

29

Colección
Ciencias Sociales

MUNDO IMAGINADO Y SIGNIFICADO. Discursos contemporáneos y comunicación

Compiladores

Nicolás Chalavazis Acosta

María Cristina Machado Toro



Universidad Pontificia Bolivariana

302.2

Chalavazis Acosta, Nicolás, compilador

Mundo imaginado y significado. Discursos contemporáneos y comunicación / Nicolás Chalavazis Acosta y María Cristina Machado Toro, compiladores --

1 edición-- Medellín: UPB. 2023 -- 104 páginas. -(Colección Ciencias Sociales, 29)

ISBN: 978-628-500-116-1 (versión digital)

1. Discursos 2. Estudios de comunicación 3. Ensayos literarios

CO-MdUPB / spa / RDA / SCDD 21 /

© Gabriel Lotero Echeverri

© Nicolás Chalavazis Acosta

© Harold Salinas Arboleda

© María Cristina Machado Toro

© Adriana Mora Arango

© Ana María López Carmona

© Marta Isabel Hincapié Uribe

© Daniel Santiago Cortés Ramírez

© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Mundo imaginado y significado. Discursos contemporáneos y comunicación

ISBN: 978-628-500-116-1 (versión digital)

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-628-500-116-1>

Primera edición, 2023

Escuela de Ciencias Sociales

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Padre Diego Marulanda Díaz

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Ciencias Sociales: Omar Muñoz Sánchez

Coordinadora (e) Editorial UPB: Maricela Gómez Vargas

Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Editorial UPB

Corrección de Estilo: Editorial UPB

Foto Portada: Imagen de Freepik

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2023

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Medellín - Colombia

Radicado: 2292-02-10-23

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Crear la realidad, desprenderse del paradigma

Adriana Mora Arango

Un acercamiento a la imagen: querer comprender la realidad del cine

La primera vez que me enfrenté conscientemente al problema de la imagen cinematográfica fue durante mi adolescencia, y fue con la icónica obra de Alfred Hitchcock, *Vértigo* (1958). Mi fascinación surgió por la necesidad de entender lo que, para ese entonces, era una secuencia de sensaciones que, además de atraerme, me generaban un sinnúmero de preguntas frente a la pantalla. Después de ese cuestionamiento, mi fascinación por las imágenes se alimentó de otras corrientes artísticas y culturales.

Esta fascinación me llevó a las búsquedas y problemáticas a las que se enfrenta el documental, no solo como producto visual, sino como constructo cultural que se ha enfrentado al problema de lo factual. Si la realidad, a lo largo del tiempo, ha sido un concepto que ha sufrido variaciones en su significado, la caracterización y clasificación de las obras

también han estado determinadas por dicha inestabilidad conceptual. Por eso, concebir la migración del término «realidad» resulta definitivo para dimensionar cómo, según los discursos históricos establecidos, no solo se han propuesto distintos tipos de representación, sino que se han fijado las características de las denominadas expresiones visuales y, con ello, la forma en que se determina el sentido de la obra en sí misma.

Dentro de estas discusiones es, quizás, en el mundo de las artes plásticas donde el debate por la representación ha estado presente de manera constante, factor que conlleva a que las acepciones alrededor de la realidad sean esenciales en el desarrollo de los procesos artísticos, por encima de la pregunta por la mimesis. Por eso, este trabajo, al ser el resultado de un doctorado en Humanidades, versa tanto de las particularidades del documental como de los campos de saber que lo circundan y sus aportes a los debates teóricos de nuestros días.

Se hace preciso, entonces, aclarar que este trabajo no reflexiona sobre el cine documental como un problema de estudio aislado, sino que integra la preocupación de las artes y las humanidades para disponer un fenómeno transversal al pensamiento humano como lo es la construcción de realidad y lo que aquí se entrega son los aportes del cine a dicha discusión multitemática. Por consiguiente, esta no es una tesis de corte histórico, ni pretende recopilar cronológicamente acontecimientos ni del cine ni de las artes; por el contrario, se centra en los debates del pensamiento que brotan del estudio de las imágenes.

Márgenes teóricos sobre la representación: ¿por qué el documental se pregunta por lo real?

Para acercarse a esta pregunta es necesario asumir que las prácticas documentalistas se sumaron a los cuestionamientos por la representación y los problemas conceptuales de la realidad. Desde su nacimiento, la escuela inglesa le otorgó un nuevo enfoque a la re-

presentación, debido a que, en apariencia, la cámara que registraba el inicio del siglo XX no se interponía, material y discursivamente, entre la realidad y lo representado. Desde allí que las exploraciones técnicas y formales del cine documental, a lo largo de su historia, hayan reconfigurado sus planteamientos ideológicos y teóricos sobre los abordajes de la realidad que le dieron origen, hasta el punto de ampliar y moldear nuevos márgenes teóricos por los cuales moverse.

Tal concepción ha dificultado su clasificación como género cinematográfico en distintos momentos de la historia y para diversas instituciones como la crítica o la academia. Para saldar, paulatinamente, dichas discusiones, Tzvetan Todorov propone que “el género no es otra cosa que esa codificación de las propiedades discursivas que elige una sociedad” (citado por Garrido, 1988, p. 35). En ese sentido, dichas dimensiones argumentativas son determinantes para la estructuración de las narraciones, su asimilación, y su respectiva asignación del género al que pertenecen.

Ahora bien, ¿qué significa ser y hacer un cine sobre la realidad? Cuando se hace una revisión de películas de distintas épocas resulta evidente que trascienden el puro registro de los hechos, porque ese universo factual, en sí mismo, es mudo, y lo que aparece en la imagen es siempre una selección de los elementos que conforman esa mirada de las cosas. Sus características, entonces, sirven para construir una narración que está determinada, de principio a fin, por un punto de vista claramente, porque, como dice Bill Nichols, “No hay que olvidar que no es una reproducción de la realidad, es más bien una representación del mundo que ya ocupamos”. (2013, p. 33). Ello nos lleva a afirmar que este tipo de cine ha establecido diferentes estructuras narrativas para contar el acontecer directo de las cosas, es decir, dispone un campo visual particular, y con él, un paradigma sobre el cual se sostiene.

Dentro de este campo de conocimiento, es importante remarcar que hoy, al afrontar una nueva realidad, los procesos de mimesis e imitación han encontrado en el referente directo y el registro objetivista recursos insuficientes para dar cuenta de un mundo más complejo. Por eso, en la actualidad, el cine de lo real se enfrenta al choque que implica desprenderse de la representación como categoría máxima de creación y, aun así, dar cuenta ontológicamente del mundo y las significaciones de las cosas para confrontar, con ello, al observador de ese mundo cambiante. En palabras de Arthur Danto:

Si antes [la imagen] afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra representación. Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio. (2005, p.14)

De esta manera, el campo visual contemporáneo se abre camino hacia otras formas retóricas.

Para comprender esas derivas, lo primero que podemos decir es que el documental emerge como una forma por la cual es posible acceder, reconocer, entender, imaginar y significar el mundo desde la imagen como mediador entre el universo tangible y las lecturas que de este se hacen. Pensar en las imágenes sería, entonces, considerar un determinado sistema de expresión que funciona a partir de unos elementos formales y articulan las relaciones de sentido. Establecer su significado y alcance expresivo es demarcar el mundo con los límites espaciotemporales que la encuadran. Ninguna imagen, aun la imagen en movimiento, puede saberlo o decirlo todo sobre lo que se exhibe; lo que aparece, lo que se materializa es siempre un fragmento incompleto, solo un destello de luz. El asunto es que el resplandor de ese fragmento resulta muy potente, casi enceguedor, y ante él las márgenes se desvanecen; al hacerlo, se asemeja al mundo que recrea.

Así, la idea de acceso a la verdad impacta de una manera tan contundente que, como lo plantea Didi-Huberman, “hay un doble régimen de la imagen: verdad y oscuridad (el humo, lo borroso y el valor incompleto del documento)” (2004, p. 10). En esa medida, la imagen resulta ser una especie de ilusión con la que tenemos la idea de ver algo, aunque solo lo veamos parcialmente. Tal encantamiento complejiza el problema de la imagen, pues esta doble condición es, a la vez, su característica indiscutible y su límite.

Si asumimos antropológica y visualmente que toda imagen implica una segmentación de algo o de alguien –que para Belting (2007) le ha sido arrancado al mundo– y que está limitada por una conciencia específica de tiempo, la pregunta sería: ¿qué determina la singularidad del corte que impone cada imagen? Es desde el acto de mirar que la imagen ha sido posible. Esa mirada ha definido la imagen e, inevitablemente, determinará también la forma de ser vista en una suerte de mediación entre quien mira el mundo y quien

mira la imagen. Por ende, entendemos la «imagen» como un objeto temporal, un rastro material donde se instalan las ideas que dotan —o vacían— de significado aquello que es presentado y que permite que el acto hermenéutico ocurra.

Dentro del ejercicio de análisis de las imágenes, la semejanza es la función que más peso ha tenido a la hora de interpretarlas. Allí, la tradición antropocentrista del Renacimiento fue un parteaguas para consolidar dicha lectura, puesto que su objetivo era representar fielmente el entorno que rodea la mirada a través de valores como la perspectiva, la tridimensionalidad, la proporción y la armonía como reflejo de lo real. Si recordamos que el pensamiento renacentista volvió a mirar lo clásico como eje orientador, se hace preciso repasar cómo el concepto de mimesis se refería al problema de la imitación en la Antigüedad, idea matriz que determinó la teoría del arte durante varios siglos. Así, la imitatio se ha entendido a lo largo del tiempo en tres sentidos que marcan líneas de pensamiento: el sentido dionisiaco ritualista, el cual se conecta más con la expresión y el cosmos interno que con aquello tangible del mundo que nos rodea, es decir, un sentido cosmogónico; el imitativo platónico, donde lo que prima no es la interioridad o su condición mística, sino su estado físico, su exterioridad y relación con el mundo de lo concreto; y el sentido aristotélico, el cual combina la libertad del creador con la reproducción de la realidad y cuya lectura está determinada por un cierto nivel de creación del artista.

En medio de esta dialéctica, aparecieron miradas que le dieron un nivel de complejidad a la idea de representación, ya que, aunque sí pensaban que el arte debía replicar las cosas, también puntualizaban en la necesidad apremiante de que solo se imitaran aquellas cosas que fueran bellas. En cierto modo, esto fracturó el objetivismo platónico, pues los conceptos de belleza y mimesis, como afirma Mieke Bal, “no están fijos, sino que viajan, entre disciplinas, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas” (2002, p. 38).

Desde allí, las reflexiones renacentistas, con sus reconocidas diferencias, fueron definitivas para integrar los conceptos de simetría, eutritmia y estética como bases fundantes de las representaciones visuales modernas. La evolución de las ideas del Quattrocento y Cinquecento derivó en los movimientos del siglo XVII y XVIII,

como el Barroco y el Neoclacisismo, lo que dio paso a una aproximación distinta del término *imitatio* al sustituirlo, gradualmente, por el de *creatio*.

Para consolidar estas ideas, la filosofía positivista, la cual consideraba que el conocimiento provenía de una observación consciente de aquello objetivo y externo, fue determinante. Esta, a su vez, no se puede entender por fuera del ascenso de los valores burgueses y la constitución de las sociedades europeas, donde la organización social delineó otras formas discursivas inspiradas por el método científico. Tales derivas indican que el problema de la representación de la realidad es, y ha sido, uno altamente teórico, cuya pregunta subyacente en la obra de arte es una pesquisa permanente, sin una respuesta única ni definitiva. Así, las imágenes, bajo una lógica de metonimia visual, se convierten en un disparador para crear otras imágenes que configuran la idea del mundo. Si en sí mismas las imágenes generan una idea de materialidad a partir de la cual creemos conocer algo –incluso aquello que no hemos visto jamás–, es pertinente indagar por la importancia del referente que da origen a dicha imagen.

Dentro de este contexto, y tras su desarrollo en el tiempo, la concepción de la imagen-semejanza se fortaleció con el nacimiento de la fotografía, ya que la impresión directa que hace la cámara con el afuera acrecentó aquel sentido de huella. La manera en que la imagen fotográfica parece adueñarse de lo fotografiado permitió que fuera factible la idea de poder hacer una representación fidedigna, exacta y, en apariencia, verdadera, del mundo sensible. Susan Sontag, por ejemplo, enuncia que “el acto fotográfico es un modo de certificar la experiencia” (2006. p. 24) ya no solo en la imagen, sino en el momento de mirar. Así, se le introduce un nivel performático moderno a la mimesis renacentista, ya que la pintura se desliga de su responsabilidad de representación figurativa al cedérsela a la fotografía, a sus aparatos y a sus preocupaciones discursivas y corporales frente al presente y la imagen capturada. La materialización del hecho fotográfico es lo que le concede a la imagen un sentido de prueba casi irrefutable, por cuanto pareciera que no hay diferencia entre el observador, la realidad y lo que ve la cámara como objeto, lo que supone que en cada foto subyace algo, un rastro de aquello que alguna vez estuvo frente a la mirada.

La concepción de la imagen fotográfica, como una representación fidedigna de la realidad, se mantuvo inamovible por mucho tiempo y sus implicaciones fueron definitivas para la consolidación expresiva y estética del medio. Pero esa idea se fue desvaneciendo durante el siglo XX, cuando eclosionaron nuevos enfoques teóricos frente a los problemas de representación y realidad. Bajo las nuevas posturas que se proponían en la filosofía, la semiología, la hermenéutica e incluso la teoría del arte, toda representación en sí misma derivó en una producción discursiva.

Ahora bien, el cine, que hereda esta condición de la imagen fotográfica, profundiza la idea sobre la realidad al incorporar las nociones de tiempo y movimiento. Así, se dota a la imagen cinematográfica, y a su recepción, de un constante presente donde las cosas parecen suceder en el aquí y en el ahora. A partir de esta tradición histórica, y tras el impacto de la imagen en movimiento, se creó una industria del entretenimiento basada en el efecto sociocultural de las imágenes, lo que derivó en diferentes formas de visualización que aprovecharon, años después, la televisión y la imagen digital y en la que se han establecido unas lógicas de consumo visual durante los siglos XX y XXI. En consecuencia, habitamos hoy una sociedad cuya voracidad por las imágenes crea la necesidad exponencial de producirlas. Dentro de este contexto, la imagen cinematográfica expandió la mirada que hacemos del mundo, atomizando el problema de la realidad, cosa que W. J. T. Mitchell (2009) ha denominado «el universo de la visualidad». A partir de este, se hace necesario definir que la visualidad se entiende como ese lugar donde se replican y se reproducen permanentemente distintas imágenes, escenario donde es factible que, con diferentes enfoques, se les asigne implicaciones significativas y sociales dispares a los códigos visuales.

Esta divergencia de la imagen produce, continuando con Mitchell, el «giro pictórico», una variación que establece nuevas maneras de vincularse con aquello que las imágenes contienen. Para este teórico, dicho giro asume la imagen ya no como un producto únicamente vinculado al problema conceptual de la copia o de la representación, sino conectado a una forma expresiva que define el discurso de la contemporaneidad; algo que implica una manera distinta de significación en la que la imagen no hace eco, no interpreta el mundo sensible del referente, sino que cada imagen es el inicio de otras imágenes, constituyéndose así en un sistema complejo y autó-

nomos. De esta omnipresencia significativa se derivarían consecuencias definitivas para el sentido mismo de la imagen y es a eso a lo que se refiere Mitchell cuando plantea que “la imagen ha adquirido un carácter que la sitúa a mitad de camino entre [...] un ‘paradigma’ y una ‘anomalía’” (2009, p. 21). Ahora las imágenes son, más que huellas del mundo, ideas del mundo, una forma de materializar la imaginación, aquello que creemos ser.

Por ende, asumir que la característica principal del documental es la apropiación de la realidad lo enfrenta a un dilema de alta complejidad porque su posición le ha significado adjudicarla como algo verdadero y que, efectivamente, ocurre. Sin embargo, esta postura lo reta a un problema del pensamiento donde su dimensión conceptual resulta mucho más elaborada que el mundo material enunciado. Tal asimilación ontológica depende de un pacto cultural que lo somete a una movilidad discursiva que varía de una época a otra. Esto evidencia cierta fragilidad en entender la realidad como un gesto materialista, el cual evade lo real como un acto de representación. Aceptar el tránsito de significados que experimentan los conceptos, reconfigura y establece nuevas formas de producción, comprensión y lectura de las imágenes. Es a partir de dicha agitación que la percepción de las cosas determina la manera en que se diferencia e interpreta lo que comprendemos como real y lo que no. Por consiguiente, podríamos afirmar que la realidad –no como lo concreto, sino como una idea– es siempre una construcción social, intelectual y discursiva que se entreteje entre lo formal y lo narrativo; esta condición híbrida hace que el cine oscile entre la apropiación de la realidad y la impresión sobre lo filmado.

Pensar una hipótesis sobre la imagen documental: desprenderse del paradigma

Si bien el tema de la realidad, como condicionante de la imagen fílmica, es fundamental dentro de la teoría cinematográfica desde sus inicios, el problema de la relación entre las imágenes y su referente

toma otra dimensión cuando, en 1929, John Grierson decidió producir un tipo de películas y, a partir de ellas, articular un discurso que pretendía acercarse al referente sin intervenirlo y alejándose de cualquier artificio. Sobre estas premisas se configura un tipo de cine preocupado por lo real, marcado por una vocación testimonial y vinculado a la idea del documento. Con el movimiento documentalista inglés se introduce un cuestionamiento sobre la realidad en la historia del cine, ya que los realizadores de esta tendencia se desvían hacia un tipo de relatos que se comprometen no solo a retratar el mundo desde la condición mecánica inherente a la imagen fílmica, sino que se ocupan de ella. Aparece, así, un discurso legitimador del campo, el cual estableció unos límites de producción y conceptualización entre el cine de ficción y el cine documental para configurar algo que Jean-Louis Déotte denomina la sensibilidad y las certezas comunes determinantes de la evolución y la historia de los dispositivos.

Las distintas propuestas sobre cómo asumir la condición de la realidad en la representación configuran las posturas históricas y estipulan la forma de interpretar el mundo. Rafael Echeverría, por ejemplo, se acerca a esta discusión al afirmar que “Nosotros, en tanto individuos, nos constituimos siempre dentro y a partir del trasfondo de esos metarrelatos que llamamos discursos” (1994, p. 35). En cierto modo, la aparición de estos límites liberó a la ficción cinematográfica y su respectivo espectáculo de la preocupación por el referente, dejándola enfrentada a los problemas de la verosimilitud. Por su parte, el documental, aun cuando su nacimiento es contemporáneo de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, retoma para sí algunas de las bases del discurso realista del siglo XIX y consolida una pretensión de objetividad desde la que establece la promesa de acercarse a la verdad del mundo.

Este arquetipo teórico determina la consolidación de unas formas narrativas en las que prima la construcción de un registro de corte antropológico y una visualización con pretensiones científicas que utiliza ese tipo de imágenes como vehículo válido para acceder a la realidad, en la cual emergen unos hechos que son narrados desde un observador externo, quien funciona a modo de testigo. La inscripción en esta pretensión, históricamente, ha dejado al documental ante la obligación de circunscribir las películas dentro de un ejercicio discursivo y retórico alrededor del asunto de lo real, lo

cual no solo marca una diferencia con la ficción, sino que reafirma la relación que se establece entre aquello que subyace en su encuadre y el mundo del que hace eco.

Determinarse a partir de un compromiso con el entorno y el relato que generan la imagen y el discurso, en oposición a las estrategias establecidas por la ficción, ha sido definitivo para el desarrollo de la historia del documental y, en especial, para la consolidación de su paradigma de objetividad. Esta particularidad, que lo definió por mucho tiempo, estableció una conexión de este género con la línea de pensamiento que introdujo el teórico situacionista Guy Debord en su libro *La Sociedad del Espectáculo*, cuando afirmaba que “La producción artística, teórica y política son indivisibles” (1974. p. 12). Desde esta concepción, el cine de la realidad se consolidó como una especie de *détournement* donde el hecho artístico que implica la creación de la imagen realidad determina y define una carga ideológica. A partir de allí se derivan dos consecuencias sustanciales de las imágenes: en primer lugar, las prácticas enunciativas documentales y, por consiguiente, las estrategias narrativas cinematográficas, revelan la capacidad de denuncia social de los relatos visuales al ser un escenario reflexivo y crítico de las formas de operar del andamiaje político de las sociedades; en segundo lugar, las imágenes confirman el estatus del arte en general y del cine en específico de ser a la vez un dispositivo contenedor de la moral colectiva y un aparato estético catalizador de las afectividades humanas.

Aun así, y en medio de estos planteamientos teóricos, la imagen-realidad, como concepto, resulta opaca porque aquello que aparece en ella es siempre un símbolo abierto a las posibilidades de significación, el cual puede ser múltiple y diverso, esencialmente, porque definir qué es lo real en sus dimensiones antropológicas, sociológicas y políticas no es algo que dependa, exclusivamente, de la representación en sí misma, sino que es un concepto externo a ella. Por este motivo, un tipo de imagen que tenga por objetivo revelar el mundo de lo concreto, sin importar cómo se la entienda, constituye una búsqueda cuyo resultado no es preciso, definitivo o irrefutable.

Como consecuencia, el cine documental se ha enfrentado a mediar entre su imaginario realista y el fenómeno de la imprecisión. Dicha tensión se fisuró en la segunda mitad del siglo XX, puesto que las prácticas documentalistas se sumaron a la crisis de las narrativas colectivas, el agotamiento de los modelos clásicos y las trans-

formaciones discursivas, económicas y políticas que se instalaron en las artes, y que teóricos como Arthur Danto (2014) denominaron el periodo del post-arte. Esto devino en una transición que resultó definitiva para dimensionar los cambios que determinaron el que-hacer artístico en las siguientes décadas. Estas rupturas son el inicio de una heterodoxia en las formas expresivas del código documental tras instalarse dentro del discurso posmoderno, el cual termina con la concepción de autenticidad y subvierte las fronteras entre las diferentes expresiones creativas y del pensamiento. Es precisamente este ambiente el que resulta como un espejo en el que se reflejan las nuevas formas de asumir el cine de lo real en el nuevo siglo.

El cambio en los recursos retóricos y estilísticos sobre el tratamiento de las imágenes no es otra cosa que la transformación sociopolítica del contexto sobre el que estas emergen, el cual alteró y complejizó la forma de entender la realidad del siglo XXI. En la pérdida de dicha entidad se diluye la condición de representación en sí misma y se pasa de un estatuto de materialidad a uno de virtualidad en el que, como plantea Hans Belting, “las imágenes virtuales escapan de nuestro concepto de imagen, o establecen un nuevo concepto que rehúye a cualquier comparación con la historia de la imagen” (2007, p. 27).

La pregunta, entonces, sería: ¿por qué es posible seguir hablando de documental si se han transgredido casi todos los elementos del código bajo el cual se reconocía y sobre el que se había cimentado el pacto de realidad con el espectador? En este sentido –y más allá de que las transgresiones sean evidentes–, al enfatizar que se trata de un tipo de cine que mantiene sus intenciones realistas, es posible seguir refiriéndose a él como una expresión documental, porque si lo que ha cambiado es el imaginario general de realidad, resulta coherente que cambie la manera de narrarla.

Esta nueva visualidad, en la que el referente no es el eje central de la narración, no renuncia a la realidad; por el contrario, la sigue enunciando, continúa siendo un cine de lo real. Sin embargo, ya no se trata de representar unos hechos objetivos, concretos e incuestionables, sino de presentar y activar un mundo que se ha desmaterializado y a través del cual es posible dar cuenta de asuntos como la imaginación, los sueños o la ausencia. La nueva realidad documental funciona tal como lo hace la imagen digital: ya no opera como huella de aquello que está, sino, precisamente, a partir de

aquello que falta, de aquello que no se referencia o de aquello que, por distintos motivos, se ha reconstruido. En otras palabras, hay un desplazamiento del campo visual donde la alegoría, la evocación, la performatividad y lo simbólico reconfiguran la imagen ante nuestros ojos y desde allí se puede dar cuenta del nuevo régimen de verdad social, cultural y político en el que habitamos.

Al igual que sucede con el relato histórico, las prácticas documentales contemporáneas, sus herramientas retóricas y sus tratamientos se reinventan y coexisten simbióticamente a partir del mundo que crea y mira. De esta manera, podemos decir que la imagen documental sí mantiene una preocupación enunciativa por el referente porque, como lo explica Ricoeur: “El problema del referente de la imagen no plantea ningún problema específico por definición, la misma cosa puede percibirse *in presentia* o *in absentia*” (1999, p. 137).

Parece ser, entonces, que las categorías con las cuales clasificábamos cómodamente este fenómeno son insuficientes hoy en día. Lo que actualmente llamamos documental no es necesariamente la representación directa o transparente que en algún momento pretendió ser. Este se ha visto obligado a renunciar a sus formas narrativas tradicionales y a asumir otras que den cuenta de la imagen-realidad como se asume en el presente, una realidad que, como afirma Antonio Weinrichter, (2010 p. 41) resulta poética y multiforme, la cual continúa siendo esencial al momento de habitar un mundo cuyas evocaciones visuales son tan complejas y diversas como el discurso histórico en el que están inmersas.

Por eso, el paso del objeto visible al sujeto visual se hace un camino coherente dentro de las búsquedas posmodernas, puesto que hoy la creación de un tipo de obras donde prima la hibridez y la indefinición categórica como principal característica es tan solo el gesto reconocible del traspaso formal de las preguntas por la significación, interesada más en sus sentidos y valores dialécticos que su mera clasificación. Desplazar el gesto documental de aquello que pertenece a lo iconográfico hacia el mundo inmaterial de las imágenes mentales introduce un vuelco definitivo en la forma de comprender este tipo de cine, dado que las imágenes dejan de funcionar como una prueba objetiva para transformarse en una construcción simbólica. Así lo plantea Jaques Derrida cuando argumenta que “luego del pensamiento posmoderno, los signos son meros referen-

tes culturales y ya no están ajustados a una idea de realidad” (citado en Borriaud, 2009, p. 45), fenómeno que pone en crisis la idea representacional con la que se había vinculado a esta forma cinematográfica.

Esta es, precisamente, la determinación de focalizar los márgenes de sentido de su representación lo que trae como consecuencia que su forma sea incapaz de acceder ingenuamente a lo factual. Desde esa incapacidad, el documento fílmico está atravesado por la necesidad de argumentar su compromiso discursivo con el mundo. Esto lo obliga a cuestionarse, constantemente, no solo por su estructura narrativa interna, sino por sus valores extralingüísticos con los que proyecta cierta fidelidad con lo real, a pesar de manipularlos conscientemente. Tal condición paradójica revela su estatus ontológico como un asunto que consolida la idea de la materialización posible de una imagen-realidad.

Esta nueva construcción de la realidad ha significado el cambio más importante de la historia del documental, en tanto reestructura su paradigma de objetividad, una transformación en el discurso del cine de lo real. La dimensión de este desprendimiento remite a Walter Benjamin y su texto fundacional, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), al hablar de la pérdida del aura para afirmar que *algo* del espectro documental se ha extraviado: la imagen contemporánea se ha obscurecido, se ha movido en una especie de deriva intelectual desde la que se configura un nuevo paradigma de realidad heterogéneo, volátil, autoconsciente, intersubjetivo, evasivo con las clasificaciones, con rasgos individualistas y plural en sus discursos.

Así, este nuevo margen de lo documental se corresponde con las afirmaciones hechas por los estudios visuales cuando plantean que la imagen contemporánea se debate en medio de una crisis de la representación, en la que se diluyen los conceptos de copia y de referencia, pues “hemos dejado de confiar en las imágenes. Las imágenes fracasan porque ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede” (Borriaud, 2009, p. 23). Por eso, este cine ya no es fácil de situar e implica un desarraigo de la convención, algo que Nicolás Borriaud ha denominado como arte *creóle*, “un tipo de arte que se expresa desde la heterogeneidad de los ingredientes que lo componen, la *creolización* ramifica los discursos culturales y los mezcla para restituirlos bajo formas independientes

a sus orígenes” (2009, p. 83). Lo sugestivo, en términos hermenéuticos, es descubrir cómo al documental contemporáneo lo que parece interesarle es, justamente, esa mediación pastiche entre el mundo y el relato.

Dentro de esta mediación, es el sujeto quien acarrea el peso discursivo y estético de las narraciones. En consecuencia, el yo que enuncia estas prácticas documentales puede ser desde el autor que cuenta su propia historia, en clave de autobiografía, hasta un personaje que desde el interior de la trama narra sus recuerdos o su versión de los hechos, como una auto-ficción. Ese sujeto auto-reflexivo que resignifica la realidad con su mirada expande los puntos de vista desde donde se dispone el campo visual. La jerarquía observador-observado, que planteaba el paradigma de objetividad, se fractura y el campo visual se transforma en un laberinto de espejos. Así, y como resultado casi inmanente, si el campo visual expandió sus márgenes, la mirada también ha redistribuido sus horizontes, lo que genera el vacío al que se refiere Didi-Huberman cuando se pregunta si “¿Algo desprovisto de mirada, es algo que podemos pensar?” (2004, p. 64).

A partir de esta pregunta se desarrollan los planteamientos teóricos alrededor de la construcción del campo visual, los cuales han redistribuido su balanza en tres ejes: las posturas ideológicas con las que los autores dotan de sentido sus creaciones, el consumo masivo con el que estas se insertan en los imaginarios colectivos y la evolución tecnológica, cuya aceleración ha llevado a consolidar dicho ensanchamiento. Además, tal procedimiento ha derivado en una doble hibridación: la formal, que da vida a las imágenes, y la sociocultural, que sirve para señalar el comportamiento de las estructuras de poder.

El entrecruzamiento que esto representa, en vez de reducir o alterar formalmente cada uno de los orígenes de la imagen, produce un tránsito de significaciones y una apropiación de recursos enunciativos y retóricos donde se navega a través de lógicas y estrategias como el ensayo, el collage, la animación y cualquier otro medio expresivo emergente. En este camino, la imagen ha remplazado la representación por la alegoría, la evocación, la metáfora, el performance, la ironía y la poética, apelando más a lo simbólico que a lo concreto en donde es posible que la experiencia sobre lo factual se amalgame con asuntos como los recuerdos, los sueños, los miedos

o la imaginación. En otras palabras, la mimesis clásica se desprende de su paradigma objetivista para dar paso a símbolos volátiles. En esta nueva concepción tiene lugar lo que Joan Fontcuberta llama la adopción de la imagen con la que se ha desvanecido la confianza en la noción de evidencia y se transforma su sentido original. Así, este nuevo procedimiento visual da cuenta de la ficcionalización de las imágenes, lo que se puede considerar como una nueva retórica documental.

Hoy, el universo de las visualidades accede a la realidad desde la imagen no referencial, asunto que no implica una falta de verdad; el documental sigue dando cuenta del universo que enuncia, mas no a través de una representación material verificable. En contraposición, como lo afirma Juan Martín Prada, “en el mundo de la visualidad, las apariencias [se asumen] no como lo falso sino como una nueva manera de aparecer en la imagen” (2018, p. 32). Por lo tanto, su interpretación no se lee como una mentira. Lo que sucede es que el valor de lo verdadero se pluraliza; si la realidad hoy es compleja e intersubjetiva, la verdad que la revela también. De esta manera, es más acertado hablar de verdades fragmentadas que de una verdad única, y son esas fracciones de lo real con las que trabaja el documental contemporáneo.

En síntesis, el significado de la imagen emerge en un sentido múltiple y, de alguna manera, trae consigo nuevas formulaciones lógicas del espacio, del tiempo, de la identidad y de la memoria. Hoy, lo visual termina por alterar las formas tradicionales de enunciar lo documental y resignifica la presencia de la mirada, porque ya no es necesario estar donde sucedían los acontecimientos que se pretendían representar para darle importancia al pasado como señal de que los hechos habían tenido lugar. Estos procedimientos retóricos, al no tener la representación como modo central de operar, crean una imagen que no busca la similitud con nada y que ha renunciado, como dice Fontcuberta, a la ilusión pantográfica (2010, pg. 103) de la imagen que se ha fugado del referente. Tal huida no opera para desaparecer, sino para dejar una estela, para transitar hacia la ausencia en la que subyace la comprensión contemporánea del universo y su visualidad. Allí, se ha desvanecido la idea de ventana al mundo probatorio y constatable; por eso, lo documental ha dejado de preocuparse de la imagen como prueba de que algo pasó en un tiempo y un espacio determinado y pretérito. Y qué mejor que el

mismo lenguaje cinematográfico para explicar sus propios devenires, porque, como la plantea Rithy Panh en *La Imagen que falta* (2013), ninguna imagen es suficiente para dar cuenta del horror, del eco de su presencia en el presente. Esta imposibilidad de asir la crudeza de lo real libera las posibilidades de la imagen documental con las que crea una realidad desde la subjetividad y a partir de la irrupción simbólica de lo no referencial.

Ahora bien, como una cualidad que le hace contrapeso a los rasgos que esbozan la nueva relación de lo documental con la realidad, es necesario decir que, si bien la subjetivación de la mirada en las imágenes nos entrega símbolos volátiles, líquidos, híbridos y difusos, los procesos de simbolización continúan siendo concretos; el cambio de paradigma ha afectado el tratamiento de los contenidos visuales, pero el contenedor sigue asentando sus bases en estructuras comunicacionales estables, al menos las del modelo sobre el cual se mueven estos nuevos enfoques y tratamientos discursivos. Por eso, imaginar que dichos fundamentos también sean susceptibles de un proceso de subjetivación es fantasear con otros modelos de comunicación tan hipotéticos como desconocidos. En este punto, el paradigma que estudia este texto encuentra sus límites y, con ellos, nuevos caminos de reflexión. En consecuencia, y como último gesto conclusivo, es posible argumentar que podemos seguir hablando de cine documental como un término más preciso que «no ficción» o «posdocumental», porque este tipo de películas nunca se han alejado de su preocupación por la realidad.

Hoy, el planteamiento de John Grierson a finales de la década de los 20 sobre las prácticas documentalistas como «el tratamiento creativo de la realidad» es igual de válida y vigente. Lo que ha cambiado es la manera en que los universos sociales y culturales entienden los límites y el significado de esa realidad. En otras palabras, las nuevas formas visuales y retóricas abordan las cosas desde otro punto de vista porque lo que observan también ha cambiado y, en consecuencia, el desprendimiento del paradigma habla más de cómo el mundo observado transforma la mirada que del paradigma en sí mismo.

Referencias

- Berger, J. (2016). Modos de ver (3.ª ed.). Editorial Gustavo Gili.
- Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Katz Editores.
- Borriaud, N. (2009). Radicante. Los sentidos Artes Visuales.
- Danto, A. C., Chateau D., Reed-Tsocha K., Alcaraz M. J., Lafferty M., de Azúa, F., Jarque, V., Goehr, L., Vilar, G., Pérez Carreño, F., Costello D., Jaques J. y Rubio Marco S. (2005) Estética después del fin del arte Ensayos sobre Arthur Danto. Antonio Machado libros
- Danto, A. C. (2014). Después del fin del arte. (4.ª ed.). Paidós.
- Debord, G. (1974) La sociedad del espectáculo. Ediciones de la Flor.
- Echavarría R. (1994) Ontologías del leguaje. JCSáez Editor
- Fontcuberta, J. (2016) La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. Galaxia Gutenberg.
- Garrido, M. (Compilador). (1998) Teoría de los géneros. Arco Libros.
- Huberman – Didi G (2004) la Imagen mariposa.
- Mitchell, W. J. T. (1986) Iconology: Image, Text, Ideology. University of Chicago press
- Mitchell, W. J. T. (2009) Teorías de la imagen. Akal
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (2013). Introducción al documental (M. Bustos García, Trad. 2.ª Ed.). Universidad Autónoma de México. (Trabajo original publicado en 2010).
- Ricoeur, P. (1996) Sí mismo como otro. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999) Historia y narratividad. (G. Aranzueque Sahuquillo, Trad.) Paidós. (Trabajo original publicado en 1978)
- Sontag S (2006) Sobre la Fotografía. Alfaguara
- Weinrichter, Antonio (Ed.). (2010) .DOC el documentalismo del Siglo XXI. Festival de Cine de San Sebastián.

Filmografía

- Rithy, P. (Director). (2013). *La imagen ausente*. Catherine Dussart Productions.