

El régimen representativo del arte en el cine. Una aproximación a la eficacia política del cine

por Juan José Martínez Olguín*

Resumen: El amplio espectro de géneros cinematográficos bien pueden ser reducidos a dos grandes formas discursivas que, en principio, se vislumbran como lógicas estéticas opuestas: el cine de ficción y el cine documental. En este sentido, la diferencia entre ambos géneros es equivalente a la diferencia entre realidad y ficción. Ahora bien: ¿Es dicha diferencia una distinción válida? La respuesta, que es, en efecto, la hipótesis central del presente trabajo, es negativa. Ahora bien: ¿Nos dice algo esta distinción entre realidad / ficción, cine documental / cine de ficción sobre el cine como producción artística? O, mejor aún: ¿nos dice ella algo sobre el cine y su eficacia política como expresión artística? El propósito del presente trabajo es responder ambos interrogantes.

Palabras claves: Rancière, cine, política, estética, representación

Abstract: The broad range of film genres could very well be reduced to two main, aesthetically antithetical, discursive options: feature films and documentaries. In a sense, these genres mirror reality and fiction. Yet, is this distinction valid? The answer, and the main hypothesis of this work, is that it is not. Finally, does the difference between fiction and reality, documentary and feature films tell us something about cinema as an artistic expression? Or, better yet, does it say something about cinema and its political efficacy as artistic expression? These are the questions raised in this paper.

Key words: Rancière, cinema, politics, esthetic, representation

El régimen representativo del arte en el cine. Una aproximación a la eficacia política del cine

Los documentales son una ficción con tramas, personajes, situaciones y sucesos como cualquier otra. Ofrecen carencias, retos o dilemas en la introducción; van construyendo tensiones cada vez mayores y conflictos de creciente dramatismo, y acaban con una resolución y la clausura. Hacen todo esto con referencia a una «realidad» que es una construcción, el producto de sistemas significantes, como el propio documental. Al igual que las realidades construidas de la ficción, esta realidad también debe investigarse y debatirse como parte del dominio de la significación y la ideología. La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está «ahí», más allá de nosotros, es un efecto ideológico. Cuanto antes nos demos cuenta de eso, mejor.

Bill Nichols (1997: 149)

Introducción

El amplio espectro de géneros cinematográficos bien pueden ser reducidos a dos grandes formas discursivas que, en principio, se vislumbran como lógicas estéticas / narrativas opuestas / irreconciliables: el cine de ficción y el cine documental. En este sentido, la diferencia entre ambos géneros es equivalente a la diferencia entre realidad y ficción. Ahora bien: ¿Es dicha diferencia una distinción válida? La respuesta, que es, en efecto, la hipótesis central del presente trabajo es negativa. Ahora bien: ¿Nos dice algo esta distinción entre realidad / ficción, cine documental / cine de ficción sobre el cine como producción artística? O, mejor aún: ¿nos dice ella algo sobre el cine y su eficacia política como expresión artística? A lo largo de las siguientes páginas intentaremos responder ambos interrogantes. El primer paso será desandar los cimientos que fundamentan aquélla diferencia. Para ello recurriremos a la lectura de las trayectorias intelectuales de Jacques Rancière y de Slavoj Žižek

El cine de ficción, el cine documental y la filosofía de Jacques Rancière.

En *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Rancière (2005) postula una tesis absolutamente radical: “El cine documental es una modalidad de ficción” (p. 183). En otras palabras, el filósofo francés nos advierte de una cuestión fundamental: el cine en tanto forma artística y, más específicamente, los diferentes géneros cinematográficos, son siempre una construcción ficcional. Incluso el cine documental, género que *a priori* se comprende como aquél cuya especificidad es la de reflejar la realidad, de reproducir fielmente aquello que está allá afuera, lo real.

El punto central radica en que

No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. (...) No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. *Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible* (Rancière, 2010: 77. El resaltado es mío).

En otras palabras, el término ficción, sostiene el autor, no supone la acción de fingir, sino antes bien, la de forjar: “la ficción es la construcción, por medios artísticos, de un sistema de acciones representadas, de formas ensambladas, *de signos que se responden*” (Rancière, 2005: 182. El resaltado es mío). En consecuencia, la realidad proyectada en una película documental es también ficción.

De este modo, la diferencia entre el cine de ficción y el cine documental que en un primer momento pareciera consistir en la diferencia entre producir una realidad ficcional y reflejar la realidad misma, no es tal. Sin embargo, el autor francés advierte que la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de

realidad está de forma obligada asignada al llamado cine de ficción, mientras que el cine documental puede sustraerse de ello¹. La pregunta central, por lo tanto, es la siguiente: si la diferencia entre el cine de ficción y el cine documental no radica en la especificidad del primero de producir una historia de ficción (mientras que el género documental, en cambio, encontraría su particularidad en reflejar o representar la realidad tal cual es); ¿por qué, de todos modos, el cine de ficción está obligado a realizar dicho trabajo de producción de verisimilitudes y efectos de realidad que, el cine documental, puede obviar? La cuestión nodal se encuentra, en consecuencia, en desentrañar esa aparente diferencia. El autor lo hace en su referencia a la acción crítica del arte:

Crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real y, por eso mismo, *altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado, a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción*: distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para lo israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard (Rancière, 2010: 78)

El cine documental encuentra su potencia de veracidad en su inscripción en el campo de producción consensual de la realidad social². En este sentido, resulta central comprender el concepto de consenso en el estricto sentido en que es formulado por Rancière. Consenso es la adecuación sensible de los lugares (o

¹ En palabras del autor: “Una ‘película documental’ no es lo contrario de una ‘película de ficción’ porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir sino un dato que comprender. *El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verisimilitudes y efectos de realidad*. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia de secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo.” (Rancière, 2005: 183. El resaltado es mío).

² Aunque, claro está, como veremos más adelante, no todo cine documental es consensual.

el reparto sensible de los lugares) de acuerdo a la función (distribución) que la lógica policial asigna (Rancière, 2007). El cine documental puede sustraerse de la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad no porque proyecte imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivos sobre acontecimientos “verificados” en lugar de hacerlo con actores que interpreten historias inventadas, sino porque esas mismas imágenes, precisamente por ser imágenes captadas en la realidad cotidiana y por ser documentos de archivos, *conlleven la marca de la lógica policial del reparto de lo sensible, la huella consensual de dicha lógica*³. Asegurando, en palabras del filósofo francés, “el reconocimiento como en un espejo entre los espectadores de la sala y las figuras de la pantalla, *entre las figuras de la pantalla y las del imaginario social*” (Rancière, 2005: 183. El resaltado es mío).



³ Si bien es cierto que, tal como será desarrollado en las siguientes páginas, el cine documental puede, al mismo tiempo, producir el efecto contrario: el del disenso (mostrando su máxima potencia) al ficcionalizar dichas imágenes -como el caso de Chris Marker y *Le Tombeau d'Alexandre* (1993)-. Volveremos sobre este punto.

Si lo real es siempre un objeto de ficción, esa construcción ficcional puede reconocerse en la lógica policial del reparto sensible, es decir, en la lógica consensual, o bien puede inaugurar, forjar, nuevas formas de lo visible, lo decible y lo factible (es decir, nuevas formas de disenso). *De este modo, el cine documental, a diferencia de la ficción, al utilizar determinados tipos de imágenes (imágenes de la realidad, documentos de archivos, etc.) tiende (podríamos agregar, “estructuralmente”) a realizar una construcción ficcional que coincide con las formas consensuales sobre lo común⁴.*

La especificidad del trabajo de ficción (en una película, en este caso) consiste en su *potencial* de producir disenso: “La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalar o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación” (Rancière, 2010: 67).

De modo tal que, en términos de Rancière, no se trata de distinguir entre cine de ficción y cine documental, sino más bien, entre ficción consensual (que suele identificarse, por lo argumentado anteriormente, con el género documental) y ficción de disenso (asimilable al cine de ficción propiamente dicho).

Ahora bien, esta distinción, sin embargo, no resulta (o no debería tomarse en forma) tajante. No toda película de ficción produce formas de experiencias de disenso, como tampoco no toda película documental elabora experiencias estéticas de consenso. En efecto, el autor francés se ocupa de desarrollar cómo determinados documentales, en particular el film *Le tombeau d’Alexandre* (Chris Marker, 1993), pueden producir formas de ficción de lo real que se

⁴ Es, en cierto sentido, el mismo efecto que produce una película de ficción cuando las representaciones y significaciones que proyecta se acercan demasiado al consenso.

inscriben como experiencias de disenso (en el caso de esta película Rancière la inscribe, no por casualidad, dentro del género *ficción documental*).

En síntesis, la cuestión central radica en reconocer la predisposición, la potencialidad del género documental y del género de ficción para producir diferentes experiencias, distintos modos de reparto de lo sensible, de disenso y de consenso, respectivamente, según la propia lógica que caracteriza a cada uno: el tratamiento con imágenes captadas de la realidad cotidiana y documentos de archivo, en el caso del primero, y el carácter inherente al segundo vinculado a la producción de experiencias nuevas por medio de la creación de nuevos escenarios, de nuevas imágenes, etc.

El cine documental y el cine de ficción en la perspectiva de Slavoj Žižek

Si para Jacques Rancière toda producción cinematográfica es producción ficcional, en tanto que lo real es siempre objeto de ficción, de forma tal que el género documental y su efecto característico de realidad no radica en su carácter documental sino, antes bien, en su categoría de ficción consensual; para Slavoj Žižek tampoco existe un género (léase documental o ficción) que ocupe el lugar de representar fielmente la realidad (como si hubiera un real que esté allí afuera, dispuesto a ser representado. De este modo Žižek rechaza, como diría Nichols, “la noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está «ahí», más allá de nosotros”). En consecuencia: ¿Cuál es la diferencia entre ambos géneros para el autor esloveno? La ficción, sostiene, “nace” a partir de la limitación propia del documental para construir la (idea de) realidad en tanto objeto cinematográfico. Dice el autor: “Recordemos el paso de Krzysztof Kieslowski del cine documental al cine de ficción: no tenemos simplemente dos tipos de cine, documental y ficción: *la ficción surge de la limitación inherente al documental*” (Žižek, 2006: 46 / 47).



Tal como sostiene Žižek, el motivo que impulsó al director polaco a realizar el pasaje de un género a otro fue, en el contexto de la ex Unión Soviética, el mismo que motivó a la mayoría de los directores de los países socialistas: había una evidente brecha o distancia entre la realidad social (tal cual ellos la percibían) y la imagen optimista y prometedora que los medios oficiales mostraban. La reacción de Kieslowski ante ello fue intentar una representación lo más adecuada posible a esa “vida real”; y el instrumento elegido fue, por supuesto, el documental. En este sentido, su película *Hospital* (1976) resulta ejemplificadora: en ella se muestran el conjunto de dificultades que atraviesan los cirujanos durante una jornada de 32 horas (falta de materiales, cortes de luz, etc.). En este sentido, se pone de manifiesto cómo el propio Kieslowski adopta la idea del documental como el género cuya particularidad radica en que es capaz de reproducir fielmente la realidad, de producir una representación adecuada de la misma: “Había una necesidad (...) de describir

el mundo. El mundo comunista había sido descrito como debía ser y *no como era realmente*” (Kieslowski [1993] citado por Žižek, 2006: 48. El resaltado es mío). Sin embargo el propio cineasta relata que a medida que su trabajo artístico ahondaba en la realización de documentales advierte que el cine documental está lejos de poder cumplir esa tarea. Por el contrario, observa en dicho género límites inherentes que imposibilitan una producción de la realidad que responda a la sentencia de una “representación adecuada”. De este modo, resulta elocuente la experiencia atravesada por el propio director a partir de la filmación de una de sus primeras películas: *Primer amor* (1974). Hacia el final del documental, la cámara sigue a una pareja joven que no está casada durante el embarazo de la muchacha. En otra escena se muestra al muchacho en la boda y en el nacimiento del bebé (sosteniéndolo mientras el niño recién nacido llora). Tal como detalla Kieslowski, ésta escena resulta fundamental para que el director polaco reaccione contra su propia película, en particular, contra lo obsceno que significó este acceso sin límites a la intimidad de las personas

No todo puede describirse. Éste es el gran problema del documental. Queda preso de su propia trampa. (...) Si hago una película sobre el amor, no puedo entrar en el dormitorio donde la gente real está haciendo el amor. (...) Me di cuenta al hacer documentales que cuánto más quería acercarme a un individuo más se cerraba sobre sí mismo.

Probablemente es por esto que me pasé a la ficción. Allí no hay problemas. Necesito que una pareja haga el amor en la cama, no hay inconvenientes. (...) He logrado varias veces fotografiar algunas lágrimas reales. Es algo completamente diferente. Pero ahora cuento con la glicerina. Temo a las lágrimas reales. *En realidad no sé hasta qué punto tengo derecho a fotografiarlas. En esos momentos me siento como alguien que se encuentra en un territorio en el que no hay de hecho límite alguno. Ésa es la razón principal por la que salí de los documentales.* (Kieslowski [1993] citado por Žižek, 2006: 48. El resaltado es mío).



El punto central a considerar es el siguiente: Kieslowski advierte que el cine documental posee límites inherentes que le imposibilitan la realización de determinadas escenas; dichos límites, sostiene, son éticos. En el caso del filme mencionado se alude a la incomodidad propia resultante de acceder sin restricciones a la intimidad de las personas. Sin embargo, Žižek destaca que, a pesar de que el director polaco caracterice estas limitaciones propias del cine documental dentro de la esfera ética, el paso de un género a otro no resulta de estas limitaciones éticas sino de las limitaciones propias de toda producción simbólica de la realidad. En otras palabras, el pasaje responde a que la representación total o transparente de la realidad es imposible ya que ésta está atravesada por una brecha que hace imposible dicha representación (lo Real en el sentido lacaniano). Por lo tanto, el fracaso del cine documental para realizar esta tarea (que el propio director polaco creía posible) lo obligó a

experimentar en el cine de ficción, no porque éste pudiera, efectivamente, realizar una representación plena, transparente o fiel de la realidad, sino porque encontró en él los medios para construir un relato que se adecúe a su perspectiva (y así “realizar la fantasía” de haber sorteado los límites éticos).

En síntesis, Žižek encuentra productivo este dato de la biografía fílmica de Kieslowski para explicar la imposibilidad de representación de la realidad, para rechazar, al igual que Rancière, la idea del cine documental en tanto género que representa fielmente la realidad. En este sentido, el cine de ficción emerge a partir de dichas limitaciones. La ficción nace porque hay un resto de la realidad que se escapa a la simbolización: “En el nivel más radical, sólo puede representarse lo Real de la experiencia subjetiva a través del disfraz de la ficción” (Žižek, 2006: 47).

El régimen representativo del arte (en el cine) y la eficacia política del cine

De lo dicho hasta aquí es posible señalar que tanto Rancière como Žižek coinciden en un punto central: el cine documental no es un género cuya característica específica sea la de representar fielmente la realidad. En última instancia, para ambos todo relato cinematográfico es ficcional: por lo tanto, la diferencia de géneros entre el cine documental y el cine de ficción se vuelve nula. Sin embargo, es precisamente sobre esta (supuesta) “borradura” de la diferencia entre géneros, puesta en evidencia por la teoría de dichos autores, donde queremos detener nuestro análisis. ¿Qué esconde dicha diferencia? O, mejor aún: ¿Cuáles son las condiciones estéticas de su emergencia? La idea de la diferencia entre géneros cinematográficos como diferencia entre realidad y ficción, es decir, como diferencia entre el cine documental y el cine de ficción se inscribe en el régimen representativo de las artes (Rancière, 2000). Y, por lo tanto, plantea un modelo pedagógico de eficacia política del arte (Rancière, 2010). La eficacia política del arte estaría en la validez moral y, con ello, política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. El arte sería político

cuando nos *muestra* cosas indignantes, cuando *representa* los lugares, situaciones y circunstancias del sistema dominante que deben ser denunciadas. Este régimen representativo del arte y su modelo pedagógico inmiscuido en el cine supone dos puntos problemáticos: que la eficacia política del cine como expresión artística estaría relegada al documental (por su capacidad de representación de la realidad, aunque, tal como hemos visto anteriormente, la potencia de disenso del arte se encuentra en la ficción) o, en su defecto, a la ficción, siempre y cuando mantenga la idea mimética de la representación; y que existiría un arte político (un cine político) y un arte no político (un cine no político).

La primera consideración la hemos puesto en cuestión en el primer apartado acerca de la filosofía de Rancière a partir de la cual rechazamos la diferencia realidad / ficción reemplazándola por la diferencia entre ficción consensual y ficción disensual. El rechazo al segundo punto se encuentra ya implícito en todo lo argumentado hasta el momento; sólo basta explicitarlo. Tal diferencia entre cine político y no político es, al igual que la diferencia entre ficción y realidad, nula. El carácter disensual, y por lo tanto, político, del arte y, en este caso, del cine, es lo que lo define como arte, es su especificidad. Su identificación como arte remite, por lo tanto, a la estética entendida en el sentido que la entiende el autor francés: como régimen de identificación del arte que piensa o ve en los productos del arte, las películas, una potencia heterogénea (Rancière, 1998), ello es, en su capacidad de intervención en el reparto de lo sensible. En este sentido, dicha distinción debería ser reemplazado por la distinción entre cine consensual y cine disensual. El carácter político del cine no está ya regido por la categoría de representación (y, con ello, por su carácter de denuncia) sino por su carácter de producir disenso, es decir: nuevas formas de visibilidad y nuevas formas de experiencias sensibles.

Bibliografía

- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Kieslowski, Krzysztof (1993): *Kieslowski on Kieslowski*, Danusia Stock (ed.), Londres, Faber and Faber.
- Rancière, Jacques (2007): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión
- Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Rancière, Jacques (1998): “Existe-il une esthétique deleuzienne ?”, en Eric Alliez (Comp.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, p. 525 - 536
- Rancière, Jacques (2005): “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria (sobre Le Tombeau d’Alexandre)”, en *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique.
- Zizek, Slavoj (2006): *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Filmografía

- Hospital* (Krzysztof Kieslowski, 1976).
- Le Tombeau d’Alexandre* (Chris Marker, 1992)
- Primer amor* (Krzysztof Kieslowski, 1974)

* Licenciado en Sociología (UBA). Becario doctoral del CONICET. Investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Publicación más reciente: “Nuevas formas de identidad social. Una mirada desde la teoría social posmarxista” en Margulis, M., Urresti, M., Lewin H. (comp.), *Las tramas del presente desde la perspectiva de la sociología de la cultura*. Integrante del proyecto UBACyT S081: “Sociología de la cultura: avances teóricos y conceptuales” (IIGG – FCS). Email: jjmartinezolguin@gmail.com