontrar dónde inician y terminan los límites de la autenticidad en la pornografía puede ser tan impredecible como los nuevos caminos que el género tome.

Conclusiones

En este trabajo propuse algunos casos donde la teoría documental tiembla y se redefine. Un modo simple de ver a los documentales es considerar si sus contenidos son verdad o no, pero un modo más complejo y enriquecedor es enfocarse en sus procesos de enunciación.

El documental en tiempo condicional redefine la idea de que un documental es algo que sucede o está sucediendo. El documental de teoría conspirativa nos hace preguntarnos por los modos en que pensamos que algo es falso o verdadero. El documental de propaganda militar muestra cómo un documental no sólo registra algo, sino que participa en su creación. El documental animado refleja los modos en los que representamos nuestra memoria, deseos y sueños. La pornografía toma sus polémicos contenidos hacia nuevas poéticas, y de ahí, a nuevas políticas de representación del acto sexual.

Estos no son los únicos casos problemáticos para la teoría documental. Algunas películas son tan sui generis que pueden ser su propio género. El film de 9 horas de duración *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) evita las imágenes de archivo y utiliza sólo entrevistas con sobrevivientes del Holocausto. Esto no es sólo una elección estética, sino también ética en tanto no subordinar el poder de la historia oral y memoria personal con metraje ya conocido. La serie de televisión de NM Productions, *World War II in Color* (2008-2009) presenta metraje de la guerra, originalmente filmado en blanco y negro, pero ahora digitalmente coloreado. Estos productos proponen un nuevo modo de entender el material de archivo y la voz en el documental, y desafían diferentes dimensiones del género de no ficción.

“Documental” es una categoría fluida. Ha variado con el tiempo, de Lumière a Flaherty, de Morris a Moore. Es el único género al cual le demandamos una prueba de que no está mintiendo (así fue definido por Eitzen, 1995:81). Las distancias que los documentales recorren para darnos esa prueba no es sólo evidente en sus contenidos, sino también en el modo en que enuncian ese contenido. Es ahí, en el proceso de enunciación, en los modos en que algo se vuelve “verdad” o “mentira”, que debemos dirigir nuestra atención, de modo que podamos crear una nueva relación con lo que es verdad.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, Sergio (2017): "El documental siempre es virtual". *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales*, Vol. 39, No. 2, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 41-62.

ASHLEY, Vex (2016), "Porn - artifice - performance - and the problem of authenticity". *Porn Studies*, Vol. 3, No. 2, Routledge, pp. 187-190.

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. Nueva York, Routledge.

CASETTI, Francesco (1998): *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington, Indiana University Press.

CLARKE, Steve, (2002), "Conspiracy Theories and Conspiracy Theorizing". *Philosophy of the Social Sciences*, Vol. 32, SAGE Publishing, pp. 131-150.

EITZEN, Dirk, (1995), "When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception". *Cinema Journal*, Vol. 35, No. 1, University of Texas Press, pp. 81-102.

LACAN, Jacques, (1998): *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Book XI*. Nueva York, W.W. Norton and Company.

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

NICHOLS, Bill (2010): *Introduction to Documentary. 2nd Edition*. Bloomington, Indiana University Press.

NINEY, François. (2009): *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.

ODIN, Roger (1995): "A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film", en BUCKLAND, Warren: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 227-235.

PLANTINGA, Carl R. (2010): *Rethoric and representation in nonfiction film*. Chapbook Press, Grand Rapids.

WARD, Paul (2005): *Documentary. The Margins of Reality*. Londres, Wallflower Press.

WARD, Paul, (2006): "The Future of Documentary? 'Conditional Tense' Documentary and the Historical Record", en RHODES, Gary D. & SPRINGER, John

Parris: *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, Mcfarland & Co. Inc. Pub., pp. 270-283.

ŽIŽEK, Slavoj (1991): *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, The MIT Press.

ŽIŽEK, Slavoj, (2008): *Violence*. Nueva York, Picador.