



El documental siempre es virtual¹

Sergio José Aguilar Alcalá
Universidad Nacional Autónoma de México, México
sergio.aguilaralcala@gmail.com

Resumen

Se suele creer que el cine documental tiene, por definición, un contenido veraz, pero esto no refleja la complejidad del cine en particular ni del discurso artístico en general. En este Artículo de investigación se sostiene que ningún discurso tiene cualidades intrínsecas que lo hagan *verdadero* o *falso*, sino que deben ser comprendidos dentro de un sistema de verdad. Se mostrarán, entonces, los distintos recursos que presentan al cine documental como tal, y se propondrá un tipo de estudio del mismo que tome en cuenta los demás factores hipertextuales que lo rodean.

Palabras clave: documental, forma documental, recepción, hipertextualidad, virtualidad.

Documentary is always virtual

Abstract

It is often believed that documentary film has, by definition, a truthful content, but this does not reflect the complexity of cinema in particular, nor artistic discourse in general. This Research Article upholds that no discourse has inherent qualities that would make it *true* or *false*, but it must be understood within a system of truth. Therefore, it will present different means that shows documentary film like as such, and it will propose a type of study that considers other hypertextual factors around the documentary.

Keywords: Documentary, Documentary form, Reception, Hipertextuality, Virtuality.

¹ Este Artículo de investigación parte de la Tesis de maestría en comunicación, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del autor y, aunque no es un extracto de ella, sí comparten bibliografía y propuestas teóricas.

En este Artículo de investigación sostengo dos tesis: nada es, en sí mismo, verdadero o falso, sino que es visto como verdadero o falso; y, por otro lado, la consecuencia que esto trae a la teoría del cine documental es que estos crean su propio régimen escópico, un modo particular de verles distinto de las ficciones, pero también del modo en que usualmente son vistos, y que debe partir de comprender al cine como una experiencia y no sólo como un conjunto de películas.

Presentaré algunas críticas a los supuestos más comunes en torno al cine documental, así como una propuesta para su comprensión y estudio. Primero reflexionaré sobre la construcción discursiva y mediada de la realidad a través de la verdad y su similitud con la ficción; luego expondré frecuentes definiciones de cine documental y las desventajas que estas conllevan; y, tras hablar sobre la naturaleza ontológica de la imagen y plantear así ver el cine como una experiencia, mostraré por qué el documental, al igual que la ficción, siempre plantea una relación virtual y, en ese sentido, cómo es que el cine se plantea como un hipertexto todo el tiempo.

Realidad, verdad y el orden significativo

La realidad es algo que no podemos comprender, aprehender o poner en perspectiva; es una entidad abstracta que por naturaleza huye de cualquier distinción, definición o modo de entendimiento. Incluye todas las cosas que podamos percibir y entender, y todas aquellas que nunca podremos percibir ni entender también. De algún modo, es ocioso hablar de la naturaleza de la realidad porque siempre que hablemos de ella estamos, más bien, hablando de la verdad.

Entiendo por verdad todo sistema de sentido con el que se ordena la realidad. Estos sistemas de sentido contienen proposiciones en su interior que guardan coherencia entre sí. Quizás el modelo más sencillo de entender esto sean las matemáticas: gracias a que sabemos distinguir el 1 del 2, podemos entender que $1 + 1 = 2$, y gracias a que entendemos esto podemos llegar a cualquier cálculo complejo o proposición aritmética, pues siempre se mantiene una coherencia interna entre proposiciones. Las matemáticas son una verdad (un sistema internamente coherente de sentido) con el que explicamos y entendemos relaciones que tienen lugar en la realidad.

No hay modo alguno de acercarnos a la realidad si no es a través de una verdad, la que ésta sea: desde una religión fundamentalista, convicciones políticas firmes o posturas académico-científicas, siempre usamos un sistema para darle sentido al mundo a nuestro alrededor. Entonces ¿cómo creamos verdades?

En ocasiones creemos que el mejor modo de saber las cosas es a través de los sentidos. ¿Qué mejor modo habría de saber cuál es la textura del terciopelo que tocándolo, cuál es el sonido que produce un pájaro que escuchándolo, cuál es el sabor de un pastel que probándolo? Es cierto que la experiencia sensible se arregla constantemente para que tengamos un orden del mundo: sé por la experiencia sensible que si suelto un objeto éste caerá al piso, porque muchas veces a lo largo de mi vida he visto que me suceda y he visto que a otros también.

Sin embargo, hay que admitir que los sentidos no son el modo más común en el que adquirimos conocimiento, sino que es a partir del lenguaje. Nunca he tenido la experiencia sensible de ingerir ácido muriático, pero tengo conocimiento del dolor y peligro que me causará si lo hago.

Es intrigante percatarse de que la gran mayoría de nuestro conocimiento lo obtuvimos a través del lenguaje y no de la experiencia sensible. Cosas tan básicas como saber quiénes son nuestros padres ha sido gracias a los discursos que nos rodean –como actas de nacimiento, fotografías, historias orales–, y no porque tenga un recuerdo de experiencia sensible o porque haya un vínculo *natural* entre ellos y yo.

Lo que consideramos verdadero tiene una base más allá de la realidad del mundo y la experiencia sensible: su base es el discurso. Basta con que algo sea *discursivamente* verdad para que sea así, no es necesario un *anclaje* o relación *directa* con la realidad. Como dice Lacan “Así, es de un lugar otro que la Realidad a la que concierne de donde la Verdad saca su garantía: es de la Palabra. Como es también de ella de quien recibe esa marca que la instituye en una estructura de ficción” (2009: 768).

Este acumulado de conocimientos –experiencia sensible más discurso– crea un orden virtual con el que nos movemos en el mundo (lo que llaman un orden *significante*). Ni la ficción más fantástica o la cosa que pensemos más alejada de la realidad está, efectivamente, alejada de ella: siempre está anclada en un modo por el cual entendemos el mundo.

Implícitamente, así lo explican Marcel Danesi y Paul Perron (1999: 69), cuando dicen que el orden *significante* se conforma por la interconexión del cuerpo, mente y cultura, las cuales reciben *inputs* del mundo. Nosotros recibimos *inputs* del mundo pues éste se encuentra fuera de nosotros.

Como dicen los autores, “the understanding of the world is not a direct one. It is mediated by signs and, thus, by the referential domains that they elicit within mind-space” (Danesi y Perron, 1999: 69)². Es por ello que se crea una relación paradójica en nuestra comprensión-conformación del mundo: el único modo de entender el mundo que está fuera de nosotros es a través de un proceso interior. Los inputs que recibimos del mundo todavía tendrán que ser digeridos por nosotros a través de la articulación cuerpo-mente-cultura para que tengan sentido, creando así el orden significante.

Todo lo que recibimos del mundo (los inputs), lo mediamos de modo tal que tengan sentido para el orden significante. Esto significa que las cosas que entran en nosotros no tienen una relación causal directa o *normal*. No hay un modo *normal* de entender el mundo porque no tenemos una relación transparente y directa con él, sino sólo a través de la mediación que hagamos con las cosas.

La mediación en el documental

¿Qué tiene todo esto que ver con el cine documental? Al entender que la relación que sostenemos con el mundo es siempre mediada; entonces, entendemos que no hay tal cosa como una relación directa entre el documental y la *realidad*.

Uno puede creer que esta discusión es muy obvia y hasta caduca y, de algún modo, efectivamente lo es. Sería sumamente difícil encontrar a alguien dentro de los estudios de cine que hoy hable de una relación transparente entre el documental y el tema del documental (más difícil quizás encontrar a quien apoye esa postura). Siempre se ha hablado de una especie de mediación, juego, tratamiento o moderación entre la película final y los sujetos que estuvieron presentes en su grabación.

Por ejemplo, John Grierson dio, en 1933, una de las primeras definiciones del género en un artículo sobre el papel de un productor de documentales para Cinema Quarterly y es, a la fecha, una de las definiciones más conocidas. Dijo que el documental es el “creative treatment of actuality” (Grierson, 1933: 8), que podemos traducir para propósitos prácticos, como el “tratamiento creativo de la factualidad”.

Con el fantasma de esta famosa definición de Grierson, de modo implícito o explícito, se ha escrito mucho sobre el cine documental. Definiciones de enciclopedia siempre

² Traducción del autor: el entendimiento del mundo no es directo. Es mediado por los signos y, así, por los dominios referenciales que obtienen dentro del espacio mental.

consideran que el documentalista traslada la realidad a un soporte cinematográfico y, en este acto, irremediamente la modifica, “hasta el punto de que cabe hablar de los documentales en términos del grado de control que el documentalista impone sobre la realidad que registra” (Konigsberg, 2004: 175). Otras definiciones mencionan la tensión entre la veracidad y la necesidad de seleccionar la realidad (Aufderheide, 2007: 127). Otras dicen que en el documental hay un “predominio del registro de la realidad inmediata o positivamente ya dada” y que tiene un modo de percepción propio (Rojas Bez, 2015: 306). Incluso cuando se enumeran varias características del documental, entre estas destaca que los sujetos sobre los que tratan los documentales son factuales y, en su mayoría, contemporáneos (McLane, 2012: 2).

Al considerar todas estas definiciones y supuestos, se arrojan al menos dos conclusiones: 1) que existe una realidad, fuera de las películas, de la que los documentales se encargan de apropiarse, o al menos reescribir, en sus propios términos, creando así la realidad documental; y 2) que al reescribir en sus propios términos ponen de manifiesto que existe una forma documental con la que se registra la realidad documental. Como se pone en un texto sobre los cruces de ficción y documental (Rhodes y Springer, 2006: 4): realidad documental + forma documental = documental.

Esta especie de aritmética cinematográfica no refleja la complejidad del proceso implícito en todo análisis de cine: el del espectador. La teoría y el análisis cinematográfico no requieren un estudio frío sobre duraciones de tomas o composición de planos, sino un estudio de la pragmática del espectáculo cinematográfico, un estudio del cine como experiencia de alguien, la experiencia de un espectador. A lo largo de este Artículo de investigación desarrollaré este punto.

Por otra parte, estas definiciones también presentan al documental como un puente de acceso entre los espectadores y el mundo, pero el problema de creer que los documentales son una mediación con la realidad, es que se cree que con ellos se puede *acceder* a la Realidad.

Esta discusión se enmarca en la discusión, mucho más longeva y extensa en el campo artístico, sobre forma vs. contenido, acerca de si el contenido dicta a la forma, si son inseparables o no, si la forma afecta nuestra comprensión del contenido, etcétera. Y a su vez, este debate puede extenderse hasta el filosófico en el que hay tres elementos: forma, contenido y sujeto.

La inclusión del sujeto en este binarismo para formar una tríada, se evidencia de modo más claro en los estudios de la pragmática del discurso artístico y los discursos del sujeto de los últimos siglos (el sujeto de la Historia, el sujeto del psicoanálisis, la fenomenología, el post-estructuralismo, etcétera). Es aquí donde los estudios del cine pueden encontrar la clave para su renovación, dejando de ver las películas como una discusión entre *forma vs. contenido* y empezar a ver la relación de ambas con el sujeto; y es en esta discusión donde la recepción juega un papel fundamental, y donde la noción sobre lecturas hipertextuales y virtuales pueden ayudar a captar su importancia.

Antes de entrar en esa discusión, vale reflexionar sobre conceptos de verdad y ficción, a partir de la idea de verdad ficcional. Es aquí un buen momento para recordar y adscribir a la postura de Carl Plantinga (1996), para quien un documental no es una película que hable a través la verdad, sino una que habla sobre la verdad, en otras palabras, no es una película que diga la verdad, sino que es una que dice que está diciendo algo que es verdad.

La verdad ficcional

Toda creación de sentido que tiene un documental es siempre la de una verdad, no la de la realidad. Cualquier documental en el espectro ideológico-político (desde los documentales nazis de la II Guerra Mundial, los documentales ultranacionalistas norteamericanos de Steve Bannon, los documentales sobre animales de Discovery Channel, los documentales activistas de Michael Moore, o los famosos documentales del Tercer Cine argentino a mediados del siglo pasado) reflejan una verdad, la propia, el mundo donde lo que dicen tiene sentido.

Al menos dentro de una película, todo tiene sentido. En *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), los científicos han encontrado un modo de clonar dinosaurios a partir de ADN encontrado en mosquitos preservados en ámbar. En el mundo fuera de la película se sabe que eso no se puede hacer; sin embargo, al interior de la película, todos los hechos subsecuentes tienen lugar precisamente a partir de esa premisa, una proposición que hace que las demás proposiciones tengan sentido entre sí.

Pensemos ahora en un ejemplo de documental. Buena parte de los libros de historia documental ponen al famoso trabajo de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922) como el primer documental de la historia. Es una especie de etnografía

de Nanook, su esposa e hijo, quienes viven en un iglú y cazan con lanzas. Como el propio Flaherty lo admitió años más tarde, Nanook ya cazaba con armas de fuego y no vivía en iglúes, pero con tal de retratar el modo de vida de esquimales del pasado, se tomó varias *libertades* con tal de hacer más interesante la película.

Uno podría decir, entonces, que *Nanook of the North* es un documental que miente. Es posible admitir esto, siempre y cuando admitamos también que no hay una relación natural de proposiciones que sean mentira. Es decir, no hay una especie de cosas que sean *normalmente* o *naturalmente* mentiras y otras que sean verdades. Cuando uno ve la película, queda claro que todo dentro de la película tiene sentido dentro de sí.

Toda verdad, expresé anteriormente, es un sistema internamente coherente de sentido. ¿Qué más lo es? Precisamente, toda ficción: una ficción es una obra cerrada (sistema) que dice algo (proposiciones) que tienen razón de ser, al menos, al interior de sí mismas (internamente coherente). Es ésta la razón por la que, para el psicoanálisis lacaniano, toda verdad tiene estructura de ficción (Lacan, 2008: 176).

Llamemos entonces, a la verdad creada por una ficción, una verdad ficcional. Toda ficción y todo documental tienen una verdad ficcional. Lo que dicen es verdadero, al menos, dentro de esa verdad ficcional. Consideramos que las ficciones proponen una verdad ficcional virtual (en contraposición a una verdad ficcional factual). Por su parte, en el documental, creemos que lo que aparece allí no sólo es virtual dentro de sí (como toda ficción), sino que es factual (pues sí aconteció) y, en ese sentido, podemos definir un documental como aquella película que es vista teniendo la creencia de que su verdad ficcional sí aconteció.

Esta diferencia en nuestro modo de entender las ficciones y los documentales hace que se inscriban en lo que Bill Nichols (1997: 32) llamó los “discursos de la sobriedad”, que son los que se consideran como portadores de una relación directa con la realidad. En esta postura, la forma y la inscripción de la obra en comparación con otras obras tienen un rol fundamental.

Por ello, el análisis de cine se preocupa por los modos en los que se expresa la verdad de lo que dice, y poco le interesa qué tan cierto es lo que dice con respecto a la realidad fuera de la película. Si ése fuera el caso, no tendría sentido alguno analizar películas surrealistas, fantasías, animaciones: todas ellas tienen poco que ver con el modo en que luce la realidad fuera de sí mismas.

Tomando en cuenta toda esta discusión, propongo ver al documental como la articulación de una forma documental más una recepción documental.

La forma documental: pistas del documental

Me suscribo a la idea de que existe una forma documental: existen estrategias específicas del lenguaje cinematográfico que identificamos como propias de este cine, que en cuanto las encontramos asumimos que estamos viendo un documental.

Estas estrategias van desde cintillos identificatorios (para saber quién es la persona hablando), una voz en *off* didáctica (que explica lo que las imágenes muestran), una constante referencia al cineasta y su equipo (aparecen continuamente a cuadro), uso de tomas de archivo (a modo de pruebas de los argumentos que se están dando) y, en fin, una narración que imita el modelo de investigación periodística/académica (se plantea una pregunta eje sobre la que se dirige el modo de abordar el tema).

El posmodernismo escéptico podrá decir que el lenguaje de ficción y el del documental *se confunden*, o que usan los mismos recursos –esto es verdad, ambos usan los mismos elementos a su disposición, los del lenguaje del cine–. Pero es difícil negar que, de manera coloquial, podemos distinguir un género de otro con facilidad, a veces con sólo ver un fotograma de la cinta. Esto es porque podemos reconocer la forma documental, es decir, la forma en que los documentales lucen, los modos en que enuncian.

El estudio del documental a partir de la forma reconoce lo esencial que ésta es para clasificar un producto. No propongo ver al documental, en ninguna dimensión, como una película hecha *con la intención de ser documental*, o hecha por un *documentalista*. Nunca se niega el papel del creador audiovisual: precisamente está implícito en la forma documental. Estas formas no son ingenuas, mucho menos normales o naturales, y su articulación y uso responden a una estética e interés personal.

Esta no es una revisión detallada ni exhaustiva de las estrategias del lenguaje de cine documental, mismas que podrían ser estudiadas con diversos modelos de análisis del lenguaje audiovisual (uno muy completo es el de Lauro Zavala, 2003); pero ha sido incluida aquí para explicar por dónde puede encaminarse su discusión.

Más allá de la forma, existe algo que nos invita a ver los documentales como eso, y no es lo que dicen, sino el modo en que se nos dice que debemos verlos. Esto es la recepción documental.

Consideraciones sobre la experiencia cinematográfica

He reiterado que no hay proposición alguna que sea naturalmente verdadera o falsa. Llevando este argumento un poco más allá, uno se da cuenta de que las imágenes no tienen ni siquiera la capacidad de decir otra cosa que la verdad.

Sol Worth (1981) propuso que las imágenes no pueden mentir, sino que sólo son capaces de hablar afirmativamente acerca de su verdad. Es posible ver la ficción como ficción gracias a que sabemos que lo que enuncia es verdadero, al menos dentro de sí mismo. Si empezara una película con un intertítulo que dice *Londres, 1776*, y alguien se levanta de la sala, furioso o confundido, diciendo que no existían cámaras de cine en ese entonces y se retira, es obvio que es alguien que no entiende el pacto de la ficción, en el que *creemos* que lo que se dice es cierto.

Worth argumenta que las imágenes no tienen la capacidad de generar negaciones (1981: 178). Esto quiere decir que una imagen, por sí misma, no sólo no puede negar cosas, sino que tampoco puede hablar en pasado, en futuro, metafóricamente ni en pregunta. Las imágenes siempre hablan en tiempo presente y sólo de lo que muestran. Cuando vemos un video en el que alguien enciende un cigarro, la imagen no dice *evite fumar*, o *los cigarros de tal marca son los mejores*, simplemente dice *X persona enciende un cigarro*. Para que la imagen niegue algo, se requiere siempre un principio verbal o simbólico: ya sea una voz en *off*, un texto o un círculo rojo con una equis en medio.

Por eso concluye Worth que las imágenes no pueden mentir, y tampoco pueden decir la verdad. Las imágenes sólo dicen lo que son, son descriptivas en sí mismas³. Esas cosas que las imágenes dicen son puestas en perspectiva por quien las ve, dentro de un sistema de verdad, dentro de un red de discursos, y al hacerlo, puede decidir si verá las imágenes como verdad o como mentira o como ficción: en el último caso se plantea un juego, en el que sé que lo que veo es mentira, pero jugaré a la mentira, jugaré el juego de la ficción.

Esa inscripción en la red de discursos es conocido como indexación, concepto propuesto por Noël Carroll (1996), quien explica que todas las películas vienen

³ Sol Worth no alcanzó a ver en vida los debates sobre la manipulación digital de las imágenes, pero él mismo da como ejemplo una fotografía trucada en la que un político aparece sentado en la misma mesa que un mafioso, y concluye que aunque la foto haya sido manipulada con alguna técnica, la imagen sigue diciendo su propia verdad pues sólo puede decir eso, ni más ni menos. Incluso hoy, con fotos construidas digitalmente en su totalidad, pero con enorme semejanza con objetos de nuestro mundo, o en la que se combinan imágenes de actores sobre fondos digitales, se aplica el mismo principio.

etiquetadas de algún modo por la serie de mecanismos a su alrededor: los que los productores, escritores, directores, distribuidores y puntos de exhibición digan sobre ellas.

Nunca llegamos *vírgenes* a una película: siempre inicia la experiencia de ver el cine desde un punto con el que entendemos esa experiencia. El cartel de la película, el lugar desde donde la veamos, el tráiler, el género –terror, documental, drama–, todos estos son modos en los que las películas nos dan pistas de cómo entenderlas.

Quizás en lo que se queda corto Carroll, al explicar la indexación, es que no sólo entran en él los grandes agentes que movilizan el aparato industrial cinematográfico, sino también otros agentes fuera de él (periodistas, críticos de cine, noticieros, sinopsis en las cajas de DVD o en la aplicación de *streaming* actual) e individuos con los que se interactúa (familiares, parejas sentimentales, amistades que pueden tener interés en determinadas películas). Todo el aparato de indexación es intrínseco a una experiencia cinematográfica: podemos decir que es virtualmente imposible concebir la idea de una película sin las posibles vías de indexación a su alrededor.

Esto es clave en la argumentación. Nunca una película es sólo una película. Una película es siempre la experiencia alrededor suyo. El cine es cine en cuanto es visto como una experiencia cinematográfica: la complejidad del fenómeno cinematográfico invita a que no sea sólo la forma o el contenido, sino también la experiencia alrededor de ver un filme las pautas para entender cómo impacta esa película en sus espectadores.

Tan importante es dejar de ver a las películas como unidades discursivas aisladas, y empezar a verlas en el contexto de una experiencia de recepción, que incluso categorías tan *básicas* como ficción y no ficción pueden tambalearse, ya que esta experiencia se construye durante el visionado del documental. Cuando empezamos a ver una película, como dice Carl Plantinga (2010: 90), todas las posibilidades para comprender lo que vamos a ver están abiertas. Conforme la película avanza, se van cerrando, y nosotros vamos creando un marco para entender la cinta, y usualmente, nos quedamos con él. Este marco, dependiendo de la información nueva que se vaya presentando en el transcurso del filme, puede variar.

Entonces, si al ver un documental puede variar el marco de su comprensión, esto significa que la pregunta interesante no es qué es un documental, sino cuándo un documental es un documental. Dirk Eitzen (1995: 86) argumenta que un documental

es tal cuando es percibido como tal, es decir, cuando una película es vista como algo que está diciendo cosas que son ciertas sobre el mundo fuera de ella, y esta decisión de ver una película como documental puede variar durante la exhibición de la cinta.

Para Eitzen, podemos irnos de extremo a extremo al calificar la película como documental o ficción. Podemos empezar a ver una película y decidir que es ficción, y durante el visionado, decidir que es documental, y luego regresar a la ficción. Las películas se ven en una dimensión temporal marcada, a diferencia de la pintura, la fotografía o el dibujo⁴.

Propongo que esta capacidad del espectador de cambiar la naturaleza de las películas durante el tiempo en que se ven sea llamada una recepción diferenciada, propia del discurso audiovisual. Se conjuga a través de la forma y los procesos de recepción.

La recepción documental: pistas del documental, segunda parte

Para comprender mejor la articulación de todas las estrategias que nos ayudan a percibir que vemos un documental, haré una breve exposición de cómo se articula la recepción documental, es decir, cómo se puede indexar una película documental para que la veamos como tal. Podemos ver a estos elementos como indicadores externos con los que funciona la recepción documental.

Propongo la siguiente tipología: 1) indicadores externos intrínsecos a la película y su circulación, es decir, aquellos que se encuentran dentro de la película o directamente relacionados con la producción de ella. Aquí están las opiniones y expectativas más o menos sistematizadas sobre el trabajo de una casa productora, un cineasta, las figuras públicas sobre la que trate el documental y la campaña de marketing con la que se da a conocer; 2) indicadores externos extrínsecos a la película, es decir, aquellos que son sobre la película, pero que se encuentran, en mayor medida, fuera de su control. Aquí están las opiniones de críticos de cine,

⁴ No digo que las representaciones de la pintura, fotografía o dibujo carezcan de dimensiones temporales o no puedan remitir a imágenes temporales, pero resultará evidente que no existe un tiempo mínimo o máximo para ver una pintura/foto/dibujo: puede ser fracciones de segundo u horas. Una fotografía, pintura, dibujo, cómic, etcétera, no suceden durante un tiempo; pero una película sí: 2 minutos, 90 minutos, 120 minutos, 360 minutos, lo que sea que haya establecido la edición final, una duración intrínseca a la obra misma. Podemos, claro, detener, acelerar o ralentizar una película mientras la vemos, pero ése no es el modo ni la intención con la que fue hecha. Así como no se consideraría justo decir que se vio realmente una pintura cuando sólo se puede ver la mitad superior de la misma, así no se consideraría justo decir que se vio una película saltándose o acelerando escenas.

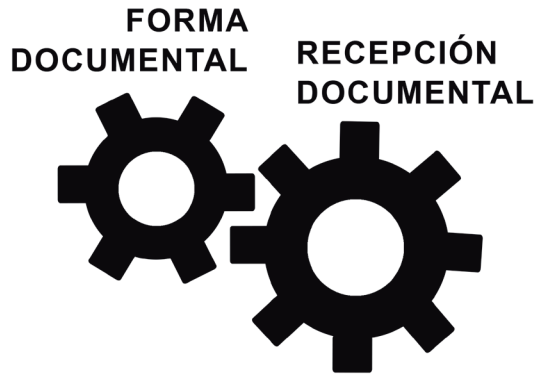
valoraciones académicas y recomendaciones personales; y 3) indicadores externos sobre otros indicadores de las películas, es decir, aquellos que están fuera del control de la película y que no son directamente sobre ella misma, pero que pueden impactar en el modo en que la entendemos. Aquí se encuentran las lógicas y expectativas de los lugares físicos y virtuales donde se ven las películas y el uso personal que le demos al cine (como un placer estético, para conocer de algún tema, parte de un ritual familiar, etcétera).

Documental como forma y recepción

Si un documental es la suma de dos procesos (la forma documental y la recepción documental), estos procesos deben ir articulados⁵ de algún modo para crear la experiencia de ver un documental. Propongo verlos como dos engranes:

⁵ Estoy consciente de que el concepto de articulación es complejo y ha sido ampliamente analizado por los Estudios Culturales. No niego esa tradición ni pretendo adscribirme a ninguna de sus posturas, aquí uso la palabra en un sentido más coloquial. No se trata sólo de *unir* o *pegar* la forma documental y la recepción documental, sino de mirar cómo trabajan juntas, de modo que se entiende una gracias a la otra. De cualquier modo, esto es similar a lo que dice Jennifer Daryl Slack (2005: 115) "Articulation is, then, not just a thing (not just a connection) but a process of creating connections" [Traducción del autor: Articulación es, entonces, no sólo una cosa (no sólo una conexión) sino un proceso de crear conexiones]. En ese sentido, la articulación no sólo es una unión o conexión, sino que supone también un punto de partida para más conexiones y para otros procesos. Articular conceptos no es sólo pegar, sino complicar las relaciones de los conceptos para generar o explicar otros procesos complejos: es una doble vía. En este caso, gracias a la articulación de la forma y la recepción se entienden otros procesos, y a la vez, la propuesta de forma que propongo sólo puede entenderse gracias a la propuesta de recepción y viceversa.

Figura 1. Articulación de la experiencia cinematográfica documental



Fuente: elaboración propia.

Cuando empezamos a ver una película, sin tener indicaciones de cuál es el proceso de recepción que debemos establecer (como cuando vamos cambiando rápidamente los canales de televisión), empezamos a buscar pistas sobre si es o no un documental. Al identificar las herramientas del lenguaje de la forma documental mencionadas previamente, comienza a girar el engrane de la izquierda pues entendemos, gracias a la forma, que estamos viendo algo que luce como un documental. Por otro lado, si se nos dan indicaciones de que lo que vamos a ver es un documental, como cuando leemos la sinopsis de una película en la cartelera del cine, cuando se nos indica por una persona que le gustó mucho *el documental* que vio el fin de semana pasado, o por estar en un canal que sabemos que suele pasar documentales, comienza activarse el otro engrane, y decimos que estamos viendo algo que es visto como un documental.

Al estar como dos engranes, la activación de uno siempre significa la activación del otro. Cuando estamos viendo algo que luce como un documental, comenzamos a ponernos en el proceso de recepción de un documental; y cuando vemos algo que se nos dice que es un documental, comenzamos a buscar pistas en su apariencia que lo vayan confirmando.

Es más pequeño el engrane de la forma que el de la recepción, pues planteo también que suele ser más importante el modo de recepción que la forma documental. Así es como explicamos que películas que no lucen mucho como documentales

sean vistas como tal (como *La delgada línea azul*, Errol Morris, 1988), y que, por el contrario, las películas que luzcan mucho como documentales, no activen tan fácilmente nuestro proceso de recepción del documental, o seamos mucho más críticos con ellas (como la desconfianza que nos genera, dependiendo de nuestra posición en el espectro político, por ejemplo, el cine de Michael Moore y el de Steve Bannon).

Esta metáfora de los engranes habrá de servir para comprender que los procesos de forma y recepción tienen lógicas propias de funcionamiento y pueden activarse independientemente. Pueden estudiarse por separado, pero no hay que olvidar que tienen influencia entre sí, del mismo modo que un engrane está diseñado para tener existencia individual pero sólo tiene sentido de existir en el marco de una maquinaria con otros engranes. Antes de pasar a las conclusiones, es importante regresar a la idea de la experiencia cinematográfica como la experiencia del discurso hipertextual.

El documental, un discurso virtual

Todo discurso requiere inscribirse en una red de discursos. No hay modo de entender nada si no es a partir de relacionar esa proposición con su contexto, con todo lo que sucede a su alrededor. Como he explicado, esto no es una cualidad nueva de los discursos artísticos, ni del cine: la propia ontología del discurso audiovisual, al ser visto como una experiencia, hace que siempre hayan sido necesarias estas inscripciones de las películas en redes discursivas que las preceden y exceden.

Esta inscripción y diálogo del discurso con otros discursos es una de las más definitorias y evidentes características de la virtualidad. Identifico como hipertextualidad a este diálogo entre y a través de discursos. Roberto Diodato (2011) sugirió que el hipertexto usa múltiples pantallas que conectan objetos, entonces, lo que cuenta es la calidad de los objetos, bloques o elementos sobre los cuales se concentra la fuerza de la tecnología y, sobre todo, la estructura o coherencia, es decir, sobre el nexo y sobre el tema en que se concentra la fuerza de la teoría. En otras palabras, una lectura hipertextual es aquella que establece uniones entre los textos y que crea, con ello, una nueva estructura textual, es un texto que nace a partir de la articulación de otros textos, mismos que ahora se entienden gracias a esa articulación (justo lo que mencionaba en la articulación de la forma y la recepción).

Así, al ser el cine una experiencia, se construye como un hipertexto, pues la película misma es sólo una de las pantallas que dirigen su propia narrativa. Cuando vemos una película que nos dicen que es un *clásico*, o que a alguien le recordó a nosotros, o que es un documental importante de ver por los problemas actuales, siempre la estamos ya viendo dentro de una red de discursos con la cual pre-dirigimos lo que entenderemos sobre ella.

Esa red de discursos no es aislada, y la propia película puede modificarla (como cuando un documental pone en la discusión pública algún asunto de interés que ha sido ocultado u olvidado). Por ello los documentales tampoco son discursos que puedan aislarse del *momentum* y *continuum* en el que se producen, es decir, del momento/espacio específicos y del lugar que le precede y le continúa en el flujo del discurso: ver a los documentales como esferas aisladas del mundo social es mermar su gran fuerza para cambiar las condiciones de vida.

Otra de las consecuencias que trae empezar a ver al cine como una experiencia es la dificultad para decidir el inicio y el final del estudio del fenómeno cinematográfico. Con el serio cuestionamiento al *cogito* cartesiano, ¿no es acaso arbitrario decidir que la película ya empezó cuando apenas hemos tomado la decisión de empezar a verla, y aún no termina a pesar de los créditos finales a raíz de las consecuencias en el inconsciente de su visionado?

Estos cuestionamientos hacen necesario reconocer que el análisis de cine puede desarrollar sus propias herramientas y metodologías en diálogo con otras disciplinas y, de hecho, así se ha consolidado como disciplina. Por ejemplo, los aportes de los estudios literarios sobre los límites de la narrativa y la narratología quizá puedan ser útiles para la discusión, pero nunca se puede olvidar las cualidades específicas del medio cinematográfico y la tradición de estudios de cine que ya existe y pesa.

Así, habría que recordar entonces que no hay tal cosa como una narrativa sin inicio ni final, y las películas sí pueden estudiarse como entidades separadas entre sí. Los discursos, las películas, y todos los hipertextos, no son entidades naturales, sino creadas con intenciones específicas, programadas y que responden al interés de unirse a unos discursos y separarse de otros.

Considérese, por ejemplo, el fallido caso del videojuego *No man's sky*, lanzado al mercado hacia mediados de 2016. Configurado con la modalidad *sandbox*, en la que los jugadores recorren un mundo programado en el que, de modo no lineal, van

completando retos, y pueden explorar el resto del universo. Particularmente, *No man's sky* prometía un número inmenso de posibilidades de planetas para explorar (unos 18 trillones)⁶. Sin embargo, a las semanas de lanzamiento, las críticas eran muy duras, y comenzaron las demandas por publicidad falsa: efectivamente había un algoritmo que creaba mundos *nuevos* hasta alcanzar esa cifra, pero era porque un mundo donde todos los objetos estaban de cabeza era también un mundo *nuevo* para explorar.

¿Cuál es la lección del fracaso del videojuego? El contundente recordatorio de que no hay tal cosa como una narrativa infinita, que efectivamente el cielo es el límite de nuestra imaginación: no podemos imaginar nada que no esté siempre dentro de las coordenadas de nuestra percepción: intente imaginar un nuevo color, o la apariencia física de seres que viven en la quinta dimensión –para ellos, ¿sigue habiendo algo como *apariencia física*?–.

¿Y qué tiene que ver esto con la virtualidad o el cine? Que precisamente la capacidad de crear un mundo nuevo bajo la lógica de lo posible –la virtualidad– es al parecer la naturaleza de la creación artística. Como dice Simón Marchán (2006: 50) “atendiendo a que la virtualidad en general instaura mundos posibles, sobre todo en las experiencias abstractas con lo posible lógico, o a que puede prescindir de los referenciales y romper con las coordenadas habituales del espacio y del tiempo, a menudo se establecen paralelismo entre ella y la manera artística de hacer mundos”.

No se trata de creer que lo digital es, en todos los casos, una experiencia estética, ni que la realidad virtual también lo sea, pero sí creo que esta reflexión hace evidente la idea de que toda obra de arte siempre crea un mundo nuevo: el mundo en el que yace su propia verdad⁷.

Finalmente, llegamos a la idea de que todo proceso artístico, al verse como un discurso dentro de una red de discursos, debe entenderse como un régimen hipertextual. Ver al cine como un objeto hipertextual es reconocer su cualidad como experiencia, como un discurso que sólo se entiende gracias a los discursos

⁶ Para más información de *No man's sky*, revisar la siguiente dirección: “No man's sky – Everything You Need to Know – IGN First”, en *Imagine Games Network*. URL: <<http://www.ign.com/articles/2015/07/02/no-mans-sky-everything-you-need-to-know-ign-first>> (10 de agosto de 2017).

⁷ Siguiendo la argumentación, es en una serie de video-artes que dicen lo mismo con otras palabras, y a la vez dicen cosas distintas con las mismas imágenes, donde hay una profunda reflexión sobre las distintas versiones de un discurso: *Versions*, de Oliver Laric. La primera de las versiones está en *Oliver Laric – Versions*. URL: <<https://vimeo.com/95946485>> (10 de agosto de 2017).

a su alrededor, que lo definen y que son también definidos por él. Y a la vez, toda película plantea su propio laberinto de comprensión, toda película es por sí misma un sistema de proposiciones que tienen sentido entre sí, es una verdad ficcional, misma que tiene una existencia virtual.

Esta discusión parecería tener sentido en función de los avances tecnológicos de la virtualidad, la digitalización de las imágenes, el régimen de lo digital en el arte, el hipertexto y la lógica de escritura y consumo en internet, etcétera. Pero hay que recordar que todos estos procesos no hacen más que evidenciar lo que ya era así antes: toda la virtualidad no hace más que recordarnos que nuestra relación con el mundo *siempre* es virtual. En palabras de Slavoj Žižek (2008: 184) “(symbolic) reality always-already was ‘virtual’; that is to say: *every access to (social) reality has to be supported by an implicit phantasmatic hypertext*”⁸. Es por ello que, si bien las discusiones del cine digital son pertinentes e interesantes, deben recordar que nuestra mediación con la realidad siempre es a través de una pantalla, que el mundo que conocemos siempre-ya es virtual.

Además, podrán los nuevos registros y experiencias documentales (docuwebs, series documentales de streaming, etcétera) parecer muy *hipertextuales* porque aprovechan su inscripción como producto de la red, pero sólo hacen obvio para nosotros los procesos de leer saltando de texto en texto (leer hipertextualmente) que siempre estuvieron con nosotros en los documentales.

Entonces, si nuestra realidad siempre es una realidad ya mediada por la virtualidad, no hay ninguna película documental que pueda mostrar la realidad, mucho menos un contenido ya-documental, sino que todo documental es virtual. Para entender la verdad ficcional, la construcción interna de sentido que todo documental plantea, es necesario revisar fuera de él, ya que el modo en que sabemos que algo es un documental es por cómo luce y cómo se nos dice que es. Todo documental requiere de una lectura hipertextual para constituirse como tal.

Conclusiones

Para finalizar esta presentación y discusión en torno a la teoría del cine documental, habrá que recordar, una vez más, que lo *documental* es una categoría flexible. Las

⁸ Traducción del autor: la realidad (simbólica) siempre-ya fue ‘virtual’, es decir: *todo acceso a la realidad (social) tiene que estar fundamentado por un hipertexto fantasmático implícito.*

categorías de lo que es un documental, o el deber ser de los documentales, varían y corresponden con discursos más amplios de lo que se entiende por los límites de la representación, la verdad, la realidad y la falsedad. Con el desarrollo de nuevas tecnologías, capaces de manipular digitalmente las imágenes, y nuestra mayor ambientación a un mundo dominado por las imágenes, ¿qué papel juega el documental en la cultura contemporánea? ¿qué ha hecho la sociedad actual con los documentales?

Para responder a esta pregunta, me dirijo a John Corner (2002: 259), quien argumenta que solían existir 3 funciones primarias en las que se podían agrupar los documentales: 1) como proyectos de civismo democrático, muchos de ellos son documentales de propaganda; 2) como la presentación de una investigación periodística; y 3) como una pregunta radical y propuesta alternativa, que plantean grandes preguntas a los discursos oficiales o tienen una estética y narrativa no convencional. Sin embargo, para Corner, el documental comenzó hacia finales del siglo xx a desarrollar una cuarta función: 4) el documental como diversión.


Esta cuarta función ha creado una cultura post-documental, que se alimenta de la extensión de las prácticas del documental en medios y discursos más allá de las películas documentales –publicidad, televisión, videos musicales–, de los elementos lúdicos y artificiales en los documentales contemporáneos, y de los cambios cognitivos y afectivos en el público al ser espectadores del documental contemporáneo, teniendo en cuenta los enormes cambios en lo que se entiende como vida pública y vida privada en la actualidad. Más importante aún, la cultura post-documental existe en buena medida gracias a la múltiple disposición de pantallas y material audiovisual al que tenemos acceso.

Precisamente la multiplicación de pantallas es lo que más ha afectado la lógica de consumo de los medios y la especificidad de los mismos. Muy lejos y caducas han quedado esas teorías de cine de la posguerra en las que la película se entendía como un proceso de miradas y espejismos en los que uno veía algo en una sala oscura, la luz venía de atrás, la oscuridad era esencial para crear la ilusión de realidad... Ahora, con la posibilidad de ver películas en un teléfono en el transporte público, debe de repensarse el fenómeno cinematográfico como una experiencia que atraviesa el consumo cultural.

Como señala Guillermo Orozco (2011), considerar estos importantes cambios en la lógica de la recepción mediática es clave para hacer investigación de medios hoy

que realmente sea pertinente. Actualmente, más que nunca, las pantallas no son un fin, sino un medio para los fines: cada vez menos, uno va al cine, ve la televisión o usa el celular para una llamada; más bien hace muchas cosas gracias a la interacción con pantallas, y por ello, es cada vez más difícil imaginar la vida sin acceder a ellas.

Este exponencial crecimiento de nuestra interacción con las pantallas, y los modos en el que los contenidos vayan modificando su forma para prestarse a este salto entre medios y dispositivos, hará más visible las posibilidades de lo digital: volverse productores de los contenidos que se consume, así lo han probado casos de financiación colectiva en internet. La cultura post-documental de Corner debe agregar una nueva dimensión: la posibilidad de ser prosumer (*producer + consumer*), productor y consumidor. Ésa es la condición comunicacional contemporánea a la que se refiere Guillermo Orozco (2011: 389), en la que gracias a las pantallas se pueda deconstruir el material, y así repensar la creación y participación del binomio audiencia/medios.

El papel de los espectadores es entonces fundamental para la construcción del sentido del cine. Al reconstruir a la experiencia cinematográfica, en el mundo hiperconectado, como algo mucho más complejo y rico que sólo una película—porque el cine nunca es sólo películas—, reconoceremos que vemos un documental porque articulamos la forma documental con la recepción documental, y en ese sentido, puede ser que un documental diga algo cierto, pero eso no lo hace un documental. Por otro lado —más siniestro o emocionante, dependiendo del compromiso por el cambio en los medios que se tenga—, un documental es un documental, si y sólo si, es visto como tal. 

Bibliografía

Aufderheide, Patricia (2007), *Introduction to documentary*, Nueva York: Oxford University Press.

Carroll, Noël (1996), “From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film”, en *Theorizing the Movie Image*, New York: Cambridge University Press, 224-252.

Corner, John (2002), "Performing the Real. Documentary Diversions", en *Television & New Media*, vol. 3, núm. 3, 255-269.

Danesi, Marcel y Perron, Paul (1999), *Analysing Cultures. An Introduction and Handbook*, Indiana: Indiana University Press.

Diodato, Roberto (2011), *Estética de lo virtual*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana (UIA).

Eitzen, Dirk (1995), "When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception", en *Cinema Journal*, vol. 35, núm. 1, 81-102.

Grierson, John (1933), "The Documentary Producer", en *Cinema Quarterly*, vol. 2, núm. 1, 7-9.

Jurassic Park (1993), Steven Spielberg (director), producción: Kathleen Kennedy y Gerard R. Molen-Universal Pictures y Amblin Entertainment.

Konigsberg, Ira (2004), *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Madrid: Ediciones Akal.

Lacan, Jacques [1960] (2009), "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en *Escritos 2*, Ciudad de México: Siglo XXI, 755-787.

[1968] (2008), *Seminario XVI. De un Otro al otro*, Barcelona: Paidós.

Marchán Fiz, Simón (2006), *Real virtual en la estética y teoría de las artes*, Barcelona: Paidós.

McLane, Betsy (2012), *A New History of Documentary Film*, Nueva York: Continuum.

Nanook of the North (1922), Robert J. Flaherty (director-producer), Les Frères Revillon, Pathé Exchange.

Nichols, Bill [1991] (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.

Orozco, Guillermo (2011), “La condición comunicacional contemporánea. Desafíos latinoamericanos de la investigación de las interacciones en la sociedad red”, en Nilda Jacks (editor), *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*, Quito: Editorial Quipus, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, 377-408.

Plantinga, Carl (1996), “Moving Pictures and the Retic of Nonfiction: Two Approaches”, en Noël Carroll y David Bordwell (editores), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, 307-324.

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

Rhodes, Gary y John Parris Springer (2006), “Introduction”, en *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson: Mcfarland y Co. Inc. Pub, 1-9.

Rojas Bez, Rafael (2015), “El documental, entre definiciones e indefiniciones”, en *Aisthesis*, núm. 58, 279-312.

Slack, Jennifer Daryl [1996] (2005), “The theory and method of articulation in cultural studies”, en David Morley y Chen Kuan-Hsing (editores), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres: Routledge, 113-129.

Worth, Sol (1981), *Studying Visual Communication*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Zavala, Lauro (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Žižek, Slavoj [1997] (2008), *The Plague of Fantasies*, Londres: Verso.

Sergio José Aguilar Alcalá. Licenciado en comunicación social por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Maestrante en comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Líneas de investigación: teoría de cine, cine documental, cine y psicoanálisis. Publicaciones recientes: “Mapeo narrativo (traducción)”, en *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (2017).

Fecha de recepción: 13 de junio de 2017.

Fecha de aceptación: 10 de julio de 2017.