

El cine, medida del mundo

Jean-Louis Comolli

Notas para una conferencia

¿Qué es lo que puede hacer el cine hoy? ¿Debería hacer otra cosa más que divertirnos, o hacernos soñar con los inaccesibles fetiches del momento actual? Estas preguntas, si fuera necesario hacerlas, deben ser planteadas sin duda a este sector todavía menospreciado del cine: el “documental”.

Por todo el mundo, este sector del cine llamado “documental” prolifera de modo irresistible. El acceso a la producción cinematográfica se ha democratizado, popularizado. Son producidos y realizados fuera de la economía mercantil cada año miles y miles de films en todos los países y por todos los pueblos. Estos films circulan no desde los centros de difusión (televisoras, salas de cine) sino desde las periferias, a través de las redes amigas y cómplices, militantes y solidarias. Es una revolución. El Espectáculo en su alianza con el Capital y la Mercancía ya no es el único que invierte en las culturas y las consciencias.

Pero esta generalización del pasaje a la imagen y al sonido *exige* que cuestionemos las formas dominantes utilizadas. Las formas audiovisuales son modos de pensamiento, que establecen modelos de ser y de hacer. Producen sentido por sí mismos, más allá del sentido que conllevan. No son hoy únicamente los “contenidos” lo que está en juego, no son únicamente los “mensajes” lo que hay que escuchar. Pues los contenidos y los mensajes ya están más o menos estandarizados. Las mismas preguntas se repiten de un extremo al otro del planeta. Los *media* tartamudean. La globalización estandariza las formas para uniformar los contenidos. Por lo tanto, la lucha que debemos librar es contra la dominación de las formas estandarizadas del Espectáculo.

El mundo ha pensado el cine y, por su parte, el cine piensa al mundo, este mundo cada vez más implicado en lo espectacular, justamente. En el cine documental de hoy los grandes temas son abordados, atravesados, penetrados, pero estamos

lejos, sin embargo, del periodismo audiovisual. Las formas no son las mismas. Y esto es importante. El cine documental tal y como se hace y se muestra hoy ya no puede reducirse al reporte, al magazine, a las formas dominantes en el tratamiento de la información. Por el contrario, el hecho de que se compartan algunos temas o enunciados con el periodismo sólo acentúa la divergencia de los modos de enunciación. Debemos convencernos de que desde los años 80 y a partir de la creciente hegemonía de la información televisada, el cine documental ha visitado secretamente los territorios de la ficción cinematográfica, reconciliándose así con Flaherty, Rouch o Perrault. ¿Qué quiere decir “ficción” aquí? Simplemente que participan las subjetividades de quienes hacen los films, es decir las de las mujeres y las de los hombres que son filmados y que, es por este punto de fuga donde irrumpe su dimensión ficcional y devienen personajes por derecho propio.

Los films documentales de hoy cuentan historias, relatan, hacen intervenir personajes, trabajan en los mundos interiores de los cuerpos que son filmados. La apuesta por la ficción marca el pasaje de la información al arte. No hay contradicción entre documental y ficción en el conjunto “cine”, sino composición; sí existe desacuerdo entre “cine” e “información”. Aunque filme el mundo real, el documental no da cuenta más que de la *relación* entre este “real” filmado y los procedimientos, los hombres y las máquinas que lo filman. Una relación en sí misma relativa, una implicación, una reflexividad. Soy de aquellos que piensan que el periodismo también trabaja en estos bordes, el subjetivo y el relativo, y que no puede hacerlo de otro modo, aunque insista en negarlo. Las cuestiones relativas al poder, que históricamente el periodismo se ha puesto a representar, le prohíben reconocer esta incursión en lo subjetivo y en lo relativo, por más que también la información se muestre batiendo el parche de la objetividad, o la neutralidad.

¿Qué esperar de un cine documental *parcial* y *tendencioso*, que toma partido no por un partido sino por su propia afirmación angustiosa en el mundo, por la

singularidad de los que están vivos, por la no conformidad de los sujetos? Estamos en un momento de crisis, según se nos dice a menudo. ¿Cuál es esta crisis? Los hijos de los oprimidos son devorados en todo el mundo, pero el Espectáculo triunfa. ¿Es esa lógica la que se pretende? ¿La de las villas miseria (indias o no) enfocadas por reflectores? ¿La del espectáculo de la miseria exhibida como en vitrinas? Pero ¿qué quiere decir *documental* si lo alejamos del periodismo? Como no deseamos vivir en un mundo donde todo se transforma en espectáculo, donde las realidades penosas o angustiosas se encuentran volatilizadas en las imbecilidades de los divertimentos televisivos, cuando no están concentrados en un horror explotado vergonzosamente hasta el último aliento (la



miseria de caras borrosas en los bajos fondos), no queremos ni el espectáculo repugnante del *poder mediatizado*, ni el poder atemorizante del espectáculo *generalizado*. La aventura falsificada decepciona. La risa a pedido produce miedo.

El término *documental* supone, por ende, que *habría algo real a documentar*: algún final del mundo, la realidad de una relación, lo singular de una subjetividad; alguna obscuridad, rugosidad, ronquera del mundo... El documental se interesa por la guerra entre los hechos y los relatos como algo real que tiene lugar en nuestro mundo y nuestra vida. Los hechos documentados no son *ni reversibles ni virtuales*. Digamos que hay conflicto, en el juego del cine, entre la parte del documento y la parte de espectáculo. Al contrario de lo que pasa en la lógica todopoderosa del espectáculo, el gesto documental toma nota de aquello que no es posible registrar en las películas, de aquello que no es *filmable* (por ejemplo, rodar un “documental” acerca de los hombres de Neandertal en el que éstos sean interpretados por actores). La libertad de creación que reivindicamos está limitada ante todo por la parte del mundo que se

rehúsa al espectáculo que escapa a la espectacularización. La práctica documental es una suerte de ascesis en la que aceptamos ser limitados por la resistencia de los hechos, de las cosas, de los cuerpos, de las situaciones, de las mujeres y de los hombres que no están a nuestro servicio, a nuestro alcance, que no son ni movilizables ni modulables a nuestra voluntad: los que entran en nuestros films no serán engañados.

Estos límites son apropiados: nos aseguran que el mundo no ha pasado por completo a estar bajo el control del espectáculo. No tenemos los medios, pero tampoco tenemos el deseo de “reconstruir” en lo extraordinario de los estudios lo que ha sido destruido en el mundo ordinario. Lo que ha desaparecido, lo que ya no está, -de eso tiene que tomar nota el documental. El cine que nos gusta (hacer) no quiere mentir sobre la desaparición. La degradación, las ruinas. Obsérvese a Rossellini: las ruinas de Berlín en *Allemagne année zéro*, las excavaciones de Pompeya en *Voyage en Italie*. De estas pérdidas, de estas negligencias, los “docu-ficciones” no quieren saber nada. Pero si para ver el mundo tal como es, es mejor partir de aquello que ya no se deja ver. Pues lo que hoy falta a lo visible, no falta por azar. Las cámaras de gas y los hornos de Auschwitz han sido destruidos por los nazis que no quisieron dejar rastros de su crimen masivo. Quedan ruinas. La ignominia espectacular consistiría en *reconstituir lo que ha sido arrasado (gracias a las imágenes de síntesis)*. Mostrar que no podemos mostrar todo equivale a instalar al espectador en un lugar real en relación a la ilusión de totalidad que genera el Espectáculo. En el cine se trata de mostrar, contra el espectáculo, que el mundo no es “todo-visible”, que ver es ver más allá del cuadro, ver que hay un fuera de campo que no está enmarcado. El fuera de campo no es solamente aquello que oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene fuera de la posibilidad de ver, fuera del lugar del espectador, lo que no hace imagen (y por eso no hace espectáculo), *el fuera de campo de toda imagen*.

De esta manera, y esta es su grandeza, el cine documental plantea *un deseo real de dejar de controlar todo* al deseo de controlarlo todo, de reinventarlo todo. No

tenemos acceso al “todo” de la ficción. ¿Qué hacemos con la muerte, por ejemplo? ¿Una ficción? ¿Una fábula? ¿Una alegoría? No. Del lado del documental, la muerte, filmada, no es reversible, repetible, representable. No hay “segunda toma”. Los enfermos, los heridos, los muertos, lo son para siempre, lo son aún cuando la cámara cesa de rodar. Este *fuera del film* es otro nombre de la realidad. El tribunal podría ser filmado, las sentencias se ejecutan.

Lo que vemos que sucede en el cine, esta dimensión (al mismo tiempo) documental y (anti)-espectacular, nos pone frente a la imposible división entre la simulación y la verdad. El espectador que atreva a aventurarse en las



representaciones, como en la vida misma, entra en un estado de inestabilidad, de intercambio: juega, pero también algo o alguien juega con él. Las figuras y las situaciones manipuladas en este juego son del orden del simulacro, pero lo que pasa con el jugador es verdadero. Es apropiado, hoy, que ciertas preguntas queden sin respuesta. En un mundo donde impera el culto de la eficacia y del éxito, fantasmas destructores, está bien que se presente la obstinación de las sombras, la imperfección del horizonte, está bien que podamos preferir al fin y al cabo el camino a recorrer. Se plantean entonces las preguntas acerca del espectador (¿creer o no, hasta dónde, solos o con otros?) y la pregunta misma del cine (¿verdadero o falso, artificial o natural, imitado o espontáneo?) que se han convertido en el asunto de nuestras sociedades. Las artes de la figuración y de la representación (pintura, teatro, cine) no cesan de plantear la hipótesis insolente de que algo que sea una verdad del mundo puede aparecer por el pasaje a través de la facticidad misma del arte, o por la intervención de artificios. Lo artificial y lo verdadero – en conjunto. Verdad problemática, verdad de ficción. Los cuerpos son

“verdaderos”, y las palabras, y los gestos, y todo eso atañe a un *sujeto* dado, hombre o mujer, padre o hija, madre o hijo, que tiene un nombre y un lugar en el mundo fuera de los films. Ahora bien, ese sujeto dado se da en un film. Lo que es dado y como tal puede ser llamado “verdadero” deviene “verdad de ficción”, “verdad de representación”, dicho de otro modo, relación con la verdad y por lo tanto *relativización* de la verdad. Documental y ficción se estrechan y se abrazan y esto que ocurre entre dos se llama cine. Se produce un *disfrute del espectador* que tiende precisamente a ya no poder diferenciar lo que sería el efecto del cine sobre los cuerpos filmados (¿documental?) del efecto de estos cuerpos sobre el imaginario del espectador (¿ficción?).

Cine, entonces, insisto. Si es cierto que los motivos de la mayoría de los films documentales son a menudo los mismos que los del periodismo, los procedimientos, sin embargo, difieren. Y son estos modos de proceder, el empleo del tiempo, la relación con los otros... es decir, las modalidades de una práctica, lo que nos dice mucho acerca de los problemas, acerca de la producción de sentido, de un lado o del otro. Cada vez más presionado, cada vez más abreviado, el periodismo ya no es capaz de suscitar grandes expectativas o pacientes detenciones como puede hacerlo el documental. Los caminos oblicuos ya no son más los suyos. Y raramente [se ocupa de] los personajes secundarios, los débiles, los flacos, salvo para pescarlos a la pasada, en una encuesta o una cita. El cine documental hace pasar las cuestiones de hoy, las que atormentan nuestro tiempo, por los cuerpos, los acentos, las miradas, las voces... Encarnada, la experiencia vivida toma la dimensión ficcional de un desafío a la muerte, y es aceptación, a la vez, de su inminencia. Lejos de la sociología, que interesaría sobre todo al periodismo, el cine documental propone un enfoque principalmente antropológico, si no metafísico, de la sociedad de los hombres.

Para que el documental exista y permanezca, al igual que en la ficción, esa forma de cine nos hace entrar “en la piel” de los personajes, en su discurso y en su pensamiento. De golpe, los tiempos interior y exterior, objetivo y subjetivo, se han

mezclado. Esta mezcla de géneros estilísticos y de categorías de enunciación remite a los procedimientos narrativos de la novela o del cuento. Encontramos allí lo que en los años 70 Tom Wolfe había practicado y definido como *new journalism*. Esto ya no tiene vigencia. La implicación subjetiva del periodista-narrador, dicho de otro modo, su devenir personaje, ya no tiene lugar en los media normalizados.



A diferencia del periodismo, el cine documental llega muy a menudo demasiado tarde. La muerte, la destrucción, el drama, ya han pasado y quizás ya estén lejos. Entonces, filmamos rastros, testimonios más frecuentemente indirectos que directos, filmamos la estela del acontecimiento, lo que equivale hacer de esta estela un acontecimiento cinematográfico. Estamos en el momento después (*après-coup*), en lo indirecto. Estamos limitados a pasar por el relato. Belleza de la *prosopopeya* (los presentes sobre la escena evocan y hacen hablar a los ausentes y los muertos), de la cual ahora sabemos que caracteriza el documental simplemente porque éste no puede hacer aparecer a los ausentes (no tiene esa potestad divina, política o judicial), y tampoco puede hacer con los muertos como si estuvieran vivos haciéndolos representar por actores. Fértiles límites. Lo prohibido o lo imposible invocan soluciones trabajosas, respuestas inventivas, una confianza absoluta en esta clave del cine que es la potestad de evocación. Una vez más: lejos del periodismo. Lo que falta es lo que cuenta. El cine pasa del lado de lo infravisible. Campo y contracampo. Los cineastas, ya lo he dicho, tenemos como horizonte el “no todo” (*pas-tout*). Si “el plano es algo oculto” (Bazin), entonces está bien que la carencia o la pérdida o la ausencia organicen a la vez el campo y el relato.

En un mundo enloquecido por la ronda infernal de imágenes que van y vienen, y porque nosotros mismos no podemos no recurrir al empleo de imágenes para representar el mundo, salvo para perder toda capacidad imaginativa; porque tampoco podemos dejar de tomar parte en este intercambio de imágenes que nos constituye en sociedad, es necesario impulsar *otro régimen* de las imágenes. El documental permite este recorrido que es también una avanzada. La curiosidad documental no se preocupa solamente de las representaciones ya frecuentadas en nuestras sociedades (por ejemplo de las luchas sociales y políticas, de las instituciones, escuelas, familias, religiones...), toma a su cargo *la parte maldita de estas representaciones*, inquiera entre esos fragmentos de la realidad que todavía no han sido trocados en espectáculo. No todas las calabazas son carrozas. Lo que resiste, lo que huye, lo que escapa, se esconde, no da motivos; y también lo que cede, lo que corre fuera del campo, entrelíneas, lejos de los spots y de las vitrinas, lo que no se conserva ni en los marcos convencionales ni en las góndolas de los supermercados. El cine documental, en una palabra, se interesa por la parte no terminada del mundo. Otra forma de designar lo Real. Pero también se interesa por lo que todavía no es, por lo que ya no es.



¿De dónde viene la excepcional inventiva del cine chino, documental o para-documental? Es evidente que hay una fuerte atracción ejercida por lo que desaparece y que es particularmente en China donde los actos de desaparición del mundo antiguo son los más violentos. Wang Bing y Jia Zhang Ke filman la desaparición del mundo antiguo, su destrucción brutal y sin retorno. Literalmente, el cine filma lo que queda, hombres y cosas, durante y después del gran descalabro del mundo que ocurre por doquier. Podríamos aventurar que el rol, si

no la misión del documental consiste en registrar, antes de la destrucción, o durante la destrucción, lo que está siendo destruido, para conservar sus rastros y su memoria. Desde que existe el cine, los rastros registrados de lo que ha desaparecido no son, en modo alguno, del mismo orden que los archivos del pasado más lejano. El cine guarda imagen (y después, rastros sonoros) de las figuras y de los cuerpos, de los gestos y de las maneras de ser, de las miradas y de los discursos. Se constituye otro archivo de lo viviente amenazado, que cambia el dato histórico, también el dato político: ya no es posible, o ya es menos fácil para los poderes y por ejemplo para los nuevos celebrantes del Mercado, fuesen comunistas chinos, liberarse de aquello que ya no quieren más. Las fábricas cierran pero los films están ahí, donde estaban las fábricas, e incluso a menudo solían estar en huelga. Sin duda, la memoria obrera es derrotada por las deslocalizaciones (precisamente, los lugares de lucha en tanto que lugares de memoria son deslocalizados)... pero ella ha sido filmada, puede ser proyectada y vista por miles de espectadores (los films del grupo Medvedkine por ejemplo).

No solo las relaciones intersubjetivas heridas o empobrecidas, sino también la familia amenazada de ser rebajada son mantenidas y exaltadas, en Pekín, en Rusia, en Italia... Este estado filmado de un mundo cambiante es una acusación contra el programa de destrucción en curso. Lo que ha sido conservado en un film vive para siempre. No podemos decir lo mismo, sin embargo, de lo que ha sido construido por los nuevos dueños.

Las películas documentales movilizan imágenes y sonidos con objetivos absolutamente diferentes que los que animan a la industria del espectáculo audiovisual. Las herramientas (o las armas) son las mismas: cámaras, pantallas, micrófonos, pero los frentes son antagonistas, las labores son enemigas. Diría que se trata de *reabrir el juego del mundo*. ¿Abrir el juego? Sucede que el espectáculo generalizado tartamudea furiosamente a través del planeta. Imágenes y sonidos, todo está bloqueado. Por todos lados las imágenes *se parecen*. Más que imitar al mundo, se imitan unas a otras. Las formas estereotipadas son sobre todo las que

se repiten, las que se alinean, las que se modelan unas a otras. Los mismos *standards* aquí y allí, las mismas calibraciones, los mismos textos y las mismas voces de cotilleo, los mismos modelos de cuerpos alardeados sexualmente y, por cierto, las mismas recetas publicitarias. La uniformidad reina. Las “diferencias” son reducidas a ingredientes turísticos, condimentos del plato único. La tarea urgente del cine documental consiste, entonces, en no dejarse atrapar en esta jaula de oro. Responder con imágenes y sonidos a los asaltos, albergar los asaltos que la realidad no cesa de lanzar contra el ronroneo de la noria del espectáculo mundializado. Revueltas lógicas.

Si el cine documental supone siempre un punto de partida inscripto en la realidad (*las realidades, correspondería decir*), ¿qué queda de este punto de partida en el momento de la llegada? La cosa filmada existe siempre fuera del film, pero ¿qué es de ella una vez devenida en película? La cosa es desdoblada. Lo uno ya no es uno, sino dos. La cosa existe “en sí” fuera del film, sí, sin dudas; pero existe también en el film. Traducido en imágenes y en sonidos, cada “uno” es confrontado con su “reflejo”, su *bis*. Y como corresponde, este reflejo es a la vez fiel y tramposo. La representación “se parece” a la cosa a la que se refiere: tal es el poder analógico que define *la impresión de realidad* en el cine. Pero al mismo tiempo, el desfase. La cosa de un lado, su representación del otro; y entonces la cosa devenida en parte extraña a sí misma; y luego el parecido como algo a la vez familiar y extraño. Al mismo tiempo que el cine documental conlleva la certificación del mundo que filma, lo ahonda, lo ensombrece, lo duplica con un acompañamiento espectral, por el que se hace entrever algo del pasado de la cosa filmada, algo de su historia y quizá de su destino –todo aquello que el mundo de las apariencias mediáticas no deja ver todo aquello que los espectáculos disimulan, todo aquello que fatiga lo sensacional. Cambiamos de lógica. Saltamos del régimen del *todo-imagen*, de la imagen todo poderosa, de la imagen omnipresente, a este tiempo bien diferente donde las imágenes son frágiles y revocables, solidarias y amenazadas, más que amenazantes, marcas de lo que

falta, restos rechazados que van a parar al montículo de destrucción y de muerte que está asolando este mundo. Sobre todo del impacto, digamos, que hay reserva en el documental, *sucesión en las imágenes*. Son seguidas las situaciones, los cuerpos, los climas, los planos, las imágenes. Eso se sigue. Retorno, repetición, variación. "Para la sucesión del mundo".

Tomarse su tiempo, filmar el tiempo que pasa, los silencios, los vacíos, los tiempos muertos, filmar pocas cosas, acompañar, seguir, tener compañía, permanecer con alguien o con algo. Tener cuidado con lo que queda vivo del mundo donde estamos.

Jean-Louis Comolli, junio de 2009.

Traducción: Miguel Angel Santagada

Todas las imágenes son fotogramas de las películas *Naturaleza muerta* de Jia Zhang Ke (2006), *Classe de Lutte* de Chris Marker y el grupo Medvedkine (1969) y *Petróleo crudo* de Wang Bing (2008), respectivamente.