

Este sistema de transcripción también puede aplicarse con sólo una función, es decir, cuando únicamente haya reproducción o únicamente comentario. De esta forma se posibilita, en el análisis de informaciones, distinguir entre noticia y comentario (véase capítulo siguiente). Por otra parte, este cuadro es aplicable a medios sólo visuales, sólo auditivos o sólo impresos.

Ejemplos:	
Discusión en la televisión	246
Discusión en la radio	206
Comentario en la televisión	346
Comentario en la radio	306
Emisión musical comentada (radio)	306, 205
Información ilustrada en el diario	206, 340
Cartoon con subtítulos	250/360

Doelker, Christian
"La realidad manipulada"
66, 1979, 1982

5. Realidad documental

Con la invención de la fotografía se creyó, en la primera borrachera, poder llevar a cabo con perfección técnica el viejo sueño de la mimesis. Nadar, el primer gran retratista fotográfico de Francia, califica a la fotografía, en sus memorias de 1899, como «la más sorprendente de toda esta multitud de invenciones que convierte a nuestro siglo en el máximo siglo científico de todos los tiempos». Y en el siglo XX, Duane Michals pone en boca de la fotografía: «Yo no soy reportero. Soy realidad.»

No cabe duda de que los medios ópticos y electrónicos ofrecen enormes posibilidades de aproximación a la realidad. Sin embargo, los medios no pueden reproducir la realidad por el hecho mismo de que también aquí son válidas las distintas limitaciones aplicables a la captación directa, no medial, de la realidad (véase cap. 2). Aparte de ello, al captar la realidad a través de los medios, habría que mencionar todavía otras limitaciones, que dejan ver la reproducción como un proceso fuertemente restrictivo. Así, Magritte colocó encima de una reproducción de una manzana, bastante fiel a la realidad, la observación «*Ceci n'est pas une pomme*» (fig. 35). No es una manzana porque no se la puede tocar ni morderla.

Limitaciones inalienables

El mundo captable a través de los cinco sentidos sufre, mediante la conversión medial, una reducción a un campo perceptivo de dos o incluso de un único sentido.

El espacio tridimensional queda reducido a una superficie bidimensional. Ya no es posible el acceso espontáneo al objeto. El observador ya no puede pasearse, por ejemplo, alrededor de un objeto. E incluso si la cámara lleva a cabo este movimiento de rodeo en lugar del espectador, éste no puede salirse de este movimiento.

Los medios producen, por tanto, la fijación de una determinada realidad en un determinado momento. Esta fijación excluye otras formas de contemplación y –si no se trata de una transmisión en directo– provoca que la realidad parcial registrada pertenezca irremediabilmente al pasado. La reproducción ya no mostrará la realidad tal como *es* ahora, sino tal como *era* en el momento de su registro.

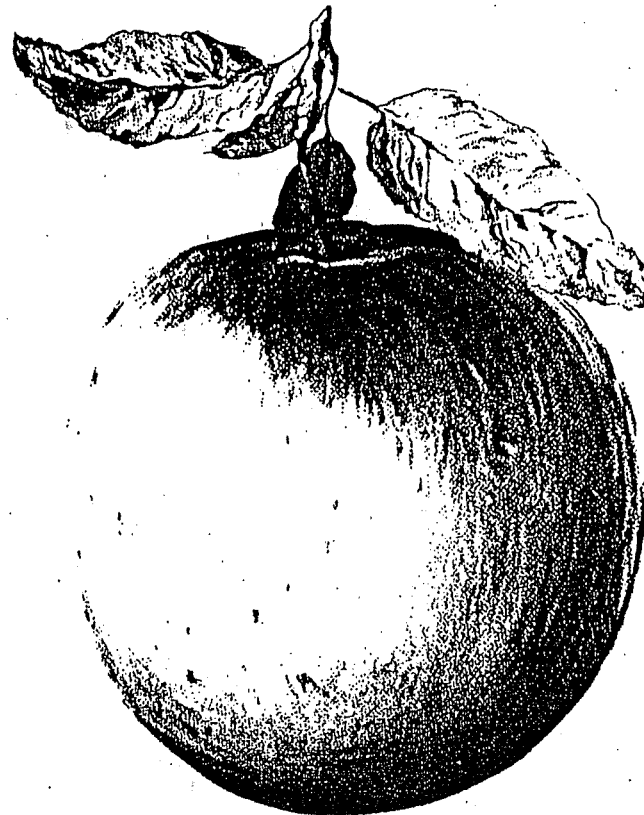
Un objeto o acontecimiento únicamente puede ser captado desde un determinado punto y, por consiguiente, desde una determinada perspectiva, desde un determinado ángulo y, en consecuencia, desde una determinada forma de ver. El aspecto y la perspectiva son ciertamente limitaciones, que incluso hay que tener en cuenta en la percepción directa. Ahora bien, a través del registro medial las citadas relativizaciones adquieren una rigidez definitiva. Lo mismo cabe decir de los encuadres, desde el plano general hasta el más próximo, que en la percepción natural son percibidos como transiciones fluyentes.

Claro que con los medios también se puede intentar compensar las distintas limitaciones. Así, si habitualmente la duración de un acontecimiento queda abreviado por la representación medial, Andy Warhol quiso contrarrestarlo filmando durante seis horas a un hombre durmiendo (*Sleep*, 1964) y durante ocho horas el Empire State Building (*Empire*, en colaboración con John Palmer, 1965). O bien la exclusividad de la perspectiva es evitada en un film como *Woodstock*, de Michael Wadleigh (1969), mostrando simultáneamente a un cantante pop en varias imágenes formadas desde diferentes ángulos, en el llamado procedimiento *splint-screen* (imágenes compuestas usando reservas y contrareservas).

Pero estas excepciones confirman la regla. Han sido realizadas teniendo consciencia de las citadas limitaciones, pero aun así sólo pueden equilibrar cada vez *una* de las deficiencias inherentes.

La transformación por reproducción (véase el esquema global *infra*) ya se inicia antes de la filmación, puesto que ya en el proceso de localización e identificación para la exposición, en el tratamiento del tema y en el guión se lleva a cabo una selección. Durante la

Ceci n'est pas une pomme



35. René Magritte: *Esto no es una manzana*. Reproducción de la realidad tridimensional y pentasensorial por medio de la reproducción.

filmación tienen lugar limitaciones derivadas de cómo se procede delante y detrás de la cámara: desde su posición, el director da instrucciones para la adaptación de la realidad delante del objetivo (fig. 36), resultando por ende diferentes ópticas según el sistema de lentes empleado, bien se trate de objetivos normales, grandes angulares o teleobjetivos.

Por último, el proceso de selección y elaboración también prosigue *después* del rodaje, durante el montaje, la sonorización y las mezclas.

En conclusión, podemos afirmar que incluso la reproducción documental es algo más o menos «hecho»: por una parte está basada en la parcialidad del realizador —nadie puede saltar por encima de la sombra de su propia subjetividad—, y por otra parte en el *estar prisionero* por los medios del realizador. Así pues, cuando se participa de la realidad a través de los medios, no hay que olvidar que de ésta sólo se obtiene una «parte».



36. François Truffaut: *La noche americana* (1973). Arreglo de la realidad frente a la cámara.

Transformación por reproducción

antes de la toma	localización, identificación exposición, tratamiento, guión		
durante la toma	detrás de la cámara	desde y por la cámara	detrás de la cámara
después de la toma	montaje sonorización mezclas		

Estar prisionero por los medios

Si bien la realidad misma no es reproducible, sí en cambio es factible exponer la referencia a esta realidad. Al igual que los signos del habla, también la imagen y el sonido están *en lugar* de una realidad sin ser dicha realidad. Un tal sistema de «abreviaturas» no sólo es admisible, sino incluso resulta «práctico». Sin embargo, la praxis debería manejarse de tal forma que la función de alusión de los signos se mantenga lo más viva posible en la conciencia del receptor de los medios.

La condición de «estar prisionero por los medios» resulta más fácilmente detectable en las producciones técnicamente deficientes que en aquellos films y emisiones de televisión que han sido realizados con perfección técnica. Y el espectador olvida con demasiada frecuencia que precisamente se trata de algo «hecho», y ello a causa de la calidad de «alta fidelidad» de la reproducción que no sólo puede lograrse en el sonido, sino también en la imagen. El espectador posiblemente incurra en una extrapolación inaceptable, deduciendo de la perfección técnica una validez ilimitada del contenido de lo exhibido.

Cuando Peter Handke (en *Theater und Film*: «Das Elend des Vergleichens») comenta acerca de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Straub (figs. 37 y 38), que «los enfoques deben hacer ver, junto con la imagen, también la artificialidad de esta imagen», ello habría de ser aplicable todavía mucho más en el documental, para que así el espectador se dé cuenta de la «enorme hechura» (Handke).



37 y 38. Jean-Marie Straub: *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1967):
«Visualizar...»

La limitación del realizador

El realizador no sólo está prisionero por los medios de que dispone, sino también limitado en su posición. Consecuentemente, la posición del realizador debería quedar incluida en el film, hacerse transparente. Por consiguiente, el documental no debería tener la pretensión de afirmar: «¡Así es!», sin que el realizador se descubra al espectador: «¡Así soy yo!» Cuando unos realizadores como Bernhard Grzimek o Hans A. Traber presentan ellos mismos una emisión documental o comentan personalmente un documental y aparecen entonces en la pantalla, ello no es solamente una variante más personal y atrayente de conversar con el espectador, sino que de esta forma también queda documentada la mirada dirigida sobre el acontecimiento reproducido y la voz que habla del estado de ánimo personal.

En la discusión del 12 de octubre de 1977 sobre el programa de Wallraff, *Lieber Gartenzwerge als Arbeitslose*, emitido dos días antes por la cadena DRS, el delegado de la Springer-Verlag, Wolf



... con la imagen la artificialidad de la imagen» (Peter Handke).

Schneider, criticó que Günther Wallraff apareciera continuamente en la pantalla, en lugar de mostrar los hechos propiamente dichos. No cabe duda que una excesiva y reiterada aparición personal en la pantalla pueda parecer un estorbo, pero precisamente en el caso de un tema muy conflictivo resulta importante que el realizador marque con la máxima claridad su posición, que dé un «rostro» a sus asertos. Y al aparecer su rostro en la pantalla —en latín, *inter-est*—, también puede captarse su «interés».

Objetividad: del mito al «ethos»

Si bien la reproducción total de la realidad haya resultado ser un mito, dado que en su representación se dan unas limitaciones inalienables, ello no debe ser interpretado como permiso para que en un mensaje incluyamos subjetividad «en el sentido de una discrecionalidad ilimitada» (Otto Friedrich Bollnow, *Das Verstehen*). A partir del mito debe destilarse el *ethos*, que, por encima de la

parcialidad subjetiva, intenta alcanzar una adecuada objetivación del objeto expuesto. Según Bollnow, ello sucede por el hecho de que la cognición objetiva «se topa con la resistencia de la cosa misma, a la que resiste, y que por su parte le confiere un sostén».

El término «objetivo» provoca una y otra vez discusiones, que abarcan desde meras reacciones de disgusto hasta una seriedad metafísica que pone en duda cualquier tipo de objetividad. Sin embargo —a partir de reflexiones epistemológicas y de la técnica de la producción, tal como han sido expuestas más arriba—, no parece indicado restar toda validez a un concepto de objetividad entendido en sentido completamente pragmático. Los esfuerzos por conseguir una adecuada representación de un objeto o de un acontecimiento (a partir de la conciencia de las mencionadas insuficiencias) con declaración simultánea de los medios (siempre que ello sea necesario para un enjuiciamiento del mensaje), pueden sin duda alguna denominarse *objetividad* en el sentido usual de la palabra. Para retomar un ejemplo del capítulo 2: cualquiera que sea la forma de ver un cerezo desde la perspectiva de una percepción subjetiva, y cualesquiera que sean los mecanismos de la selectividad en la representación, ello no afecta en nada al hecho de que se trata de un cerezo (y no de un ciruelo o un chopo). En esta manera práctica de aplicación del concepto, el tipo de árbol puede constatarse «objetivamente».

También la a continuación citada *Declaración sobre los fundamentos del trabajo periodístico* pretende hacer utilizable el concepto de la objetividad en el trabajo cotidiano del periodista. A semejanza del juramento hipocrático de los médicos, las «Obligaciones del periodista» constituyen una especie de «Código de Honor de la Federación Internacional de Periodistas»:

Declaración sobre los fundamentos del trabajo periodístico

Esta Declaración internacional proclama las reglas de la ética profesional que todo periodista debe cumplir en su trabajo.

1. El respeto a la verdad y al derecho a la verdad por parte de la opinión pública constituye el primer mandamiento del periodista.
2. Aceptando esta obligación, el periodista defiende los fundamentos de la libertad en la correcta obtención y reproducción de noticias, así como el derecho al comentario y la crítica.
3. El periodista sólo informará sobre la base de hechos cuyas fuentes conoce; no soslayará informaciones importantes ni falsificará documentos.
4. Sólo empleará métodos correctos en la obtención de informaciones, fotografías y demás material.
5. Si de buena fe ha dado una noticia que luego resultara falsa, la corregirá.

6. Mantendrá el secreto profesional y no dará a conocer las fuentes de información confidencial.

7. Se considerarán infracciones graves de la ética profesional: el plagio, la difamación, el agravio, la calumnia, las acusaciones incorrectas y la aceptación de soborno para difundir o silenciar noticias.

8. Todo periodista digno de este nombre considerará como obligación acatar fielmente los fundamentos de la presente Declaración. Aceptarán las leyes vigentes de su país, pero en cuestiones profesionales sólo admitirá la sentencia de un tribunal de ética profesional de sus colegas, rechazando cualquier intromisión de un Gobierno o de cualquier otra institución en los asuntos profesionales.

Unos fines parecidos se formulan en las «Explicaciones al proyecto de un artículo de Radio y Televisión en la Constitución» (Variante II, de 8 de diciembre de 1978), del Ministerio de Comunicaciones y Energía de la Confederación Helvética:

Si la transmisión de informaciones desea fomentar la libre formación de la opinión, debe regirse según los fundamentos de la veracidad y la exactitud. La veracidad exige que un juicio de valor no sea transmitido como propio si no es considerado de buena fe como verdadero. La exactitud, entendida como criterio periodístico, se compone aproximadamente de los siguientes elementos: comprobación de datos recibidos en el marco de lo posible, cuidadosa búsqueda de nuevos hechos, adecuación de los medios periodísticos, imparcialidad frente al resultado del trabajo periodístico, y clara señalización y separación entre noticia y comentario.

Concordancia externa e interna

El concepto de objetividad (cualquiera que sea el sentido que se le dé) ha sido citado a menudo en relación con el cine documental como género, dando siempre lugar a discusiones y malentendidos. ¿Debe esperarse del documental que sea necesariamente «objetivo», tal como parecen insinuar las palabras documento, documental, documentación?

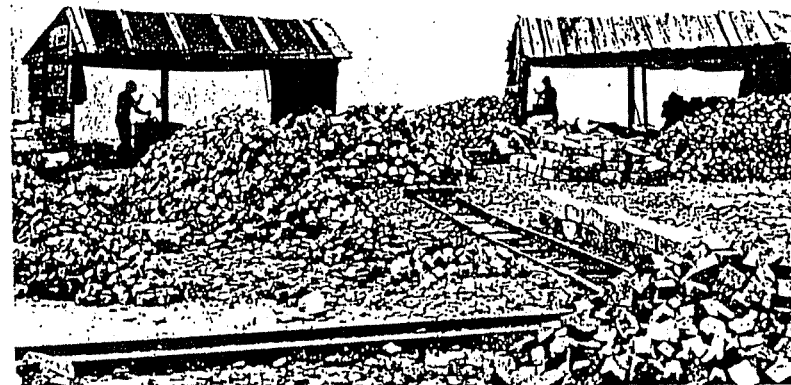
Esta cuestión fue tratada por Hans-Ulrich Schlumpf en ocasión de la inauguración de una exposición sobre el Nuevo Cine suizo (Zurich, 1978):

Los films no constituyen una documentación en el sentido de una colección de hechos, que ha de pretender ser lo más completa posible. Los films son documentos por sí mismos, y ello en doble sentido. Por una parte documentan la realidad. Y por otra parte documentan la posición de quienes

difunden dicha realidad: los cineastas. En esta relación recíproca de sujeto y objeto, de ficción y realidad, el cine documental refleja en medida muy especial el carácter de contradicción de toda obra de arte. [...] Los films documentales no están determinados por un tercer factor; por ejemplo, una colección de hechos, un trabajo científico o algo ya pensado, escrito. Los films documentales que merecen tal nombre son, en primer lugar, expresión del encuentro de los cineastas con la realidad (Zoom-Filmberater, n.º 5, 1978).

Estas líneas de Hans-Ulrich Schlumpf nos recuerdan la existencia de una pobreza terminológica que se hace patente una y otra vez. El término *documental* es definido en el diccionario como «demostrable, fijo». Por tanto, una aplicación más estricta del concepto de cine documental parte del supuesto de que sólo ofrece datos demostrables y, por consiguiente, objetivables. En una acepción lingüística más amplia, cine documental se aplica en la práctica a toda producción que no sea un film argumental, es decir, cintas que trabajan con material documental. En la esfera literaria, esto se corresponde con la distinción entre *fiction* y *non-fiction*. Ahora bien, una comparación con los géneros literarios hace patente cuán escasos son los calificativos para los géneros cinematográficos. Así, por ejemplo, el término film de ficción tiene que emplearse para géneros tan diversos como la epopeya, la novela, el drama y, quizás también, para la poesía. Así que para la amplia esfera del informe, el ensayo, el tratado, el excursus, la impresión, la glosa, etc., sólo parece restar el concepto de cine documental. Pero no resulta precisamente adecuado para ello, más aún al entroncarse este concepto con la idea que el uso lingüístico habitual concede al término documental (= demostrable).

En el sentido de la ampliación de la definición dada por Schlumpf, los documentales no sólo son films periodísticos y pedagógicos. ¿Por qué tiene importancia esta distinción entre film documental artístico y film documental periodístico y pedagógico? En la obra de arte tiene prioridad la *concordancia interna*; el que en una obra de arte concuerde un elemento depende de leyes internas como el estilo, la forma, etc. En una captación documental de la realidad, por el contrario, tiene prioridad la *concordancia externa*: un elemento concuerda o es correcto cuando coincide con la realidad. Así pues, la factografía tiene primacía sobre la dramaturgia. Como afirma el autor de documentales Henry Brandt, «la función del film documental consiste en poner al descubierto *lo que es*, [...] y en consecuencia el documental debe intentar con toda su claridad y toda su pacien-



39. Registro sumarial del trabajo de los picapedreros: *Guber-Arbeit im Stein* de Hans-Ulrich Schlumpf (1979).

cia mostrarnos un espejo que no distorsione la realidad». Ahora bien, mostrar lo existente tal como es, captar la realidad en toda la dignidad existencial de lo fáctico, significa más que pararse en su superficie.

Alexander J. Seiler comenta a este respecto:

Un film documental tiene la función de hacer visible y comprensible la realidad, mostrándola de tal forma como es, pero como uno no la ve, no la quiere ver, no la debe ver, no la puede ver sin el film (en *Dokumentarfilme aus der Schweiz*, Kellerkino).

Ello nos lleva a otra afirmación de Schlumpf, según la cual los films documentales son «expresión de un encuentro de los cineastas con la realidad». Encuentro con la realidad, sí, pero en el sentido de una subordinación a dicha realidad, un ponerse al servicio de dicha realidad. Porque «encuentro con la realidad» podría significar simplemente tomarla como punto de partida para unas consideraciones muy personales. Pero lo que debe regir aquí es: el objeto antes que el sujeto. Así, según Klaus Wildenhahn, el documentalista «no sólo debe echar mano de personas y problemas que se derivan

de sus conocimientos del mundo, sino acudir directamente a personas y problemas auténticos, que existen fuera de e independientemente de él como autor cinematográfico. Tales personas no sólo existen independientemente del autor del film, sino que también actúan independientemente de él. Debido a ello, la actividad creadora del documentalista sólo puede quedar reflejada en la disposición del material, en la perspicacia con que detecta objetos que tiene su adecuación en la superficie de la vida, en hechos captables con ojos desarmados» (*Über synthetischen und dokumentarischen Film*).

Así pues, la realidad no debe utilizarse como simple fuente de material para un arreglo personal, un collage que, si pretende adquirir el *status* de documento, debería catalogarse más bien como documento sobre el autor que sobre la realidad. No puede excluirse de entrada que la realidad actúe de detonante o estímulo de procesos internos, cuya representación debería recibir entonces, sin embargo, una denominación más acertada que la del film documental. En este caso quizás resulten más apropiadas unas denominaciones como film de ensayo, film lírico, o bien se sitúa el concepto de film documental en la vecindad del «teatro documental», del cual hablaremos más adelante. Al proceder a tales distinciones, se hace evidente la inexistencia de denominaciones referidas a géneros mixtos (véase cap. 7).

Los tres modos del proceder documental

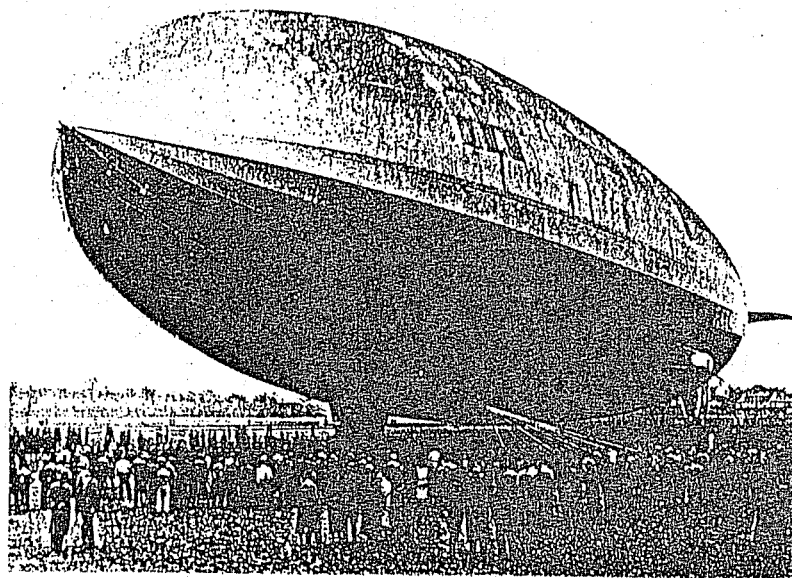
Si aquí hablamos del proceder documental o del registro documental de un objeto o acontecimiento, ello se debe a que tales conceptos no sólo deben aplicarse al *film* documental, sino igualmente a las emisiones documentales de la televisión y la radio, y finalmente a los reportajes documentales de la prensa. Registro documental significa ir hacia el mundo, captar su facticidad y respetarla. Si bien el proceder documental no es capaz, en última instancia, de superar el acontecimiento, siempre queda conservada la referencia a dicho acontecimiento. Lo documental se basa en esta *una* referencia a lo fáctico, a lo real. La situación expuesta se corresponde, por tanto, a un estado de cosas real (Gumbrecht), que en determinado momento es, era o vuelve a ser siempre así.

definición

Habría que distinguir, en consecuencia, tres formas de proceder documental:

1. Registro sumarial

Un acontecimiento es seguido y registrado por un testigo; registrado en el sentido de un registro técnico de imagen y sonido, o bien mediante una traducción a códigos verbales. Se trata de la representación y el comentario de un proceso actual, que gracias al citado registro es reproducible en cualquier momento. La forma más sencilla de registro es el reportaje, comenzando por Louis Lumière y sus reporteros, pasando por el *direct cinema*, hasta llegar a los actuales reportajes del cine, la radio y la televisión. Siguiendo a Peter Märthesheimer (*Wirklichkeit und Fiktion im Fernsehspiel, Jornadas de la Televisión, Maguncia, 1978*), denominaremos a este procedimiento «registro sumarial» (*Protokollierung*). Lo decisivo es aquí que un observador se acerca al acontecimiento desde fuera y lo sigue mientras tiene lugar, ya se trate de la erupción de un volcán, el despegue de un dirigible (fig. 40) o una manifestación callejera. El registrador no influye para nada en el curso de los acontecimientos, sino que se limita a reportar lo que acontece por sí mismo, por el impulso del propio acontecimiento.



40. Registro sumarial: el dirigible Zeppelin antes de su primer vuelo.



41. El registro documental comporta hasta cierto punto la intervención alternadora de la técnica. Sempé: «¿Y podríamos ver ahora sus encefalogramas?».

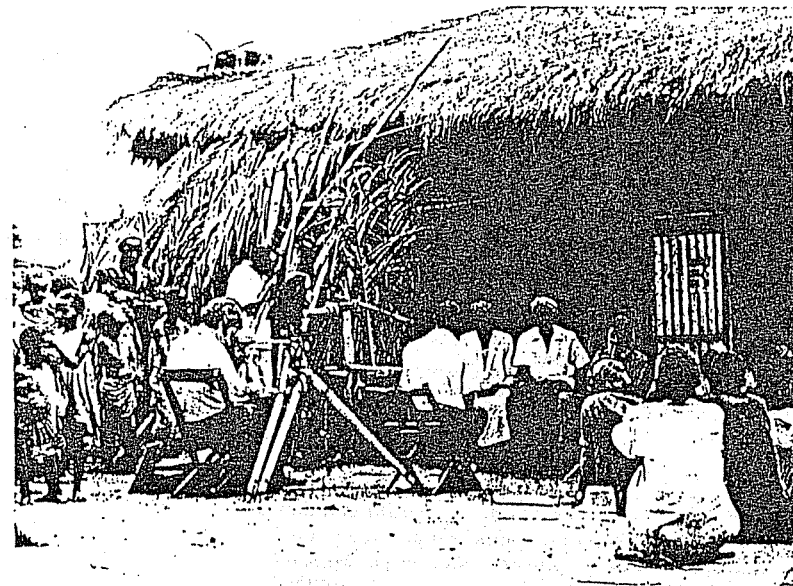
Hay que señalar, sin embargo, que ya el *cinéma-vérité* (a diferencia del *direct cinema*) admitía que el cineasta se inmiscuyera en el acontecimiento, siempre que con ello viera una posibilidad de «provocar una mayor espontaneidad y una mayor autenticidad». Aquí comienza, sin embargo, lo que denominamos la *escenificación*, lo cual constituye ya un paso al film argumental. Ahora bien, si se tiene en cuenta que una cámara no-oculta ya provoca, con su mera presencia, que se altere la espontaneidad de una situación, puede

admitirse que mediante *regie* quede restablecida la «originalidad». Por consiguiente, también son admisibles las instrucciones y disposiciones del director tendentes a una mayor clarificación del objeto. Pero allí donde por medio de la escenificación se altera una situación, o incluso se crea una nueva, siempre que el procedimiento pretenda pasar por documental, será preciso declarar esta manipulación (por ejemplo, por medio de un fundido con la correspondiente indicación). A diferencia del registro sumarial de una sesión, que puede ser comprobado ulteriormente por los participantes, en el caso de una realidad reportada por los medios de comunicación, el espectador depende exclusivamente de la ética del cineasta. Pero incluso aquí –y debido al concepto de *documental*– queda en pie el *derecho* a la comprobación de la realidad.

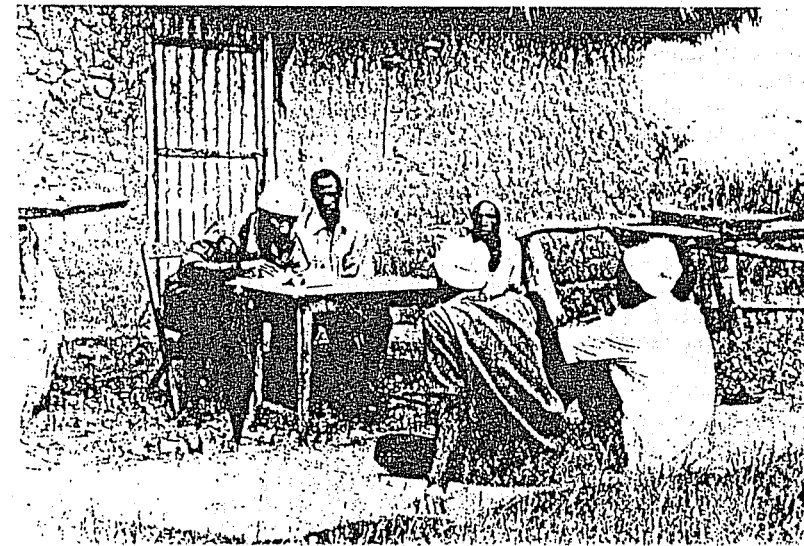
2. Auto-representación

Cuando la representación de un objeto exige la adecuación a este objeto, la solución más adecuada es que dicho «objeto» se represente a sí mismo: la subjetividad que convierte a sí misma en objeto puede alcanzar una objetivación comprensible y aceptable desde fuera. Porque una presentación desde fuera, por muy sutil que sea, no siempre llega a ser adecuada al objeto representado. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la sensible captación de la familia india «Papatie» por Daniel Bertolino (Radio Canadá, Montreal). Puesto que dicho film, destinado al intercambio internacional, tuvo que ser realizado con doblaje y comentarios en lugar de sonido directo, por grande que sea la simpatía, la comprensión y el apoyo moral que el film demuestra por los retratados, en último término deja frío al espectador. Porque no hay nada tan veraz como «la persona que habla ante las cámaras» (Hans-Ulrich Schlumpf).

Permitirle hablar a una persona significa mucho más que concederle la posibilidad de un *statement* [una declaración]. Significa capacitarlo en el uso de los medios que le capacitan para poderse manifestar también en los medios de comunicación. El procedimiento documental de la *auto-representación* ha sido fomentado desde muy temprano por el National Film Board del Canadá. Henry R. Cassirer dice a este respecto: «Esta política se inició en 1968 en la isla de Fogo, un lugar semiabandonado frente a la costa atlántica del Canadá, cuya población lograba subsistir precariamente gracias



42 y 43. Autorrepresentación de *Die Bauern von Mahembe*, de Marlies Graf (1975).



a la pesca. Sin un apoyo desde el continente, hubiera resultado imposible cambiar la situación. ¿Pero quién iba a preocuparse por la isla de Fogo? El National Film Board se percató de este vacío comunicativo entre los habitantes de Fogo y el Gobierno de la provincia de Terranova, en St. John, y desarrolló la nueva idea de que los pescadores expusieran en el film su propia historia. Las autoridades enviaron a la isla un equipo de filmación, cuya tarea no consistió sin embargo en rodar un documental sobre la situación allí imperante, sino en ayudar a los isleños a representar su propia historia. [...] Los resultados así obtenidos fueron sorprendentes. El experimento de la isla de Fogo había dejado convincentemente patente que, en manos del hombre, el film podía convertirse en una herramienta en la lucha por una vida mejor» (*Kommunikation und die Zukunft der Bildung*).

El método de la auto-representación obtuvo un nuevo florecimiento en el cine documental suizo de los años setenta. Empleado por vez primera de forma consecuente por Marlies Graf en el film *Die Bauern von Mahembe* [Los campesinos de Mahembe] (1975), pasa por *El grito del pueblo* (1977) de Peter von Gunten, para llegar hasta *Chronik von Prugiasco* (1978) de Remo Legnazzi.

La forma de proceder en la filmación de *Die Bauern von Mahembe* (figs. 42 y 43) fue comentada como sigue por la autora durante las X Jornadas de Cine de Solothurn:

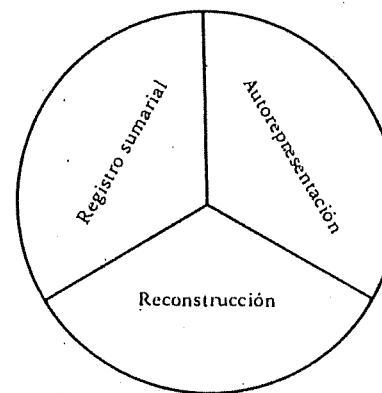
«Se ruedan muchos films sobre África, pero nosotros queríamos rodar uno con los africanos. Pretendíamos que fuera lo más próximo a una auto-representación de los campesinos ujamaa; en modo alguno queríamos utilizar a los campesinos y sus ideas para nuestro mensaje. No eramos nosotros quienes decidíamos lo que era importante y correcto para ellos; elaboramos el film en charlas con los propios campesinos. Pretendíamos que su vida, su trabajo, su autoadministración, sus éxitos, sus dificultades y sus objetivos quedaran representados lo más posible desde su propia perspectiva, con el fin de que pudiéramos comprender sus problemas.»

El film *Chronik von Prugiasco*, que relata el lento morir de una aldea de montaña en el valle Blenio (cantón del Tesino, Suiza), es comentado como sigue por el crítico cinematográfico Urs Jaeggi: «Legnazzi se sirve del método de la auto-representación, que tanto caracteriza a los nuevos directores suizos de documentales. Pone su técnica y sus conocimientos cinematográficos incondicionalmente al servicio de los afectados, prestándoles de esta forma una voz. Campesinas y campesinos, artesanos y concejales, jóvenes y ancianos cuentan sus problemas y alegrías, narran las circunstancias de su vida, comparan el pasado con el presente, especulan acerca del futuro. Una cámara precisa, extraordinariamente observadora aunque discreta, nos los muestra durante su trabajo y en los breves momentos de ocio. Gracias a ello, el film alcanza un alto grado de autenticidad. El film no está caracterizado

por la objetividad –pues en ningún momento oculta Legnazzi por quién palpita su corazón–, pero sí por la autenticidad» (*Zoom-Filmbreiter*, n.º 23, 1978).

Si se aplica consecuentemente el procedimiento de la auto-representación, los trabajos se realizan conjuntamente hasta el término de la filmación. Los habitantes de Fogo, por ejemplo, tuvieron que «comprobar cada metro de película. [...] El Board les prometió no utilizar absolutamente nada hasta que los isleños no hubieran dado su aprobación por escrito».

Los tres tipos de procedimiento documental:



3. La reconstrucción

El procedimiento de la auto-representación sólo es adecuado para aquél que puede ser puesto en situación de representarse a sí mismo, es decir, para personas. Sin embargo, los acontecimientos que se producen de forma espontánea y no orientados hacia un receptor, acontecimientos en la naturaleza, animales, objetos, etc., sólo pueden ser registrados mediante una exposición desde fuera, mediante registro sumarial. Ahora bien, ni el registro sumarial ni la auto-representación pueden aplicarse cuando se trata de acontecimientos que ya forman parte del pasado. En este caso entra en acción un tercer principio documental: la *reconstrucción*. No cabe duda de que este procedimiento es el más difícil y, también, el más exigente: se esfuerza por un objeto que ya no existe. Aunque, en cierto sentido, también es el más transparente. De entrada es claro

para el espectador, por la naturaleza misma del objeto, que el acontecimiento no puede ser utilizado en directo, que la situación articulada sólo puede ser entendida como referencia a la situación real. En la reconstrucción queda particularmente clara la función indicadora de la descripción, es decir, así como un indicador sólo nombra el objetivo, pero no puede ser este objetivo sin perder entonces su naturaleza de signo, la representación medial tan sólo puede ser una referencia a la realidad.

En cuanto al tiempo que media entre el acontecimiento y el documental, no sólo puede representar una dificultad, sino que en ocasiones puede ser una ayuda. El correr del tiempo puede haber logrado arrastrar la superficie que ocultaba un objeto, dejando al descubierto entonces sus estructuras fundamentales, y es precisamente lo significativo a lo que debe atender el documentalista. La búsqueda deberá detectar ante todo los materiales que mediante registro o auto-representación han captado el acontecimiento, permitiendo así una representación. Pero allí donde no existe este material para reconstruir un acontecimiento, se imponen medidas rectoras.

Comenzaremos por intentar, en una visión general, mostrar diferentes niveles de proximidad al acontecimiento original:

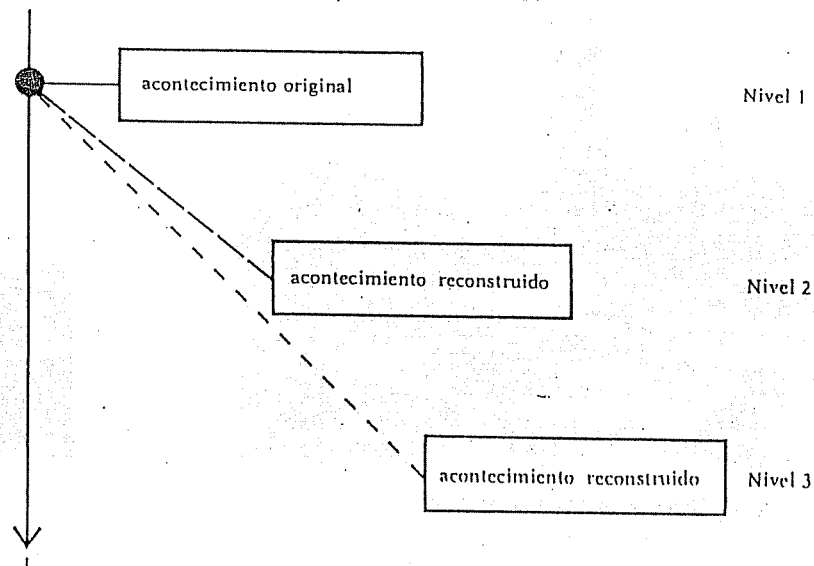
Como ya ha quedado expuesto, el acontecimiento óptico-acústico de la realidad —contrariamente al mito de la reproducción total— nunca puede ser alcanzado. Es decir, que también el nivel 1, *imagen original y sonido original*, comporta recortes.

Si no se dispone de registros originales, se impone reconstruir un acontecimiento pasado para su representación. Si el citado acontecimiento no es demasiado antiguo, y si todavía podemos reunir a todos los participantes, resulta posible —como nivel 2— una *reconstrucción original*. Así, por ejemplo, las personas implicadas en un accidente volverán a reproducir el curso de una desgracia en una situación exactamente igual.

En el nivel 3, el acontecimiento es representado por actores, sobre la base de datos documentados. Claro que desde el aporte de material original hasta la *reconstrucción artificial* existen numerosas transiciones y variantes. Cuando el documentalista no puede ser testigo del acontecimiento en calidad de reportero, colocará ante las cámaras a otros testigos oculares. Así procede Werner Rings en su serie de televisión en trece episodios titulada *Die Schweiz im Krieg* [Suiza durante la guerra]. También pueden utilizarse como testigos

Acontecimiento
óptico-acústico
en la realidad

Reproducción medial del:



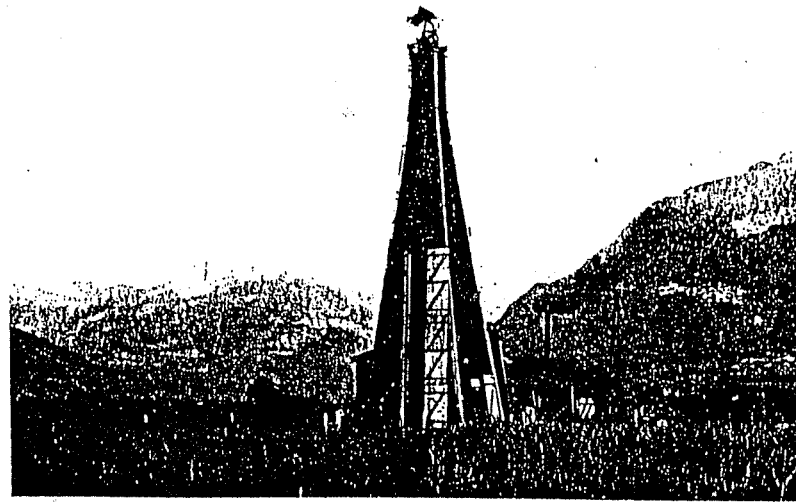
mudos de acontecimientos pasados aquellos lugares en donde se desarrollaron los acontecimientos: edificios que continúan en pie son testigos del pasado. A menudo la reconstrucción sólo es posible por medio de textos, de fuentes que documentan el acontecimiento. En tal caso, los «testigos» del pasado a lo sumo sirven para ilustrar y conferir la atmósfera adecuada: contribuyen a la dramaturgia de la representación.

Enumeraremos algunas variantes del procedimiento de la reconstrucción:

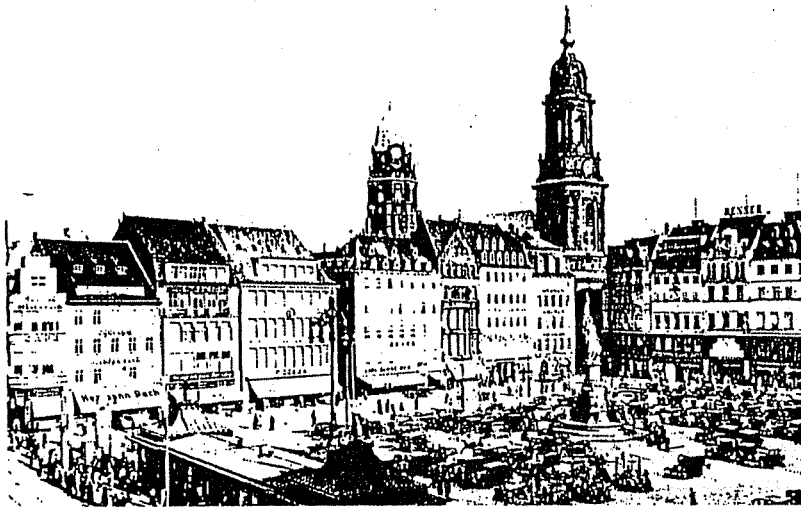
- Las personas implicadas en el acontecimiento original relatan, *a posteriori*, lo que sucedió en aquel entonces.
- Testigos que vivieron el acontecimiento pasado, refieren sobre él en el mismo lugar de los hechos.
- El escenario original es mostrado como «testigo» del acontecimiento. Los detalles se ofrecen entonces mediante un comentario *in off* o bien con un comentario *in*, esta vez con el filmador o el moderador en imagen.
- Una cámara subjetiva recorre el camino de las personas



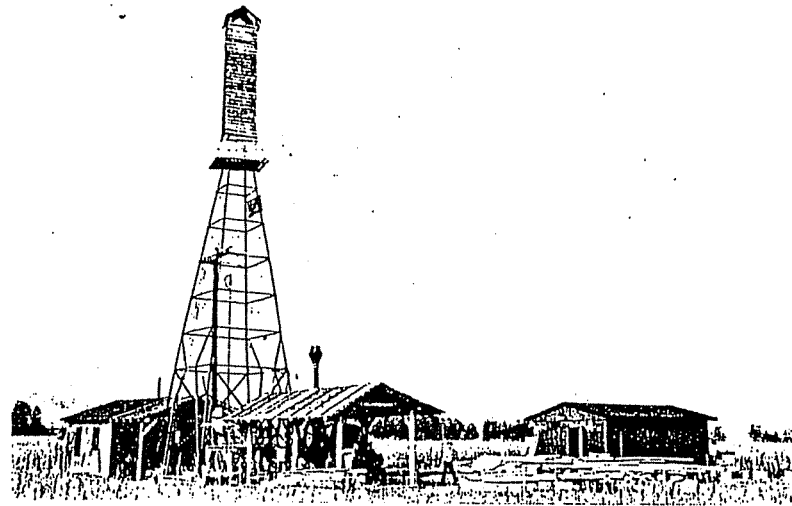
44. El pasado hecho presente. Desde después de la destrucción...



46. Reconstrucción en el cine: Según un documento de la época...



45. ... y tras la reconstrucción en la realidad..



47. ... ha sido reconstruido una torre petrolífera en el lago de Zurich para el film *Riedland* 1976 de Wilfried Bolliger (en la serie televisiva *Todo comenzó con una torre de extracción*, de la DRS).

que actuaron en el momento del acontecimiento, todo ello acompañado de un monólogo interno o comentario en *off*.

- Los textos originales (o fuentes) son leídos por locutores (en *off*).
- Los textos originales son leídos en una escenificación reconstruida por locutores que sólo aparecen como siluetas.
- Reconstrucción del acontecimiento original, donde unos actores representan a las personas implicadas y hablan los textos originales.
- Escenificación sobre la base de registros válidos, que pueden emplearse como instrucciones obligatorias para la realización.

Desde esta última posibilidad hasta el film argumental media, sin embargo, un enorme abismo. Así, por ejemplo, para plasmar en cine la obra *Wallenstein* de Gölo Mann, Franz-Peter Wirth y Leopold Ahlsen se basaron en todas las fuentes asequibles y rodaron en lo posible en los escenarios originales. Este film puede reivindicar, por tanto, el calificativo de históricamente «auténtico». Y, sin embargo, un film histórico debe adscribirse en última instancia a la esfera de la ficción, porque lo determinante es aquí la concordancia interna.

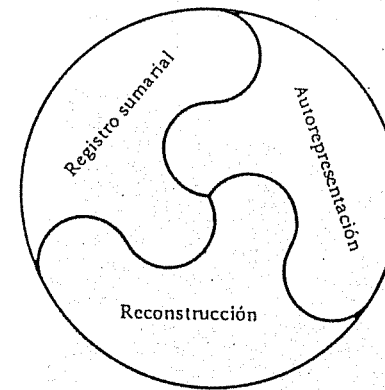
El redactor responsable de la citada producción de televisión, de seis horas de duración, Rolf Ballmann, escribe a este respecto: «Tampoco un telefilm basado en un modelo histórico reproducirá una realidad propiamente dicha. Más bien expone la realidad subjetiva del autor, del director, del productor, del redactor. Una interpretación de este tipo jamás podrá pretender que todo ocurrió realmente tal como lo muestra la cinta, pero sin embargo, y debido a su consecuencia y honradez internas, puede convencer de que todo pudo haberse desarrollado así» (*Wallenstein*, de la serie *Das Fernsehspiel im ZDF*).

En la reconstrucción puramente documental, a la «verdad» se le suma lo que podríamos denominar la «verdad de lo pasado»: la concordancia externa documentalmente comprobable del «así fue». Y en este caso una secuencia de documentos posiblemente logrará convencer menos al espectador que una dramaturgia sensible e integradora. Debe tenerse en cuenta en todo momento que la imagen histórica siempre depende también de la época respectiva desde la cual se mira hacia atrás.

La captación reconstituyente de la realidad pasada permite un estilo muy heterogéneo. El denominado film de compilación intenta emplear la mayor cantidad posible de material auténtico, y en tal caso se hace preciso aceptar diferencias de calidad técnica; y por otra parte, permite ser mezclado con fragmentos escenificados. Pero en este supuesto siempre habría que procurar —por medio de referencias insertadas— de qué grado de autenticidad se trata; por ejemplo: «escenificado», «grabación original», «reportaje contemporáneo», «cita de registro sumarial», etc.

Sería erróneo que una emisión documental, por razones de imitación de las producciones de entretenimiento, intentara desarrollarse como un teatro de ilusión. Al film documental hay que exigirle que declare continuamente los medios empleados, ofreciendo de esta forma al espectador las premisas para una adecuada recepción.

Si en este capítulo hemos anotado tres tipos diferentes de registro documental de la realidad (a saber: registro sumarial, auto-representación y reconstrucción), ello no equivale a una tipología del cine documental, sino más bien de principios susceptibles de ser combinados y que, complementándose, se entrelazan:



En el cine documental actual se da con especial frecuencia la combinación de registro sumarial y auto-representación. Uno de los más bellos ejemplos del nuevo cine documental suizo es la utilización combinada de los tres procedimientos citados en el film de 1974 de Fredi M. Murer, *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* [Nosotros, los montañistas, en las



48 y 49. Fredi M. Murer: *Nosotros, los montañistas, en las montañas en realidad no tenemos culpa de que lo seamos* (1974). Combinación de registro sumarial, autorrepresentación y reconstrucción.



montañas en realidad no tenemos la culpa de que lo seamos] (figs. 48 y 49). Se trata de un film de concordancia interna y externa, un «encuentro del cineasta con la realidad», en el cual se inclina ante la dignidad de lo fáctico, se aproxima cautelosamente a lo «significativo» y se deja conmover (y consecuentemente también el espectador) por la existencia.

Así pues, el proceder documental está caracterizado por una referencia sencilla y potencialmente comprobable a una determinada realidad. La representación documental está ligada a un lugar y un tiempo, a semejanza de una planta, que echa sus raíces en una tierra muy determinada. Puede ocurrir, sin embargo, que estas raíces queden arrancadas y que la planta salga flotando en la corriente del tiempo. Para un espectador posterior, la relación previamente existente ya no puede establecerse necesariamente. Así, por ejemplo, la secuencia *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (fig. 8), de Lumière, no necesariamente representaría la llegada de un determinado convoy ferroviario a la estación de La Ciotat un determinado día del año 1895, sino que podría interpretarse como una imagen atemporalmente válida con el significado existencial arquetípico de la llegada simplemente o del comienzo de una historia. Pero, con una interpretación de este tipo, lo originalmente documental entra ya en el campo de la ficción. En lugar de un nivel de referencia aparecen de repente varios: el acontecimiento adquiere una significación simbólica.

6. Realidad ficcional

Justamente la llegada y partida de trenes, tal como aparecen en un horario de ferrocarriles —no puede lograrse algo más documental—, ha llevado al cabaretista suizo Franz Hohler a una lectura simbólica. En la rúbrica «El nuevo libro» del diario *Tages-Anzeiger* de 26 de noviembre de 1971, y bajo el prometedor título de «Kluft zwischen Kunst und Volk wird überbrückt» [El abismo entre el arte y el pueblo, superado], Hohler comenta el horario de trenes de los ferrocarriles suizos como si se tratara de una novedad literaria:

Entre las novedades literarias de este otoño ha caído en mis manos un pequeño volumen en rústica que me parece merecedor de una atención especial, puesto que en él, lejos de las diarias producciones de la literatura amena, se intenta entender la literatura con una medida de objetividad que por su forma consecuente supera todos los esfuerzos de este tipo emprendidos hasta el momento.

El apasionado arropamiento llega a tal extremo, que incluso se silencia el nombre del autor, aunque se impone la sospecha de que se trata de un colectivo, es decir, una forma de trabajo literario apenas ensayado todavía en Suiza. El título suena vulgar y cotidiano: *Horario Oficial de Ferrocarriles. Invierno 1971-1972* (editado por la Dirección General de los Ferrocarriles Federales Suizos, Berna), formulación evidentemente inspirada en Enzensberger, asociación que sin embargo desaparece ya tras las primeras páginas de cautivadora lectura.

A continuación, Hohler interpreta las cifras y los signos del horario, como si con intención literaria hubieran sido colocados como cifras válidas para la existencia humana:

Una particularidad de este libro unitario, en el que no debe diferenciarse entre el grafismo y el texto, es que hay que leerlo preferentemente de

través. A menudo una secuencia de poblaciones y de horarios de partida se sigue a lo largo de dos páginas, como en el caso de la línea Brig-Lötschberg-Simplon, y otras veces las páginas quedan marcadamente subdivididas, cosa que a menudo hace referencia a la estrechez y densidad del tráfico de cercanías y que, por tanto, contiene una clara componente de crítica social, como sucede en el caso de las líneas de cercanías de Berna en las páginas 166 y 167, que significativamente no contienen números principales, sino que quedan degradadas con 40a, 40b y 40c. El elemento especular, que ya hemos notado en las portadas, aparece luego como *leit-motiv* cuando a cada línea le sigue su línea inversa, es decir, que a 'Huttwil-Eriswil' le sigue 'Eriswil-Huttwil', con lo cual se pone de manifiesto la insensatez de una huida de Huttwil y, en definitiva, la insensatez de cualquier traslado.

Realidad encontrada e inventada

Con esta recensión jocosa y bromista del «libro de viajes más árido del mundo», Franz Hohler pone de manifiesto algo que tiene validez general; a saber, que también la realidad ficticia tiene sus raíces en el terreno de lo fáctico. Y esto puede entenderse literalmente: el arqueólogo Heinrich Schliemann descubre la ciudad de Troya justamente allí donde hunde la pala siguiendo las descripciones de Homero (figs. 50 y 51). Desde que existe la literatura, los escritores han conferido a los acontecimientos reales validez general. En no pocas ocasiones, los escritores han descubierto el tema de una obra en la realidad documental de los medios. Así, por ejemplo, Flaubert se inspiró para su *Madame Bovary* gracias a un *fait divers* que encontró en el periódico. También el film *Riedland* (1976), de Wilfried Bolliger, basado en un texto de Kurt Guggenheim (figs. 46 y 47), tiene su origen en una noticia de prensa.

Ahora bien, la ficción no sólo tiene su punto de partida en la realidad externa, sino también en la interna. Así, en la literatura francesa, la novela psicológica desde Madame de La Fayette hasta Marcel Proust intenta representar la realidad anímica mediante un análisis lúcido. Proust compara el proceder del escritor con la exploración de la cara oculta de la luna.

Del mismo modo que mientras tanto las cámaras a bordo de las naves espaciales ya han fotografiado efectivamente —documentalmente— la cara oculta de la luna, así en la exploración de la

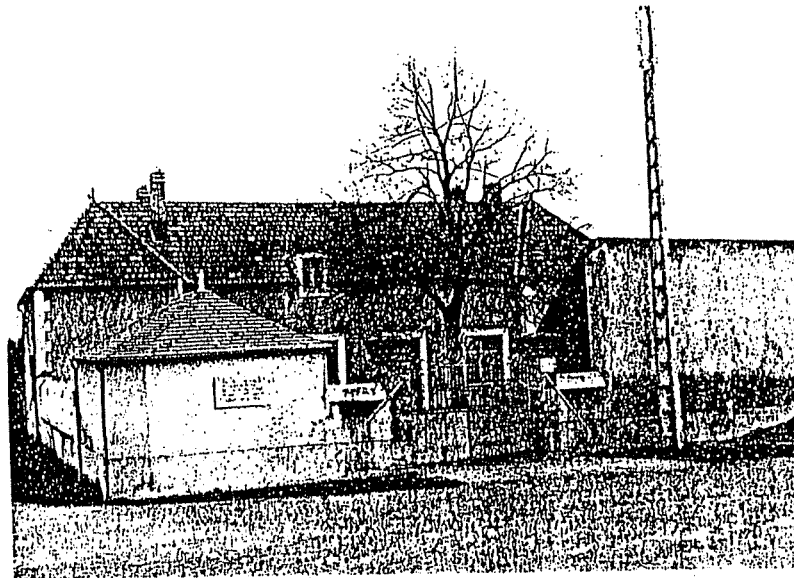


Las raíces de la ficción en lo fáctico (figs. 50 a 53):

50. El arqueólogo Schlieman busca y descubre Troya en la colina de Hissarlik, siguiendo simplemente las indicaciones geográficas y temporales de la *Iliada* de Homero.



51. La puerta sur de Troya. Presumiblemente idéntica a la puerta dardánica repetidas veces mencionada en la *Iliada*.



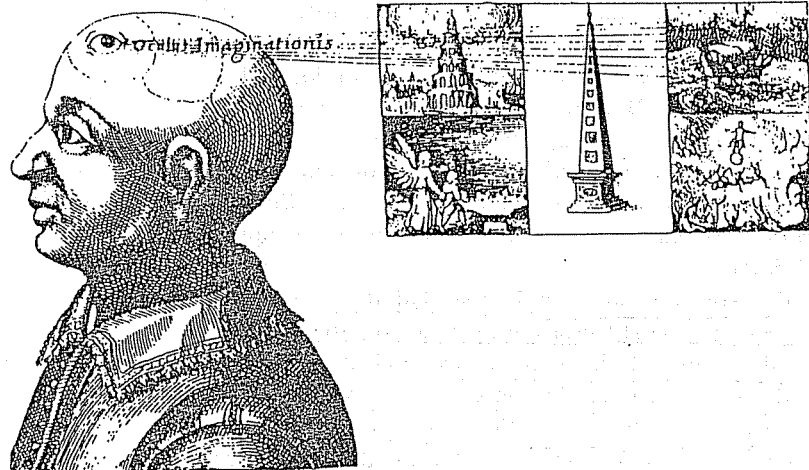
52. En la novela *Le Grand Meaulnes*, de Alain Fournier, la población de Sainte-Agathe se corresponde con la localidad de Epineuil-le-Fleurieu, en la Sologne. La escuela, desde la cual Agustín Meaulnes inició su viaje a lo maravilloso...

realidad espiritual, un psiquiatra podría mediante un registro detallado hacer emerger en la consciencia del paciente partes de su paisajes psíquico. Ello constituiría la variante documental «la científica desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano» de la exploración de un mundo interior. Como ha demostrado Heinrich Mettler (*Freud und die Literatur, die Literaturwissenschaft und Freud*), el propio Freud era consciente de su proximidad al escritor. Así, en 1895 escribe: «Todavía me produce una extraña sensación que las historias clínicas que escribo se lean como novelas cortas, y que no muestren ese carácter de seriedad científica.» En Proust y otros autores de la novela psicológica, por el contrario, el proceder analítico se convierte en una iluminación visionaria de la noche del alma humana, donde necesariamente deben incluirse elementos de lo imaginario.

Y con ello hemos citado el segundo complejo de raíces de la ficción: lo imaginario, el acontecimiento que sólo tiene lugar en la imaginación, la fantasía del autor (fig. 54). Por medio de la imagina-



53. ... y la plaza del pueblo, donde levantó su carpa el circo de Frantz de Galais (en 1967, Jean-Gabriel Albicoco rodó un film del mismo título basado en la misma).



54. *Oculus imaginatiois*, el ojo de la imaginación.

ción, a la realidad *encontrada se suma la realidad inventada* o bien la *sustituye*. El «aquí y ahora» del proceder documental se convierte en el campo de la ficción en un *hic et nunc* de validez general, en un «en algún lugar y en algún tiempo» o bien en un «en todas partes y siempre».

En el desarrollo mental del hombre el registro documental simple de la realidad no tiene lugar en absoluto previamente a la familiarización con la realidad de ficción. Según las escalas de desarrollo de la inteligencia de Jean Piaget, en la fase del pensamiento prelógico-simbólico un trozo de madera puede representar para el niño un perro, un automóvil, una casa. El niño se construye un mundo real con su fantasía; sólo en fases posteriores el niño está en situación de diferenciar conscientemente entre «real» y «pensado». En un adulto, por el contrario, la incapacidad de distinguir entre mundo real e imaginario debería calificarse de patológica.

Desde una perspectiva antropológico-histórica, en una fase de pensamiento mágico, lo interior y lo exterior de las cosas pudo muy bien haber constituido una unidad. Así, en el animismo –por ejemplo, en el sintoísmo japonés–, los objetos están animados, es decir, habitados en cierto modo por espíritus. En la Edad Media la importancia no residía tanto en las cosas mismas como en aquello que había detrás de ellas, su contenido simbólico. Tan sólo con el Renacimiento las cosas penetran en su propia realidad y, con ello, en la realidad presente. A partir de la pintura renacentista, y por lo menos en un primer nivel, las cosas representan lo que indican: ellas mismas, su propia presencia.

Diversidad de referencias

Precisamente en los bodegones de la pintura puede observarse en qué se diferencia la ficción de lo documental. Tales bodegones deben utilizarse en sentido documental, siempre y cuando pueden probar qué objetos decoraban un interior en una determinada época, o bien qué figuraba en una rica mesa de una familia burguesa. Sin embargo, tal raíz documental en determinada época histórica se convierte en cierto modo en raíz etérea que hace que el cuadro flote en el espacio con un sentido cerrado en sí misma. Aun cuando el pintor –como sucede por ejemplo en la pintura holandesa del siglo

XVII- intente sumar a través de lo representado un sentido alegórico adicional –por ejemplo, un motivo floral que manifieste la vanidad y fugacidad de la existencia–, existen niveles de sentidos que a menudo sólo salen a la luz por la sensibilidad de generaciones posteriores. Con ello ya no existe sólo una referencia como en el documental, sino que aparecen diversas posibilidades de referencia. El objeto deviene transferible, la representación ha adquirido, por así decirlo, una resonancia cósmica.

No sólo lo real, que en el espacio de la ficción se crece hasta alcanzar carácter simbólico, sino incluso lo imaginario tiene su origen en la realidad, trepa por las referencias reales. El viaje de El Gran Meaulnes a lo maravilloso, en la novela de Alain Fournier, se inicia en lo cotidiano, lo común, que por otra parte resulta muy bien ubicable en la realidad, concretamente en Epineuil-le-Fleuriel, en la comarca francesa de Sologne.

Ahora bien, el edificio de la escuela (fig. 52) que allí se describe está para cualquier escuela, la plaza del pueblo (fig. 53) para cualquier plaza de pueblo, el Gran Meaulnes para cualquier persona, para ti o para mí. El *tua res agitur* [se trata de tus asuntos] de Horacio y luego de Lessing es una de las diversas referencias posibles de la ficción. Las raíces etéreas de la planta que se soporta a sí misma arraigan en un espacio del que participan todos.

Pero aunque la realidad de ficción pueda tener como punto de partida unos acontecimientos reales, no es adecuado establecer *a posteriori* una referencia reflexiva. Como escribe Gumbrecht, «la característica decisiva de la situación comunicativa ficcional reside en que el receptor no sólo no debe establecer una relación directa entre la situación representada y la situación real, sino que no debe establecer ninguna relación. [...] Tiene, por el contrario, total libertad para establecer diversas relaciones entre las situaciones representadas y situaciones reales». La realidad ficcional posee, por tanto, una consistencia propia, ella misma es lo que es. Es tan densamente real en sí misma, que no precisa de una referencia a la Realidad real.

Esta misma concepción también la defiende Wolfgang Binder (en *Literatur als Denkschule*):

A través de este algo material que posee, la literatura puede referirse, explícitamente o no, a un algo real. Inversamente, nuestro habitual hablar de algo no es tampoco este algo mismo, sino sólo un signo lingüístico.

A pesar de ello, existe una diferencia. Cuando hablamos, queremos decir el verdadero algo, y con nuestras palabras sólo queremos hacerlo accesible. La literatura, por el contrario, se refiere a su algo inventado. La realidad que pueda haber detrás de ello puede revestir una enorme importancia para la persona del autor o para el efecto que persigue. A pesar de ello, ese algo que crea literariamente sólo tiene su existencia y su sentido en la literatura y como creación literaria. E incluso llegamos a considerar un fallo artístico si la creación literaria no es comprensible por sí misma, sino sólo con ayuda de la realidad que el autor tenía en mente.

En su consecuencia más extrema, la literatura incluso llega al punto de negar por completo la realidad y se constituye, como el *Glorieux mensonge* de Mallarmé, en anti-realidad. Sólo que este polo opuesto a la realidad no puede ser descrito en Mallarmé sino con una metáfora de la realidad: el azur.

Conexión con la realidad

Toda posición opuesta a la realidad permanece, en última instancia, conectada con ésta. En este sentido no se produce una huida fuera de la realidad: el viaje conduce de nuevo –para emplear una vez más la jocosa metáfora de Franz Hohler– de Eriswil a Huttwil. La inevitable conexión entre ficción y realidad es precisamente lo que aprovechan los medios de comunicación para echar mano de un *stock* de «temas». Así, a menudo, se trasladan obras literarias a la pantalla, y en tales ocasiones se suele utilizar los modelos reales de las novelas como lugares de filmación de la realidad ficcional de la imagen. Este es el caso, por ejemplo, de las filmaciones de las novelas de Barbey d'Aurevilly, quien por cierto manifestó en cierta ocasión que no era posible crear ninguna ficción sin una referencia concreta a una realidad. Esta «conexión con la realidad» ha sido convertida en principio en la serie televisiva *Schauplätze der Weltliteratur* [Escenarios de la literatura mundial] (Coproducción ZDF/ORF/SRG).

A partir de esta conexión con la realidad debe buscarse también la explicación de que el lector o espectador de una producción ficcional concibe a menudo la realidad ficcional allí expuesta como si se tratara de una realidad fáctica, obteniendo por consiguiente la imagen de la realidad a través de la ficción (véanse capítulos 9 y 10). La utilización de la ficción como realidad de valor nominal puede llegar a ser tan obligatoria, que unos acontecimientos que pertenecen a la ficción lleguen a establecerse de tal forma como si

hubieran acontecido en la realidad fáctica. Así, para la mayoría de los suizos, el disparo de Guillermo Tell realmente tuvo lugar tal como lo puso en escena Schiller. Tales restricciones en el sentido de la imposición de una única referencia de entre las muchas posibles, de una referencia documental en lugar de ficcional, se ven fomentadas por la mencionada conexión con la realidad: la descripción que Schiller hace de los lugares junto al lago de los Cuatro Cantones se corresponde exactamente con los lugares reales. Complementando de forma visionaria el material de fuentes existentes, el autor inventa —aunque nunca estuvo en Suiza— una realidad fáctica.

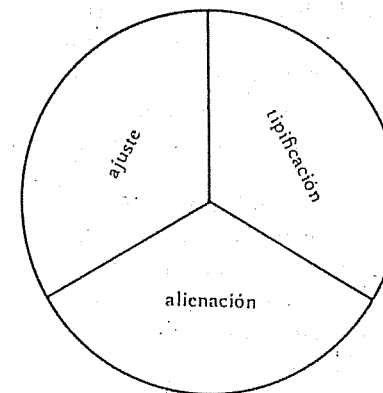


55. Pintura alegórica: Pieter Cornelisz van Ryck, *Escena de cocina con invitación a los pobres*. En primer plano, la escena de cocina con aves, caza, frutos del mar, carne en todas sus variaciones. En el fondo, una densa multitud de pobres y lisiados recibe la alocución de un hombre ricamente vestido. Así, el cuadro contiene primero la exhortación a compartir la abundancia terrenal con los menesterosos. Pero las diversas clases de carne también hacen referencia a la carne «débil» y a la inconstancia, el «camino de toda carne». El cerdo colgado después de destripado, era en el siglo XVII un conocido símbolo de la muerte y del Juicio Final. Por último, la carne también se utiliza como símbolo sexual. La actitud del deseo queda claramente de manifiesto: el joven muerde la manzana al estilo de Adán, y la figura dominante, la mujer joven en primer plano, ofrece con ambas manos manjares de carne (comentario de Hans Baumann).

Ahora bien, la imaginación del autor también puede constituir una premonición de una realidad real posterior. Así, novelas como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *De la Tierra a la Luna* de Julio Verne anticipan muchas cosas que más tarde acontecerían efectivamente de forma parecida. Cómo una broma ficcional puede repentinamente transformarse en algo serio, lo pudieron comprobar los telespectadores el 4 de enero de 1976 con Franz Hohler, a modo de movimiento contracorriente a la lectura ficcional del horario de trenes (*supra*). ¡También los trenes entre realidad y ficción son de ida y vuelta! El tercer programa de la televisión alemana había grabado la pieza de cabaret *Nachtübung* [Ejercicio nocturno], cuya situación parte de la suposición de que una enorme ola amenaza con cubrir una ciudad. Y resultó que justo el día antes de la fecha prevista para la emisión del programa, una marca en las costas de Alemania se había cobrado varias víctimas humanas. A la hora prevista para la emisión del programa de Hohler, la presentadora anunció que en vista de los trágicos sucesos del día anterior no podía hacerse bromas con cosas serias, por lo que la emisión de *Nachtübung* quedaba pospuesta a otra fecha.

Los tres niveles de la referencia a la realidad

La ficción es una realidad de nueva constitución que se basta a sí misma, y que se refiere a sí misma y no a una situación



real en la que nosotros pensamos cuando, en nuestro lenguaje cotidiano, nos referimos a ella. A pesar de su autonomía y a obedecer a leyes propias, no está libre de referencias a la realidad, cosa que hemos denominado «conexión con la realidad». El emparentamiento con la realidad es más o menos estrecho; el código de la representación es más o menos comparable con los esquemas de percepción de la realidad. Una vez más, y no en el sentido de una separación, sino como puntos de referencia para la distinción, mostraremos la proximidad a la realidad en tres niveles:

1. Ajuste

El acontecimiento representado se desarrolla tal como hubiera podido desarrollarse o se desarrolló en la realidad real. La diferencia entre acontecimiento efectivo y sólo posible no tiene aquí relevancia, lo único que cuenta es la plausibilidad. La exacta observación de la realidad por parte del autor es un medio para aumentar la credibilidad, pero no es algo necesario como una especie de recubrimiento de oro para la representación puesta en circulación. Así, cuando Mary Welsh Hemingway, en sus memorias, escribe acerca del que fuera su marido: «El primer mandamiento de una narración era para él la exacta observación, así como una reproducción fidedigna y honrada de lo que a menudo denominaba *the way it was*», ello no debe entenderse en el sentido de una verdad documental, sino sólo como verdad en el sentido de una validez que es suficiente por sí misma. Para seguir con la imagen que acabamos de utilizar: la acuñación literaria es una moneda de oro que posee valor propio, sin precisar de depósito. Así, por ejemplo, tanto da si el film de Frank Perry, *Elisa (David and Lisa)*, (1962), historia de dos jóvenes emocionalmente desequilibrados que se encuentran a sí mismos gracias a su mutuo amor y confianza, está basado en un caso real (y así es) o no.

En Suiza buscaron un ajuste en la realidad los films dialectales –preferentemente comedias– de Kurt Früh, *Bäckerei Zürcher* (1957), *Hinter den sieben Gleisen* (1959) y *Dällebach Kari* (1970). En su libro autobiográfico *Rückblenden*, Früh escribe: «¿Puede existir algo más hermoso que crear, haber creado figuras que en la mente del público se convierten en realidad, en algo vivido?»

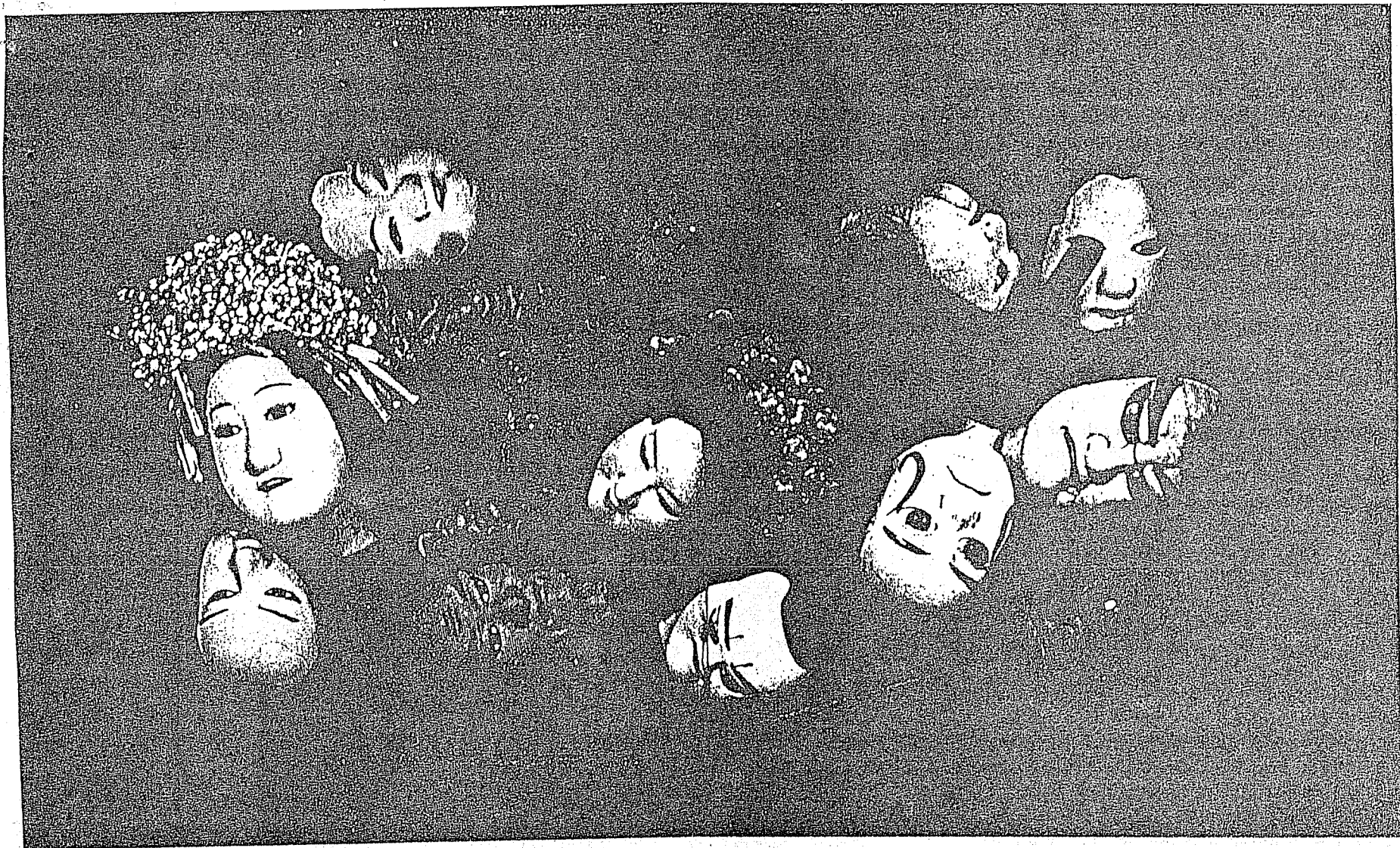
Una realidad ficcional también puede alcanzar, como en la



56. Escenificación muy real: el principio de ajuste. *La invasión* de Claude Goretta (1973)...



57. ... y *Die Schweizermacher* de Rolf Lyssy (1978).



58. Tipificación: selección de muñecos en el teatro Bunraku del Japón.

obra maestra de Claude Goretta, *La invitación* (fig. 56), de 1973, una validez reconocible como la realidad misma. Y después de visionar el film *Die Schweizermacher* de Rolf Lyssy (fig. 57), de 1978, un espectador le dijo a otro: «Exactamente así es». Y ello a pesar de que Lyssy apenas había investigado previamente los hechos para su film argumental sobre los procedimientos para la adquisición de la ciudadanía suiza. Unos pocos elementos de la situación real desencadenaron en su fantasía un proceso de cristalización que reflejan «realidad» en muchos aspectos del producto terminado. Pero esta concreción sólo es posible con los medios de una dramaturgia que establece limitaciones y va marcando el terreno. Y esto nos lleva ya al segundo procedimiento para la creación de una realidad ficcional: la tipificación.

2. Tipificación

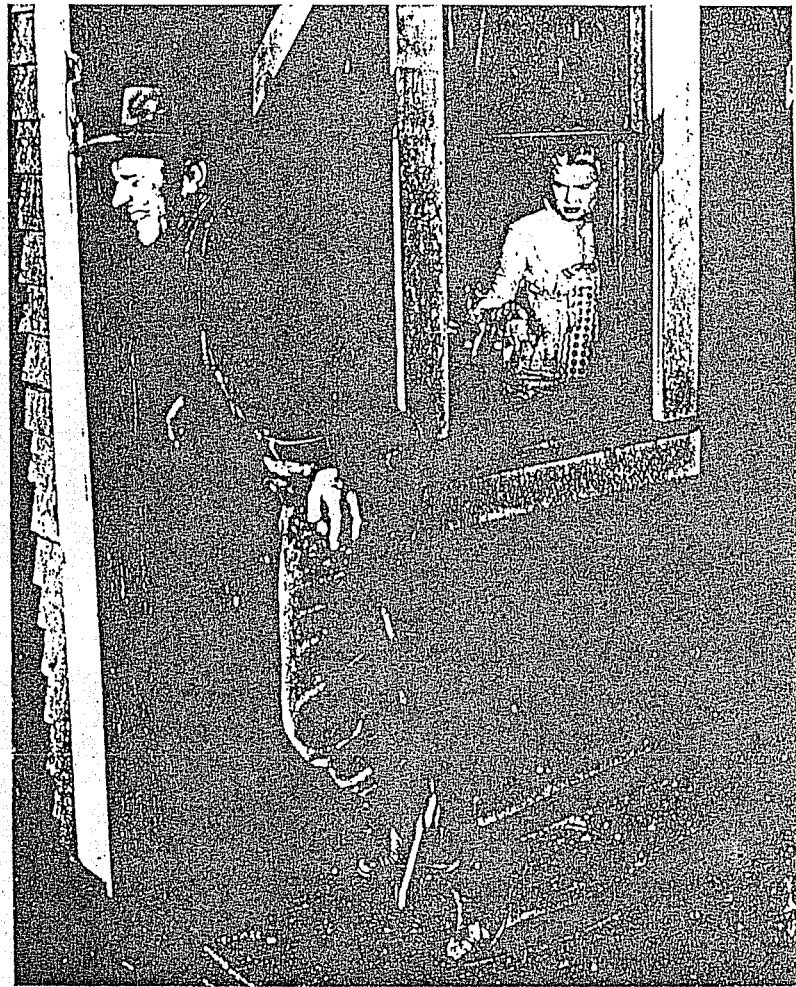
En vista de la complejidad de la realidad, una de las preocupaciones de todo clasicismo es la de lograr la representación de la realidad desprovista de cualquier tipo de elementos secundarios no esenciales y formular un mensaje de validez general de forma exagerada. En el teatro clásico griego la tipificación se lograba ópticamente mediante máscaras (figs. 29 y 30). Los actores calzaban además el llamado coturno, zapato de teatro muy alto, que los hacía aparecer más altos y que al mismo tiempo podía simbolizar –y ello es una interpretación aceptable– el aumento de tamaño de la figura.

La tipificación de los personajes en una escena teatral también se da en los teatro No y Bunraku japoneses (fig. 58), así como en el teatro de polichinelas. Función parecida desempeñan en las fábulas –desde Esopo hasta *La Fontaine*– las figuras de animales, que personifican unas cualidades muy concretas del carácter: astucia en el zorro, poder en el león, laboriosidad en la hormiga. Estos rasgos esquematizadores de *La Fontaine* pueden seguirse hasta el personaje de Mickey Mouse creado por Walt Disney. También la tragedia clásica, que encontró su forma más pura en la literatura francesa del siglo XVII con Racine, es retomada por los medios: así, por ejemplo, por Jules Dassin en *Fedra* (1962) y por Pier Paolo Pasolini en *Edipo, el hijo de la fortuna* (*Edipo re*, 1967) (figs. 59 y 60). Los esquemas conquistados por el teatro griego han resultado ser de una significación tan fundamental, que con la acuñación del térmi-

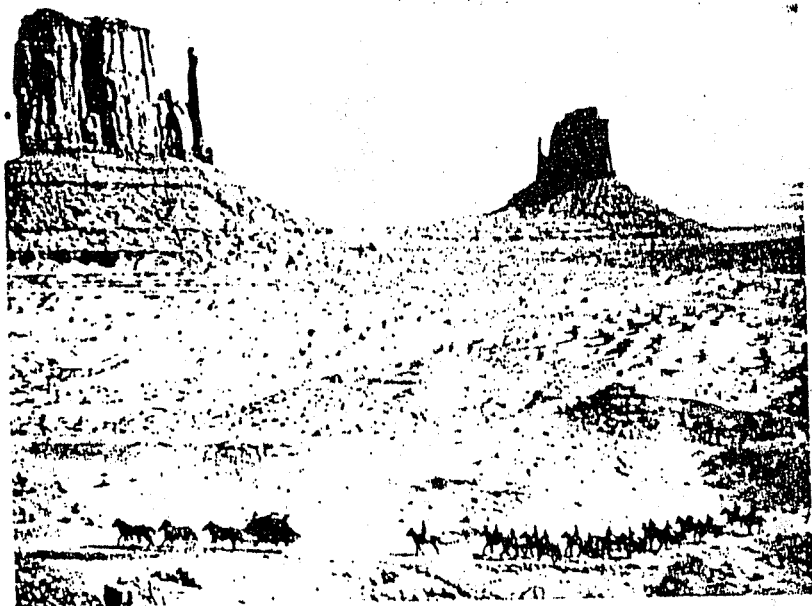


59 y 60. La tragedia clásica en el cine. *Edipo, El hijo de la fortuna* de Pier Paolo Pasolini (1967).

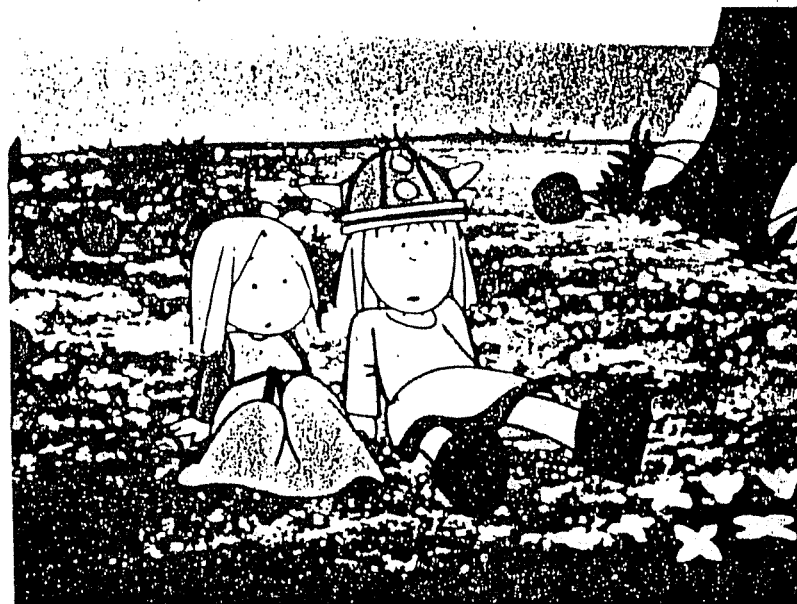




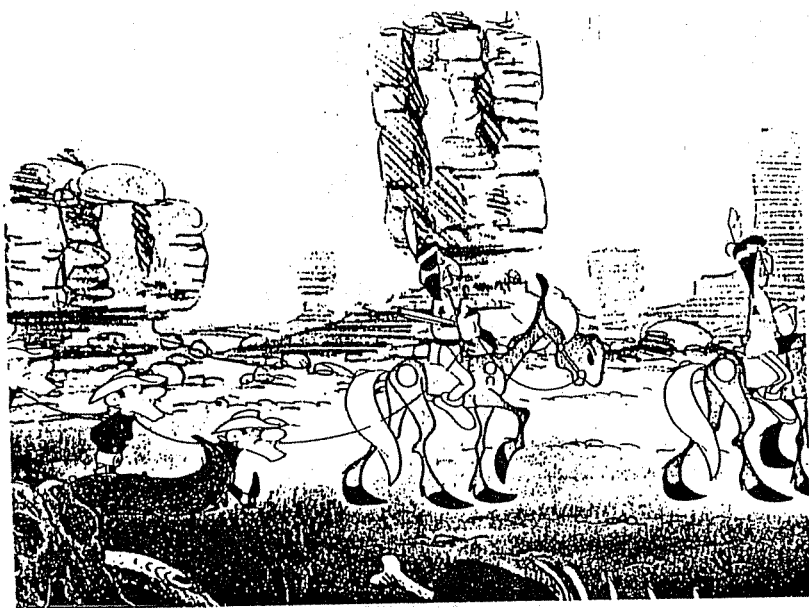
61 y 62. El bueno y el malo en *Solo ante el peligro* de Fred Zinnemann (1952).



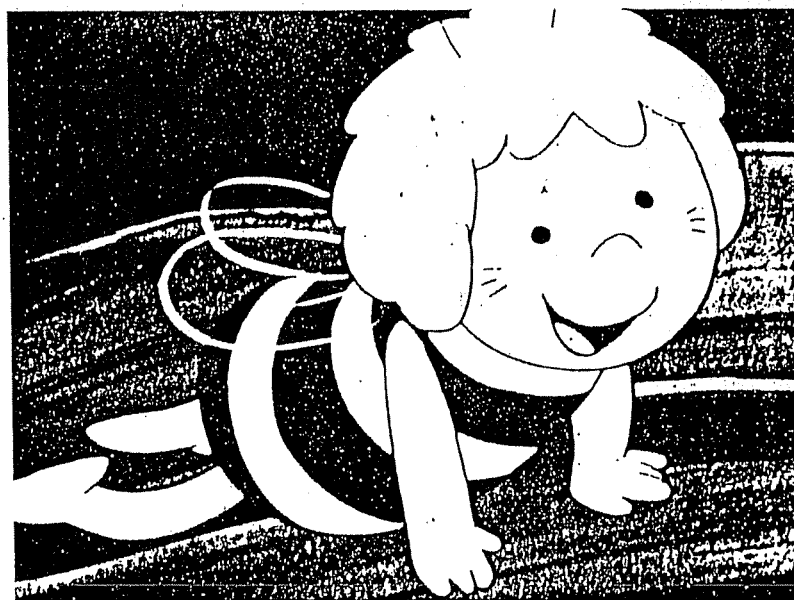
63. El Oeste (*La diligencia*, 1939, de John Ford)...



65. De la tipificación a la esterotipificación en las producciones en serie: *Vickie el Vikingo*...



64. ... y su parodia (*Lucky Luke el Intrépido*, 1971, de Morris y Goscinny).



66. ... y *La abeja Maja*.



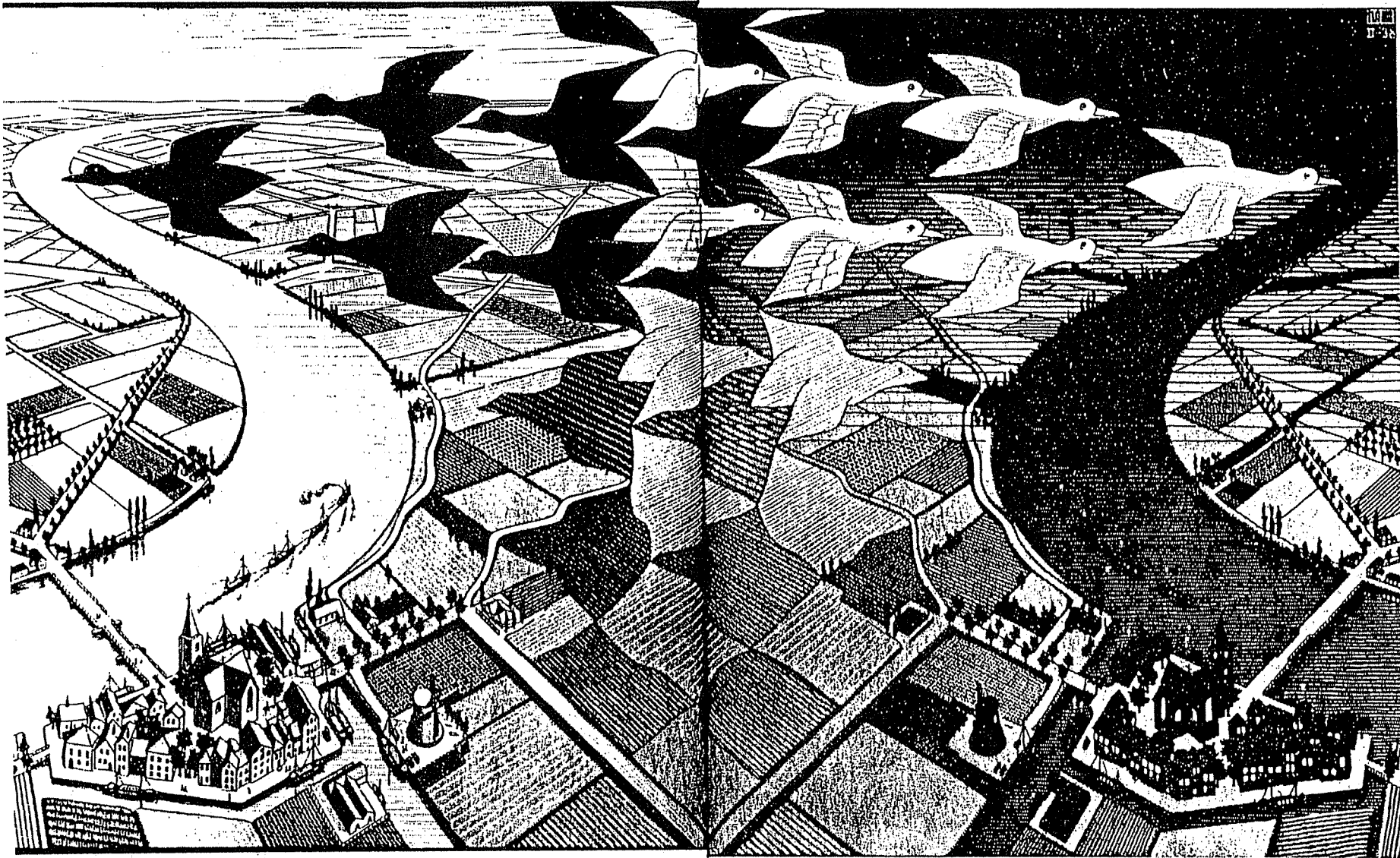
67. Sólo posible en la ficción: moverse independientemente de las leyes de la naturaleza: Sempé...



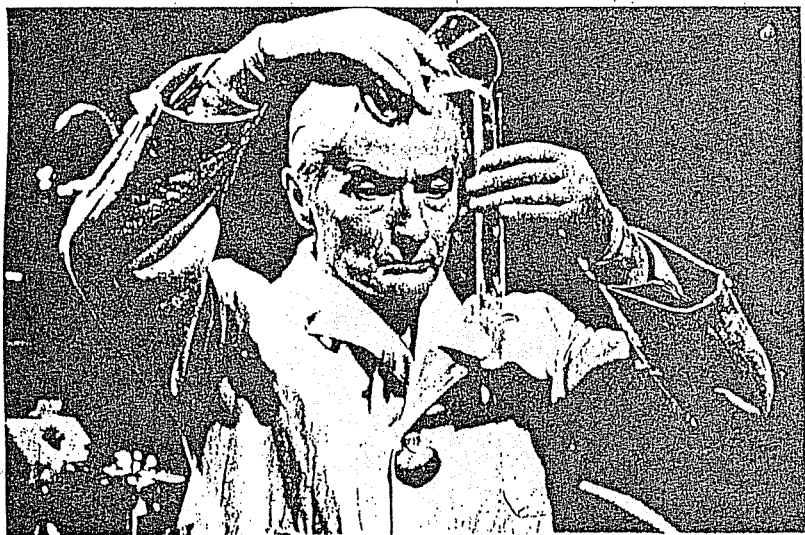
68. ... y Superman.

no de «complejo de Edipo» por parte del psicoanálisis se les ha adjudicado el *status* de «arquetipos». El hecho de que una tipificación facilita al espectador la comprensión del desarrollo de la acción, fue aprovechado por la *commedia dell'arte*. La exposición, virtualmente reconocible ya desde el principio, permite incluso variaciones en el transcurso de la acción: dentro del marco de las «normas» preestablecidas, los actores tienen libertad para improvisar sobre la marcha. A partir de aquí, una línea directa lleva al arte interpretativo de Emil Steiger y Franz Hohler, que en el marco de una acción tipificadora determinada admite la libertad de inventiva. La obra radiofónica *Bsüech* de Franz Hohler (Radio DRS, 23 de marzo de 1978), fue improvisada de principio a fin sin ningún tipo de fijación escrita.

La tipificación del teatro clásico tiene su equivalente moderno en la caracterización de las figuras en las novelas y los films del Oeste, policíacos y de espionaje. Héroe (fig. 61), villano (fig. 62), detective y agente secreto son personajes con su caracterización propia, incluso exagerada, a los que se les dedica series enteras e incluso géneros. Pero desde el primer western, *Asalto y robo de un*

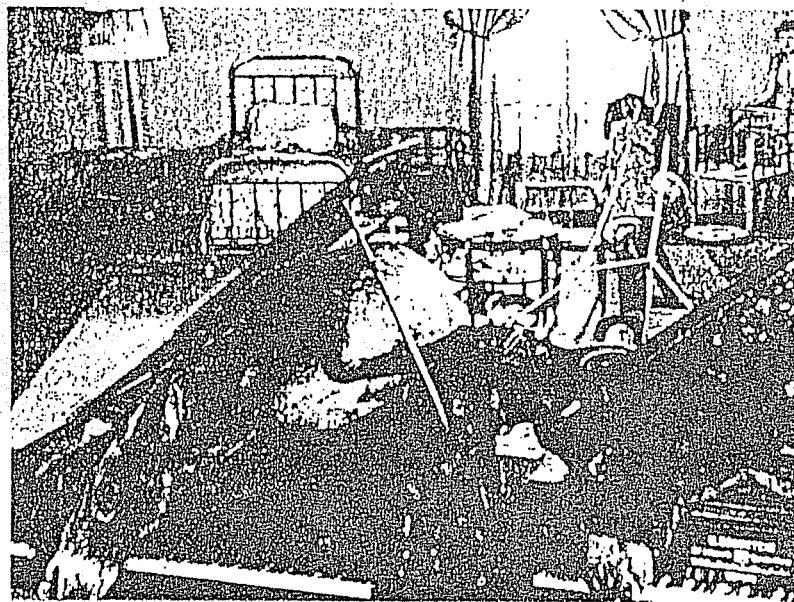
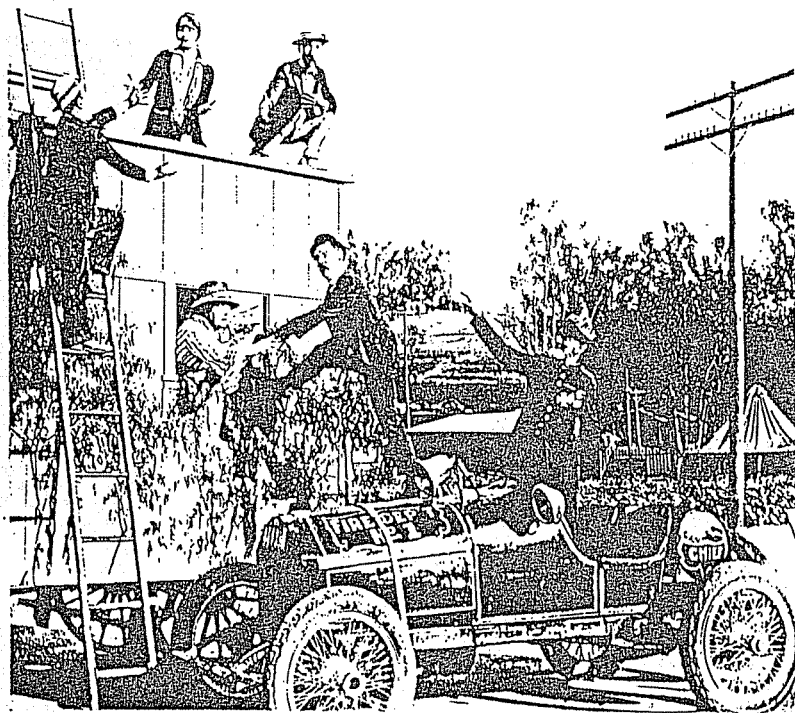


69. M.C. Escher: crear un mundo extraño a partir de elementos familiares.



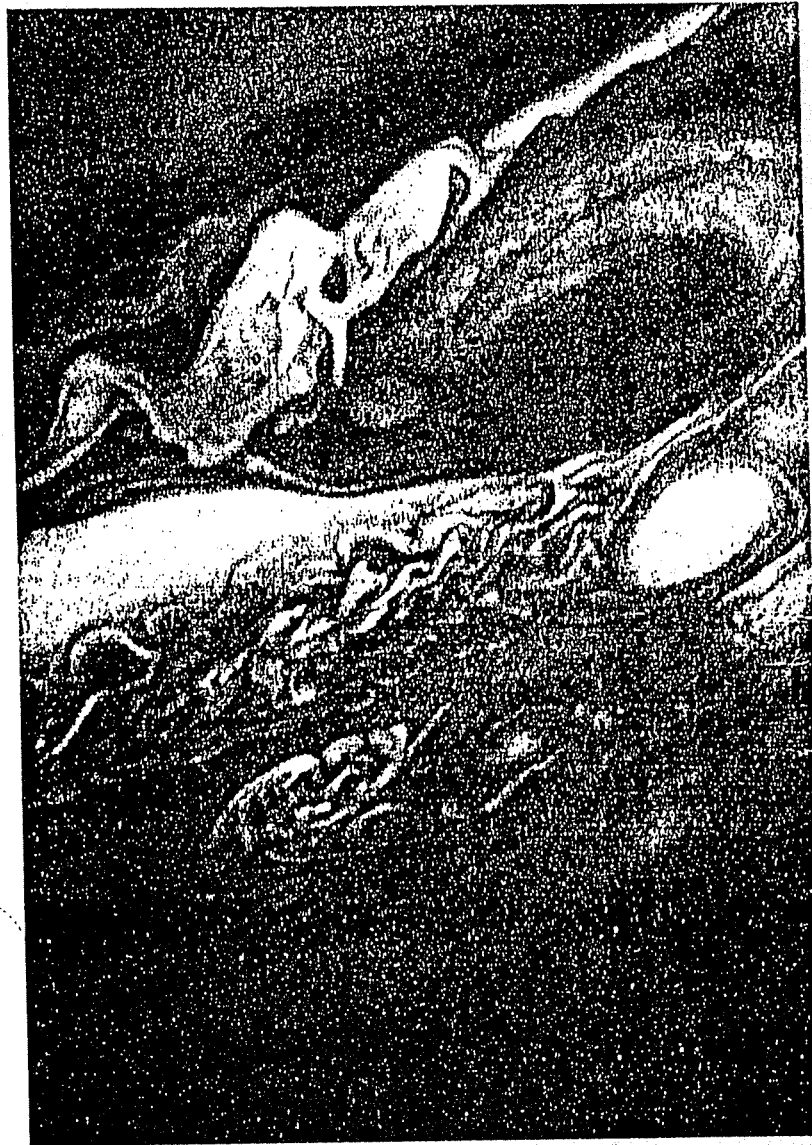
70 y 71. Sólo posible en la ficción: personificar simultáneamente a dos personajes (*El testamento del doctor Cordelier*, 1961 de Jean Renoir).

72 y 73. Realidad alienada: en el *slapstick* (Mack Sennett)... y en el surrealismo (*Un perro andaluz*, 1929 de Luis Buñuel).

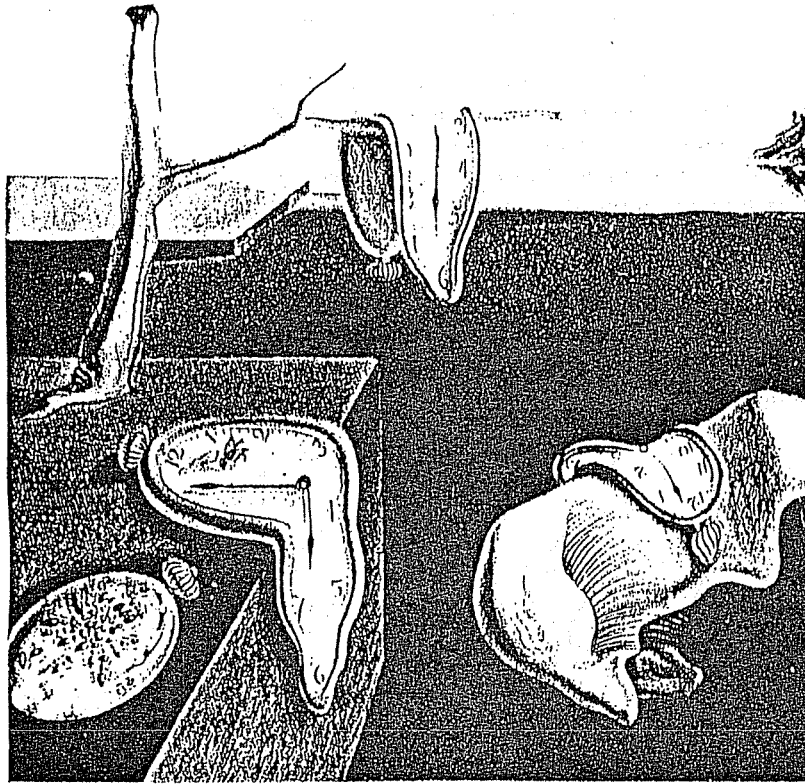




74. Paisaje del surrealista (Max Ernst)...

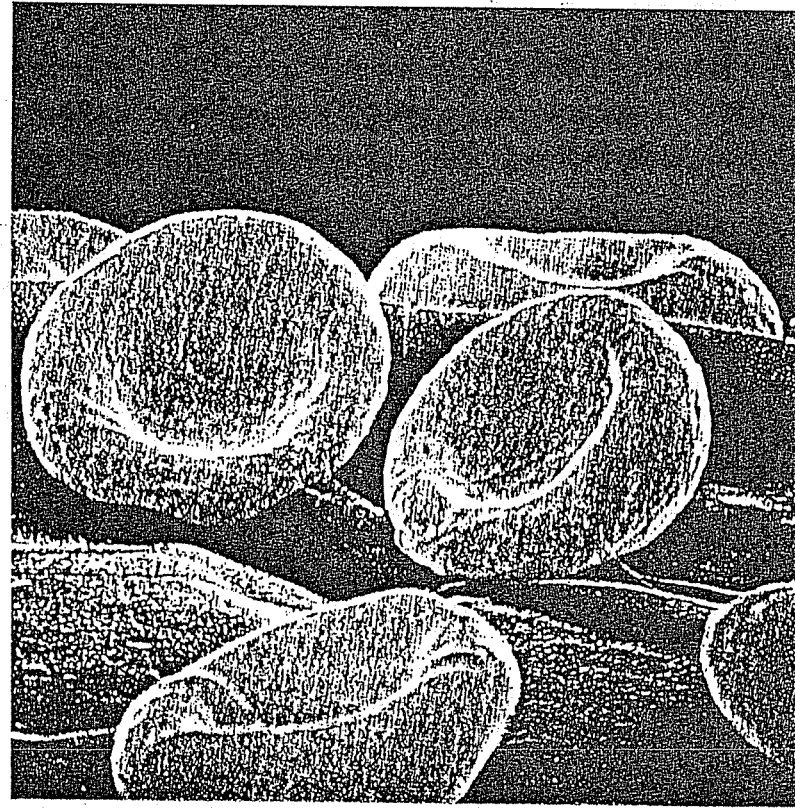


75. ... y paisaje «surrealista» (superficie del planeta Júpiter).



76. Elementos reales en lo surreal (Salvador Dalí) ...

tren, de Edwin Stratton Porter (1903), no sólo han quedado fijados los personajes, sino incluso las situaciones. Una tal tradición de la tipificación constituye por una parte el requisito para la parodia, que –en films como *Mi nombre es Ninguno* (1973), de Tonino Valeri, y *Lucky Luke el Intrépido* (1971), de Morris y Goscinny (fig. 64)– significan en cierto sentido el más puro disfrute de la ficcionalidad; pero por otra parte también desemboca en fenómenos inflacionarios como las series «estereotipadas» de los *mass-media* (figs. 65 y 66).



77. ... y elementos de lo «surreal» en la realidad (glóbulos rojos aumentados).

3. Alienación

A diferencia del principio del ajuste a la realidad, que busca un encajamiento sin solución de continuidad a la realidad familiar, el principio de la alienación busca lograr un distanciamiento de la realidad conocida (el concepto de alienación está inspirado en Brecht, pero, en nuestra aplicación, su sentido está ampliado a los niveles de la referencia de los productos ficcionales a la realidad).

Incluso utilizando el código de la imagen y del sonido reales, gracias a la escenificación es posible obtener un distanciamiento que de entrada permite comprender la realidad representada como ficción. Cuando en un film como *El testamento del doctor Cordelier* (1961) de Jean Renoir, dos personas, el doctor Cordelier y el señor Opale, son interpretados por el mismo actor, Jean-Louis Barrault (figs. 70 y 71), ello es evidentemente una realidad que sólo es posible en el cine. El ejemplo posiblemente más famoso de este tipo es el film *Ocho sentencias de muerte* (1949), de Robert Hamer, en el que Alec Guinness interpreta simultáneamente el papel de ocho excéntricos nobles ingleses. También en un film de James Bond como *El espía que me amó* (1977), de Lewis Gilbert, la realidad representada es vivida conscientemente como ficción, porque debido a la sucesión de *gags* y a lo inverosímil de la acción, queda continuamente interrumpida la identificación con los personajes y con la acción.

Mientras en el caso del principio de ajuste a la realidad la norma dramática es la verosimilitud, en el caso de la alienación la forma es el gusto por lo «inverosímil». Aquí quedan sin efecto las leyes de la realidad, como por ejemplo la gravedad o la corporeidad: «Superman» (fig. 68) vuela por los aires y «Pan Tau» [personaje creado por Ota Hofman] es capaz de convertirse en una pequeña figura dentro de una caja de cartón. Los acontecimientos que nos narran los medios retoman la vieja fórmula mágica *mutabor* [me transformaré] de la obra de Hauff, *El califa cigieña*.

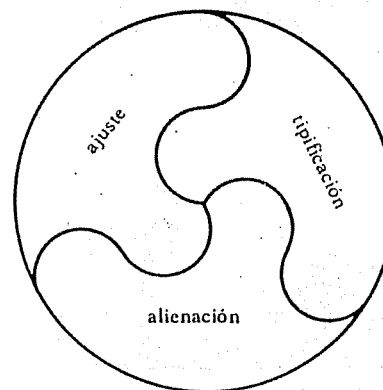
Pero incluso el acontecer más inverosímil, ya sea en un artístico *slapstick* de Chaplin o en un programa televisivo sin pretensiones, adquiere su valor recreativo en última instancia a partir de la realidad fáctica. Si el mundo camina de cabeza, ello sólo puede entenderse y degustarse convenientemente con referencia al habitual caminar sobre los pies, y los platos de nata en pleno rostro, típico *gag* del *slapstick*, sólo adquieren sentido con referencia a los platos de nata encima de la mesa. Incluso el mundo extraño o alienante del surrealismo de un Luis Buñuel –por ejemplo *Un perro andaluz* (1929)–, presupone en el espectador el conocimiento del mundo familiar, coloca un nivel «sobre» el «realismo»: es el «sobre»-realismo o *sur réalisme* (fig. 73).

El «sobre-realismo» puede cerrarse formando una nueva ordenación, autónoma, de sonido e imagen. Pero incluso aquí, más allá de cualquier mimesis y de las leyes de la realidad conocida, imperan a su vez unas leyes propias. Incluso lo «inverosímil» ha de

exhibir una coherencia interna si pretende establecerse en la conciencia como un todo.

Parabólicamente, los cuadros «abstractos», por ejemplo, pueden resultar ser fotografías de nuestro planeta tomadas desde gran altura, o secciones de organismos vistos a través del microscopio, o bien fotografías infrarrojas o fotografías Kirlian de objetos y seres comunes. Así, lo extraño y lo conocido llegan a entremezclarse (figs. 74 a 77).

Los tres principios de referencia a la realidad –ajuste, tipificación, alienación–, sin embargo, no se excluyen mutuamente, como tampoco lo hacen, como ya vimos, los principios del registro documental de la realidad. En ocasiones se producen, por el contrario, combinaciones engranadas:



Así, por ejemplo, en el *action film*, que para lograr efectos de gran veracidad ha de ser escenificado con el máximo «realismo», se trabaja con la tipificación: el sonido de un buen gancho contra la barbilla o el ruido de una explosión sonaría menos «natural» en una toma sonora naturalista que en una tipificación obtenida en la sonorización posterior de la banda. Del mismo modo, las persecuciones en coche se montan de forma tipificada e incluso ritualizada. Inversamente, los films de Karel Zeman, como auténtico sucesor de Georges Méliès, viven gracias a la alternancia de ajuste y alineación (fig. 78).

En un film de ciencia-ficción como *La guerra de las galaxias* (1977), de George Lucas (fig. 79), llegan a emplearse los tres principios: los decorados se ajustan a situaciones familiares para nosotros, y también el comportamiento de los personajes se corresponde en parte a los modelos tradicionales. Pero al mismo tiempo se hace

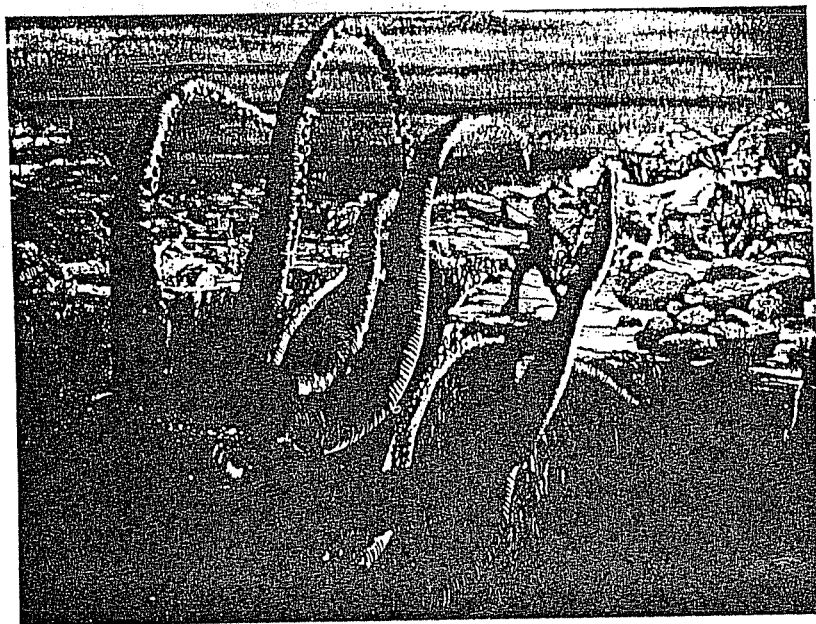
preciso representar habitantes de otros mundos y montar un decorado con alienación utópica. En una diversidad tan desconcertante, la tipificación resulta útil para ayudar al espectador a la comprensión: hay el bueno y el malo, la princesa y el héroe, y cuando aparecen seres grotescos de otros planetas, son representados con rasgos animales, que recuerdan a Grandville (fig. 80).

También la gran popularidad de que goza el programa de televisión helvética para niños en edad preescolar, *Franz und René* (con Franz Hohler y René Quillet), se debe en buena parte a la hábil combinación de los tres principios: el ajuste a las situaciones cotidianas crea suficientes posibilidades de identificación, la tipificación del mañoso Franz y del taciturno René facilita de entrada la orientación, y la alienación entroncada en la mejor tradición *slapstick* logra los efectos cómicos (figs. 81 y 82).

Por encima de los tres principios de referencia a la realidad se crea en el espacio ficcional una nueva «realidad», que se mantiene a sí misma y se refiere a sí misma. El contenido simbólico inherente a ella le confiere una gran facilidad de traducción, de referencia múltiple.

Combinación de los principios de ajuste: tipificación y alienación (figs. 78 a 82):

78. Karel Zeman, *Un invento diabólico*, 1958.



79. George Lucas: *La guerra de las galaxias* (1977).



80. Grandville: *Escena de café*.



81. Franz y René en una payasada sobre el tema «compartir» (Televisión DRS).



82. Franz Hohler y René Quellet en un programa preescolar de la televisión DRS (tema: «Ir a la cama»).



83. Werner Urfer: *Iris*. Los principios de ajuste, tipificación y alienación, pueden ser constatados de forma más o menos manifiesta en cualquier obra de arte. Un poco frecuente equilibrio lo alcanzan en este cuadro de Werner Urfer. Ajuste: el artista retrata a su hija, buscando por ello el mayor parecido posible. Tipificación: al mismo tiempo, el artista ha dado una representación de lo femenino (subraya ojos y boca). Alienación: sombra del sombrero sobre los ojos, colaboración del cabello en concordancia con el resto del colorido, utilización de la estructura del tablero de Novopan como fondo y como tejido del vestido. Cabe señalar que el artista no había reconocido a su hija cuando entró en el estudio con este sombrero nuevo.