

Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real

Documentary film studies and the question of the real

Javier Campo

Instituto de Investigaciones Gino Germani - Conicet
Universidad de Buenos Aires
javier.campo@conicet.gov.ar

Resumen La pregunta por lo real ha sido una constante para las ciencias. Los estudios sobre cine desde los primeros tiempos no solamente han tenido que lidiar con la pregunta por lo real, sino además con la difícil condición de ese “arte industrial” destacada por Gilles Deleuze, según la cual el cine no es definitivamente ni un arte ni una ciencia. El cine documental pone indefectiblemente sobre el tapete la pregunta por lo real, y ésta resulta impostergable para los investigadores que pretenden trabajar con sus obras. Este campo de estudios se divide también entre aquellos que saltan el problema de lo real como lo “visible” y quienes, en estudios más recientes, consideran a lo real documentado como una construcción. El propósito de este trabajo es recuperar los estudios sobre cine que pretendieron dar respuestas a esta pregunta por lo real para dirigirlos al doble problema que enfrentan los estudios sobre el documental: (1) por estudiar a un cine (2) de lo real.

Palabras clave Lo real; Realidad; Cine documental; Ciencia; Arte

Abstract *The question of what is real has been a constant for the sciences. Film studies since the early days not only have had to deal with the question of what is real, but also with the plight of this "industrial art" highlighted by Gilles Deleuze, according to which the film is definitely not an art or a science. The documentary film inevitably brings to the fore the question of what is real, and it is urgent for researchers who intend to work with their films. This field of study is also divided between those who skip the real problem as the "visible" and who, in more recent studies, consider the real documented as a construction. The purpose of this work is to recover the film studies that purport to provide answers to this question for the real to lead the twin problems facing the documentary studies: (1) by studying a cinema (2) of the real.*

Keywords *Real; Reality; Documentary Film; Science; Art*

Introducción

Lo real, lo que a veces se resume en la expresión “lo que está ahí”, ha sido y es tan problemático de definir (o de, al menos, delimitar) que constituye uno de los mayores nudos de la historia de las ciencias. La perspectiva, la cultura, Dios, la representación, la subjetividad y otras tantas ideas y conceptos han sido utilizados para tratar de develar algo tan simple y tan complejo como determinar qué es aquello que percibimos como objetos. Si bien esta cuestión para las ciencias ha sido, y en algunos casos continúa siendo, una profunda preocupación, no resulta menor para las artes y, específicamente es nuestro caso, para el cine. Aún más: para un cine que se denomina “de lo real”, el cine documental, y que posee, más allá de las diferencias conceptuales que existen entre los teóricos, un vínculo indicial explícito con la realidad.

En tales coordenadas se ubicará el recorrido que a continuación se presenta, pretendiendo brindar un balance de las conceptualizaciones más relevantes en los estudios de cine sobre la vinculación del dispositivo cinematográfico y lo real.

El concepto de lo real se resume como lo inalterable y verdadero externo a la experiencia personal de la percepción, denominado realidad. Naturalmente, los dos conceptos se cruzan en las reflexiones científicas y no se presentan sino imbricados. Por ello lo real y la realidad, *a priori* lo inalterable externo y la construcción personal perceptiva, respectivamente, no serán diferenciados en las interpretaciones que siguen. No está de más aclarar que no es la intención de este escrito hacer un recorrido filosófico extenso ni intenso sobre la cuestión sino, simplemente, reponer y ordenar algunas de las conceptualizaciones más interesantes que son de utilidad para el desarrollo de mi proyecto de doctorado sobre cine documental¹.

Según Miguel Angel Quintanilla, en la introducción a *Las mil caras del realismo* de Hilary Putnam, las respuestas a la pregunta por lo real se han agrupado en torno a dos polos bien diferenciados. La respuesta dogmática (realismo metafísico según Putnam): “el mundo existe independientemente de nuestros conceptos y representaciones, [...] –por lo tanto- una representación verdadera describe las propiedades que los objetos del mundo realmente tienen”; y la respuesta escéptica: no hay forma de establecer una correlación entre las representaciones y el mundo real (Quintanilla, 1994: 22).

¹ Mi plan de trabajo se enfoca en el estudio de las continuidades y rupturas estéticas y temáticas del cine documental argentino entre 1960 y 1990.

En torno al primer conjunto de respuestas se ubican las meditaciones de René Descartes, de alguna manera el padre de los aprioristas de lo real que veremos más adelante se han dedicado a estudiar al cine, quien en su búsqueda de la verdad encuentra su punto de apoyo en Dios. Como el engaño es una forma de la imperfección -reflexiona Descartes- y Dios es perfecto, él no me puede engañar. “Cuando percibo cosas [...] no debo en manera alguna poner en duda la verdad de tales cosas, si, habiendo convocado, para examinarlas, mis sentidos todos, mi memoria y mi entendimiento, nada me dice ninguna de estas facultades que no se compadezca con lo que me dicen las demás. Pues no siendo Dios capaz de engañarme, se sigue necesariamente que en esto no estoy engañado.” (Descartes, 2004 [1641]: 174) El razonamiento de Descartes parte de que la perfección existe, en su máxima expresión es Dios, y que si nos mantenemos apegados a ella no encontraremos el error en nuestras observaciones de lo real; error al que nos puede inducir el engaño de la maldad, la antítesis de Dios.

En tal orden racional cartesiano la realidad no es sino aquello que está ahí y que no podremos entender claramente sino ubicándonos en la confluencia del juicio y la fe: “sin juzgar más que de aquellas cosas que el entendimiento representa claras y distintas, no puede suceder que me equivoque, porque toda la concepción clara y distinta es, sin duda, algo, y por lo tanto no puede provenir de la nada, y debe necesariamente ser obra de Dios, quien siendo sumamente perfecto, no puede ser causa de error; y, por consiguiente, hay que concluir que esa concepción o ese juicio es verdadero” (Descartes, 2004 [1641]: 153). Para poder conocer la realidad, “claramente” diría Descartes, debemos partir del *a priori* de la existencia de Dios (y su consabida perfección). Desde allí la indagación científica y la reflexión del pensamiento sobre lo real puede avanzar por un terreno en el que no encontrará el engaño si, y sólo si, emprende el camino de la mano de Dios. Lo real existe independientemente de nosotros.

Avanzando un poco más en el tiempo (y sobre algunos pre-juicios divino-religiosos) será Immanuel Kant quién comenzará a dar forma a una explicación de otro tipo. No existe el conocimiento *a priori* –según Kant- o, mejor dicho, “conocimiento racional y conocimiento *a priori* es lo mismo”, ninguna proposición empírica es necesaria ni universal. “Solo la validez objetiva (dada por la razón) constituye el fundamento de un acuerdo necesario universal” sobre un objeto (Kant, 2003 [1788]: 15-16). De la idea de Dios no “podemos sostener que conocemos e inteligimos la realidad” sino que tanto la idea de Dios como la realidad son efectos del “uso meramente práctico de nuestra razón pura” (Kant, 2003 [1788]: 6).

La realidad como algo solamente cognoscible mediante la razón nos remite en Kant a una concepción que se decanta por el constructo y no por la

existencia de esa realidad independientemente de los sujetos. Será después del filósofo alemán que las reflexiones sobre lo real raramente ignorarán el elemento subjetivo puesto en juego en la intelección de lo real por la razón humana. No se trata de caer en el recelo más absoluto sobre la relación entre las representaciones y el mundo real, volviendo a la “respuesta escéptica” destacada por Quintanilla que mencionábamos al principio, sino que la postura kantiana pone en primer lugar la intervención del intelecto en la construcción de las representaciones sobre lo real, intervención que vuelve falible y perfectible *ad eternum* a esa misma construcción. En ese sentido, “el mundo objetivo, tal como lo conocemos es el resultado de nuestra propia actividad intelectual” (Quintanilla, 1994: 20). Nosotros somos quienes organizamos la experiencia en categorías que nos la hacen comprensible, así conocemos las cosas y los hechos. “De acuerdo con Kant el cometido de la razón humana no consiste en descubrir o representar el mundo real sino en construir los conceptos que nos permitan entenderlo” (Quintanilla, 1994: 21). A fin de cuentas, para Kant el entendimiento del mundo y el mundo mismo son una misma cosa, porque no conocemos la realidad sino mediante nuestra razón.

¿Que es lo real en el cine de lo real?

La cuestión de la vinculación entre lo real y el cine se vuelve problemática para un cine que se asume como “de lo real”: el cine documental. Si hay un carácter ontológico que aúne todas las vertientes del cine documental ese es la función de índice de la realidad: lo que en un film documental está encuadrado ocurre o ha ocurrido en el mundo real². En primera instancia podríamos decir que la transparencia en la representación sería un valor buscado por los realizadores que se han dedicado a engrosar su filmografía con documentales. Sin embargo, a diferencia de los estudios del cine de ficción que hemos atravesado, históricamente los investigadores en cine documental han estado más cerca de caracterizar como opaca a la representación de lo real, antes que como transparente.

A diferencia de los estudios en cine generales, en los específicos sobre documental los términos del debate se complejizan un poco más debido a que gran parte de los teóricos han establecido una diferenciación muy importante entre registro y discurso documental. Algo que no solieron hacer los estudiosos del cine –que básicamente se dedicaron al cine de espectáculo masivo de ficción- es diferenciar entre la toma de Vistas, el registro de los hermanos Lumière y los noticiarios posteriores, por un lado, y la elaboración discursiva

² El *Fake* o falso documental que articula un argumento de ficción con el uso del formato clásico del documental (entrevistas, archivo, voz *over*) trata de correrse de esta función indicial, aunque pretende –en los mejores casos- una crítica a la creencia en la “veracidad” de las imágenes y, por lo tanto, trabaja aunque críticamente en el mismo nivel.

documental que se da desde los films de Robert Flaherty (*Nanook, el esquimal* -1922- y *Moana* -1926-), Dziga Vertov (*El hombre de la cámara* -1927-) o John Grierson (*Drifters* -1929- y aquellos que produjo en los treinta para el Empire Marketing Board y la General Post Office de Gran Bretaña). Los investigadores dedicados al cine documental trabajaron los dos niveles enunciativos, registro y discurso, distinguiendo la paja del trigo.

El cine en un principio no era nada. Louis y Auguste Lumière habían creado un dispositivo técnico para la captación y proyección de imágenes en movimiento y lo echaron a andar alrededor del mundo, sin dudas y con firmeza, pero su invento no contenía por sí sólo las posibilidades expresivas que serían desarrolladas con el transcurso de los años. Así como el inventor de la pluma no podía predecir que con ella se fuesen a escribir el *Quijote* ni el *Martín Fierro*. Lo que sí realizaron tanto los Lumière como el intrépido Georges Méliés, fueron una gran cantidad de *Vistas*, tal como se denominó al registro de acciones cotidianas o ceremonias extraordinarias mediante una cámara colocada fija en un sólo plano y que filmaba hasta que el rollo se acabase (luego de alrededor de 20 segundos). Es decir, si entendemos al cine documental como práctica discursiva antes que meramente mimética no podemos sino ubicar sus comienzos un poco después, en la década que va de 1920 a 1930 y no en los primeros años del siglo XX. Como destaca María Luisa Ortega, el documental pretende “hablar del mundo y hacer afirmaciones sobre él” (2005: 188). Es decir, detrás de las primeras vistas del cinematógrafo de los Lumière no está el comienzo del discurso documental, sino del registro de lo real. Como destaca el crítico argentino Emilio Bernini, en los cortos de Lumière se puede ver “más el asombro y el encanto por el movimiento antes que la invención o el descubrimiento de un otro” (2008: 92). El cine documental se tomará todavía un tiempo más para ver la luz.

Siempre resultó fácil y cómodo repetir ese axioma que pretende establecer que “el cine nació documental” -sobre todo repetido por los investigadores franceses para dejar dentro de sus fronteras la invención no sólo del cine sino también de una de sus ramas, el documental-, pero justamente eso no fue eso lo que hizo el primer investigador y teórico del cine documental. Paul Rotha publicó en 1936 el primer libro que se dedicó por entero a la historia y al esbozo de una teoría sobre el cine de lo real. En *Documentary Film* Rotha no problematiza “lo real” pero tampoco habla de reflejo, sino de “constructo”: “actualmente se ha descubierto que el mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo” (2010 [1936]). Este cineasta y estudioso inglés destaca en diversos pasajes de su obra que el propósito del documental debe ser representar los valores de la sociedad democrática capitalista (apuntemos que escribe esto a mediados de los treinta,

en pleno auge del comunismo y del nazismo desde un país que se sentía “amenazado” por estas ideologías), pero sin embargo no toma las categorías que posteriormente serán utilizadas de forma un tanto liviana por otros teóricos del cine, como la de “verdad”: “Ningún documental puede ser completamente verdadero, dado que no existe tal cosa como la verdad mientras los desarrollos cambiantes de la sociedad continúen contradiciéndose entre sí. [...] Debemos recordar que el documental sólo es verdadero en tanto representa un punto de vista” (Rotha, 2010 [1936]). Rotha no problematiza la noción de real, pero lo que sí deja en claro es que la transparencia en la representación es absolutamente imposible de lograr, siempre se trata del punto de vista de un sujeto situado culturalmente. Por lo tanto, y eso lo dice expresamente en su texto, el registro que promueven los informativos, las Vistas y los noticiarios cinematográficos está en otro nivel del que lo están los discursos documentales; los films, el cine documental propiamente dicho. Aquél que casi sin leer hubiésemos catalogado como el cartesiano del documental, por ser el primero, se escurre y nos dice aquello que en el siglo XXI se enunciará como un hallazgo reciente. Los estudios del cine documental nacerán maduros.

Paradójicamente desde aquella obra seminal pasaron casi cuarenta años hasta la publicación de un texto teórico de envergadura que se dedicase en su totalidad al cine documental. Será Erik Barnouw quién se encargará de clasificar la historia del documental en sus primeros cincuenta años para establecer una tipología de los distintos tipos de trabajos ordenados según las temáticas abordadas y los intereses políticos o culturales particulares de los realizadores. Barnouw retoma y amplifica lo ya dicho por Rotha: “Los documentalistas presentan su propia versión del mundo” (1996 [1974]: 313). Aunque éste investigador introduzca la consideración del elemento subjetivo en la elaboración de las representaciones, así como Rotha, no problematiza la noción de lo real y destaca que “a diferencia del artista de ficción, (los documentalistas) no están empeñados en inventar. Se expresan seleccionando y ordenando sus hallazgos” (Barnouw, 1996 [1974]: 313). A fin de cuentas Barnouw aporta poco y nada a la profundización de la problemática vinculación de la realidad y el cine, no sin antes dejar abierta la interpretación para entender que entre lo real y su representación hay una relación cuasi transparente, como pareciera indicar la anterior cita³.

Desde mediados de los ochenta un conjunto de investigadores estadounidenses renovaron los estudios sobre el cine documental desde el interior de la academia. Brian Winston fue uno de los primeros que problematizó las relaciones del documental con lo real alertando sobre “la – histórica- ignorancia” en la contradicción sobre la que la “idea de documental”

³ Referencia que, por otra parte, se encuentra recién y únicamente en la última página de su libro.

se ha construido: “La necesidad de una estructura implícita (en el film) contradice la noción de realidad no estructurada” (Winston, 1988: 21). Es decir que, para Winston, el documental pretende dar forma y ordenamiento a aquello que no lo tiene *per se*. Una cuestión que no resultará menor para aquellos que luego emprendan el estudio del cine de lo real. Winston se decide por la consideración de lo real como un constructo sólo visible gracias a que es estructurado por el ser humano; configuración de lo real dividida entre el registro y el discurso documental. División que según el autor se da cuando, a mediados de los cuarenta, se empieza a hacer más acuciente aquella separación ya establecida por Rotha diez años antes entre la reconstrucción mediante “trozos de lo real” (registros) y representaciones maceradas por los directores y culturalmente aceptables sobre la idea de realidad prevaleciente en un grupo social (discursos). (Winston, 1988)

Uno de los investigadores más importantes en el ámbito académico norteamericano de estudios de cine y más conocido en el resto del mundo por la traducción de sus textos es sin dudas Bill Nichols. En su intento por diferenciar al documental de la ficción destaca que mientras el primero se orienta “hacia el mundo”, la segunda lo hace “hacia un mundo” que no necesariamente tiene que ser el real (1997: 156). “El documental [...] aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir” (Nichols, 1997: 155). Yendo un poco más allá que el resto de sus colegas, Nichols esboza una definición de “realismo documental”:

Como un estilo general, el realismo documental negocia el pacto que establecemos entre el texto y el referente histórico, minimizando la resistencia o duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. [...] El realismo es la serie de convenciones y normas para la representación visual que aborda prácticamente todo texto documental (1997: 217).

Si bien esta definición de Nichols nos podría llevar a suponer una explicación culturalista en favor de considerar a “la realidad” representada como una configuración de quien la observa, inmediatamente declara que “el realismo se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana. [...] El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa” (1997: 218). (¿Todos vemos y oímos lo mismo?). En esta *melange* de definiciones, Nichols resume las contradicciones en que incurre destacando el empirismo ingenuo de quienes creen en la “naturaleza de las cosas” en lugar de considerar que se trata de productos construidos socialmente (1997: 223). Un

empirismo ingenuo en el que, como con respecto a esta cuestión, él mismo ha incurrido⁴.

Pero, ¿que es lo real en el cine de lo real?

Si bien los investigadores en cine documental (desde Rotha hasta Nichols) no han trastabillado en la consideración de la realidad como algo transparente y *a priori* lista para ser aprehendida, han dejado pendiente la profundización de la vinculación de la realidad y el cine, éste supuestamente más próximo a ella. Serán Carl Plantinga y Michael Renov quienes ahondarán en esta cuestión avanzando mucho más que los investigadores precedentes más interesados en la historia del film documental que en la indagación ontológica del vínculo entre su objeto (la realidad) y la representación-discurso sobre la misma.

Desde las primeras páginas de su *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* Carl Plantinga deja en claro que de ninguna manera va a considerar al film de no-ficción (tal cual la terminología que utiliza) como algo “no manipulado”⁵ y aparentemente definido como ‘transparente’ más que como ‘creativo’ tratamiento de la realidad⁶ (1997: 10). Para Plantinga existen diferencias remarcables entre el film de ficción y el documental básicamente en lo atinente a que éste último “realiza afirmaciones sobre el mundo real” (1997: 25), de alguna manera está retomando las reflexiones de Nichols que citamos en el anterior apartado. Mientras la ficción hace afirmaciones sobre un mundo, que puede ser el real o no, el documental (o la no-ficción) lo hace sobre el mundo real necesariamente. Por otra parte, Plantinga resulta ser uno de los primeros que explicita claramente porqué considerar al documental como un discurso más que como un registro⁷: porque afirma algo sobre lo real y no se limita a reproducirlo, se trata de “un género de retórica” y no de uno de “imitación” (1997: 38).

Suscribiendo a la visión de Pierre Sorlin y de Alan Rosenthal, específicamente en lo referido a los estudios de cine documental (“estamos atrapados en varios sistemas culturales e ideológicos”, dirá Rosenthal-1988: 13), Plantinga adscribe a una noción sincrética de lo real: no es aquello que se

⁴ En una obra más reciente matizó su definición –aunque no la reformuló– destacando que lo que relaciona a los documentales con la realidad es un cierto aire de familiaridad, dada por la “fidelidad” que permiten las modernas técnicas de registro para plasmar en imágenes “lo que podemos ver por nosotros mismos afuera del cine” (Nichols, 2001: 3).

⁵ Extrañamente aún existen estudios, dedicados al film de ficción, que marcan que los films documentales se asemejan entre sí y se diferencian de los de ficción por el menor grado de control ejercido sobre su tema y sus personajes (Allen y Gomery, 1995; Bordwell y Thompson, 1995).

⁶ Plantinga retoma aquí la definición esbozada en una nota periodística por el cineasta y productor inglés John Grierson quien fue el primero en llamar cine documental a aquel que promovía un “tratamiento creativo de la realidad” en 1926.

⁷ El dice “representación” pero se está refiriendo a la capacidad mimética, es decir de registro.

encuentra ahí *a priori*, aunque tampoco se trata de algo completamente dependiente de la subjetividad de cada individuo prolijamente separado del prójimo, sino que lo real es una configuración cultural. “Mi argumento es que es fundamental el lugar del film en el medio sociocultural, su vinculación señala esto no de acuerdo con una imitación ostensible de la realidad” (Plantinga, 1997: 18-19). Plantinga acuerda la vinculación de la realidad con el discurso sobre ella dando cuenta que la definición y la lectura de la realidad dependen del contexto sociocultural en el que están insertos el realizador y los espectadores de las imágenes. Por lo tanto la realidad no es algo que se encuentre allí y que aguarde a que la aprehendamos “objetivamente”, sino que no existe tal realidad sin los discursos que le dan forma. En un artículo, traducido recientemente, el autor repone su punto de vista: “Toda caracterización de la que pueda decirse que es veraz o precisa tendrá que ser una verdad a medias y una construcción” (Plantinga, 2007: 66). Ya se va aclarando nuestro interrogante y los nuevos estudios van develando el misterio que se oculta detrás de la pregunta por lo real para un cine de lo real.

Uno de los últimos aportes de relevancia en el mapa de los estudios teóricos sobre cine documental lo ha dado Michael Renov, quien avanza un poco más allá del enfoque de Plantinga para abarcar en sus definiciones a esa *terra incognita* en la que pastan los rebaños del cine de no ficción más experimental. En principio, Renov también considera al documental como un discurso con “propiedades específicas” que no tienen que ver con las nociones de “transparencia” u “objetividad”, sino más bien con las de poética y estética (2010). Contra la tradición de lectura del documental (más de aquellos que se han dedicado a la ficción cinematográfica que de los que han indagado al cine de lo real, como ya destacáramos anteriormente) Renov explica que hará su “mayor esfuerzo para contradecir estas restricciones heredadas [...] (el ‘cine de los hechos’, el reino de la información y la exposición más que el de la diégesis o el de la imaginación) [...], para articular un sentido del campo discursivo y la función del documental, tanto estético como expositivo” (2010). A partir de allí Renov procede a establecer algunos paralelos y rupturas entre las consideraciones de la ciencia como “discurso objetivo”, las críticas de Jacques Derrida a esta noción como “ficción teórica” y la elaboración de una “poética del documental” que niegue el precepto del sentido común que dice que “el efecto y el objetivo de las prácticas documentales deben ser la verdad, y sólo en segundo lugar, si es que aparece, el placer” (2010). La lectura a contrapelo sobre el cine documental de Renov se ubica más allá del enfoque estructuralista y, desde ya, desecha la concepción apriorista de lo real de Bazin destacando que entre la imagen y lo real se da una “relación asintótica”, algo negado por el crítico francés quien destacaba que el signo indicial deviene idéntico al referente.

Oponiéndose al “dualismo occidental” de verdad/belleza Renov intenta superar la supuesta antítesis que implica la conjunción de ambos términos. Ello lo realiza mediante la elaboración de cuatro funciones que, según él, se han dado a través de la historia del documental y que no deben entenderse sino como interdependientes, en las cuales de la primera (registrar, mostrar o preservar) hasta la última (expresar) “lo real” se va complejizando hasta llegar a la explosión actual del referente del que las históricas teorías sobre el documental no pueden dar cuenta. “Dado el reclamo de verdad que persiste dentro del discurso documental como una condición que lo define (‘lo que ves y lo que escuchás es el mundo’), el colapso del signo y del referente histórico es un asunto de preocupación particular” (Renov, 2010).

A diferencia de la explicación de Plantinga, Renov no prefiere hablar de la configuración de lo real como dependiente del “contexto sociocultural” sino decantar la noción de lo real en el documental por la vía de las subjetividades en cuestión “mediadas” por las “intervenciones que necesariamente se interponen entre el signo cinematográfico (lo que vemos en la pantalla) y su referente (lo que existió en el mundo)” (2010). Es decir que Renov no considera al realismo cinematográfico como el reflejo de lo *a priori* pero tampoco, explícitamente, como lo que ha pasado por el filtro de la cultura.

Sin embargo, Renov no puede negar algún tipo de “lazo directo, ontológico, con lo real” de las obras documentales que como tales “afirman una verdad” y “reclaman un anclaje en la historia” (2010). Para Renov, así como, con algunas diferencias, para todos los investigadores en cine documental que hemos repasado, el referente del documental es, de alguna manera, un “trozo del mundo”. Ese, al parecer, es el único punto que puede ligar a los estudios del cine de lo real desde los enfoques más aprioristas de lo real (aunque nunca tan “miméticos” de lo real como los de Bazin y Kracauer) de Rotha, Barnouw y Nichols, pasando por la explicación culturalista de Plantinga, hasta la de Renov que focaliza en el colapso del signo y el referente en la confluencia del documental con el cine más experimental. En definitiva, según los autores más serios y destacados que se han dedicado al estudio del cine documental y sus vínculos con lo real, hay una especie de relación ontológica entre éste y aquél. Aunque, porque en definitiva se trata de un arte (industrial, como dijera Deleuze, pero arte al fin), nunca se podrá hablar de forma certera de la relación particular entre el mundo y su representación/discurso documental. Pero de lo que podemos estar seguros es de que ya no se adhiere a la definición de lo real como “eso que está ahí”. Las investigaciones y, porqué no, el sentido común académico, han establecido (como una pauta cultural) que las mediaciones entre el mundo real y nuestra observación son múltiples. De una u otra manera, históricamente para los estudios teóricos sobre el cine documental, pero para los contemporáneos de forma más acentuada, lo real en el cine de lo real es ese

constructo ligado a visiones situadas en contextos espaciotemporales específicos. En definitiva, detrás de todo discurso sobre lo real estará el fantasma de la indeterminación.

Referencias bibliográficas

- Allen, R. y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, E. (1996). *El documental*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bernini, E. (2008). "Tres ideas sobre lo documental. La mirada sobre el otro", *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, nº 7. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Descartes, R. (2004 [1641]). *Meditaciones metafísicas*. La Plata: Terramar ediciones.
- Kant I. (2003 [1788]). *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: Editorial Losada/Editorial La Página.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ortega, M. L. (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007). "Caracterización y ética en el género documental". en Josep Maria Catalá y Josetxo Cerdán (eds.). *Después de lo real en Archivos de la Filmoteca*. nº 57-58. vol. 1. Valencia.
- Putnam, H. (1994). *Las mil caras del realismo*. Barcelona: Paidós.
- Quintanilla, M. A. (1994). "Introducción. El realismo necesario". en Putnam, H. *Las mil caras del realismo*. Barcelona: Paidós.
- Renov, M. (2010). "Hacia una poética del documental". Revista *Cine Documental*. nº 1. Obtenido el 27 de agosto de 2011 en www.revista.cinedocumental.com.ar. Buenos Aires.
- (ed., 1993). *Theorizing documentary*. London: Routledge.

- Rosenthal, A. (1988). "Introduction". en Alan Rosenthal (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press.
- Rotha, P. (2010). "Algunos principios del documental". Revista *Cine Documental*. nº 2. Obtenido el 27 de agosto de 2011 en www.revista.cinedocumental.com.ar. Buenos Aires.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Winston, B. (1988). "Documentary: I think we are in trouble". en Alan Rosenthal (ed.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley. University of California Press.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.