

La Realidad Dentro del Documental

**DOSSIER DE
INVESTIGACION**



2025-2026
**procesos
documentales**

Gabriel Emilio Columna De la Torre

NIUB: 20542001

INTRODUCCION

Este Ensayo nace a partir de una revisión crítica, se podría decir, de mi propia concepción inicial del cine documental, la creencia de que el documental constituye un medio para registrar la realidad de manera objetiva o por lo menos completamente real y sin transparencias. Esta concepción la tenía pues mi acercamiento al Documental siempre fue influida por National Geographic y típicos Documentales de Netflix, que obvio se suelen presentar como relatos completamente veraces.

Sin embargo, a medida que fue avanzando la asignatura y bueno fui adentrándome más en el documental desde una perspectiva histórica y teórica pues me iba dando cuenta que el documental no era un espejo neutral de lo real. El DOCUMENTAL SE REVELÓ COMO UN DISPOSITIVO COMPLEJO, atravesado por decisiones formales, ideológicas y narrativas.

El ensayo se articula en la pregunta: ¿puede el documental captar la realidad tal como es o toda forma documental es necesariamente una construcción?

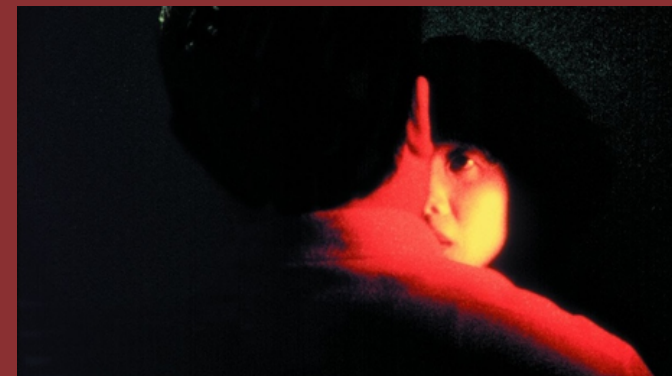
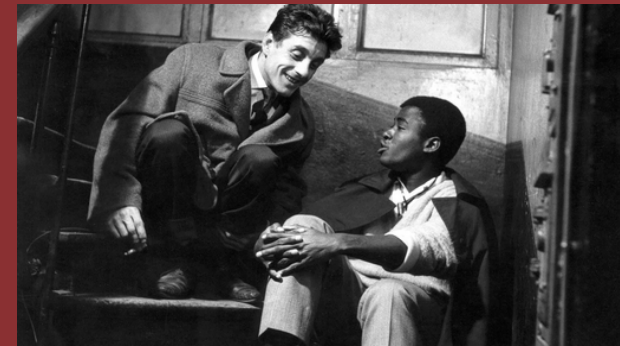
Spoiler: a lo largo del análisis esto se demuestra que todo es una construcción, pero porque la construcción, como grabas esa construcción, con quiénes haces esa construcción, tu relación con ellos y con el tercero, el espectador.

"todos los realizadores están permeados por los tipos de documental que se han dado a lo largo de la historia de este género que hace que se conozcan cosas y que hace que se forme un sentido por parte de los espectadores hacia la realidad que se está viviendo, sin necesidad de que esa realidad sea absoluta, si no que a través de la cámara el sonido y la buena articulación de las escenas se pueda lograr una pieza con el significado necesario para que toda la gente la comprenda y pueda dar su posición frente a lo que pasa."(Tipos de documental según Barnow, p.9)

Puede parecer que ando construyendo la historia del documental pero bueno en parte si pero el objetivo es analizar cómo cada una de estas formas establece una relación particular con la realidad y cómo, de manera progresiva, el propio documental comienza a cuestionar su pretendida transparencia y su estatuto de verdad.

A partir de esta premisa inicial, el ensayo propone un recorrido por distintas formas históricas del documental. Empezando con Nanook, pasando por el cine antropológico, tirando para el cinéma vérité de

Rouch, el cine poético y ensayista de Marker y ver un poco las rupturas críticas planteadas por Trinh T. Minh-ha. Si hay tiempo mencionar las prácticas contemporáneas del documental expandido, entendidas como una salida del formato monocal canal tradicional.



Nanook of the North y el documental explorador

El recorrido se inicia con Nanook of the North (1922), comúnmente considerada el primer documental de la historia del cine.

"Así habría una progresión que empezaría por Flaherty y otros pioneros, la cual es llamada documental Explorador" (Tipos de documental según Barnow, p.2)

Durante aproximadamente dos años y medio, Flaherty convivió con Allakariallak, también conocido como Nanook en la película, y convivió con su familia, filmando actividades cotidianas pero también participando en su vida diaria.

"Es importante señalar que Flaherty no buscaba una representación etnográfica precisa, sino más bien una visión idealizada de la vida inuit, reconstruyendo prácticas que ya no eran comunes y escenificando eventos para la cámara" (Wikipedia. Nanuk, el esquimal.)

En este sentido, Flaherty manipulo diversos aspectos de la vida de Allakariallak, por ejemplo las escenas de caza de la foca pues falsa, la misma construcción del iglú e incluso la figura de la esposa de Nanook, no era ni su pareja real. Todo esto con el fin de elaborar una narrativa más comprensible y atractiva para el público occidental.

"(...) grabar las expediciones y traer imágenes en movimiento de las cosas desconocidas para muchos fue el aporte de este tipo de documental para la historia del mismo, además también se comenzó a jugar, con las imágenes, tratando de ordenarlas en forma distinta a como se habían grabado, "montaje".(...). El documental explorador se encargó de que los realizadores comenzaran a mostrar a través de sus productos las partes del mundo que la gente no conocía,"(Tipos de documental según Barnow, p.4)

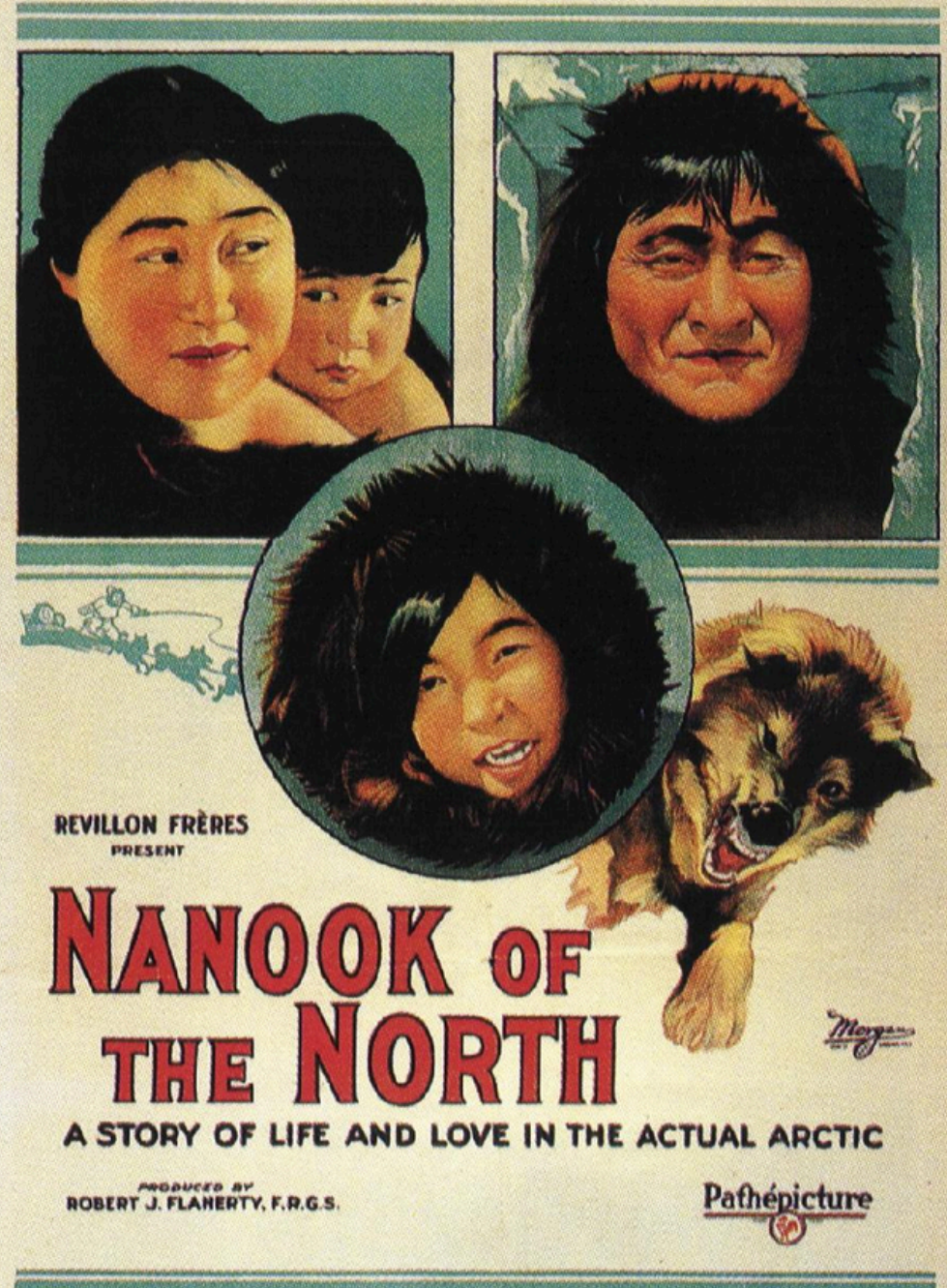
Aunque sí bueno muchas escenas de Nanook fueron construidas, aun así la cultura representada no funciona como una película de ficción como puede ser "Viaje a la Luna" pues la película de Flaherty se inscribe dentro de un intento de documentar algo real, aun cuando lo haga desde una perspectiva romántica.

"el documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas." (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.66)

Nanook of the North no es considerado el primer documental de la historia por su fidelidad en los hechos sino porque pone en la mesa que la realidad filmada puede ser narrada, interpretada y puesta en escena.

*The truest and most
human story of the
Great White Snows*

*A picture with more drama, greater
thrill, and stronger action than
any picture you ever saw.*



Cine antropológico y antropología visual

"padre del cine antropológico" es a Robert Flaherty, quién en 1916 realiza una primera versión sobre los esquimales y en 1922 estrena Nanook del Norte, película filmada en compañía de su esposa durante 16 meses y financiada por una empresa peletera de EE.UU." (Agustina Funari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagues Silva. "Cine Antropológico: Proposiciones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual. p 94)

La obra de Flaherty suele inscribirse como el padre del cine antropológico aunque no estrictamente en el campo de la antropología visual. Pues el Cine antropológico utiliza herramientas cinematográficas para representar otras culturas, la antropología visual se plantea como un medio al servicio de la investigación científica, cuyo objetivo es comprender la realidad humana y, según algunos autores, aproximarse a la verdad.

Un ejemplo de esta diferencia es "Aprendiendo a bailar en Bali" (1936), de Margaret Mead y Gregory Bateson. En este trabajo, la pareja viaja a Bali con el objetivo de captar el carácter balinés y sus formas de expresión a través de la fotografía y el cine. Dio esto lugar a una película de 15 minutos que demostró las posibilidades analíticas del registro etnográfico. Con ello, Mead y Bateson establecieron las bases de la antropología visual, al superar el mero documento descriptivo y avanzar hacia un uso analítico y reflexivo de la imagen.



El problema de la objetividad

La cuestión de la objetividad ocupa un lugar central en la reflexión sobre el documental y la antropología visual. Tradicionalmente, se ha atribuido a la cámara un supuesto carácter objetivo por su condición de aparato mecánico.

"realizada por la asunción de la utilización de la cámara para captar la realidad tal como es la imagen muestra al espectador un segmento de la realidad tomada por un aparato mecánico que, por ser máquina, sostiene un importante elemento de objetividad" (Ensayo Campus Virtual. Documental Antropológico: Problemáticas de la objetividad. Maneras de construir discurso. p1)

Sin embargo, esta idea se vuelve problemática cuando se consideran las múltiples decisiones subjetivas que intervienen en el proceso documental: el punto de vista del realizador, la selección de lo filmado y el posterior tratamiento del material en la edición.

Surgen entonces interrogantes fundamentales

"¿cómo podemos llegar a una descripción objetiva? Y, si la cámara es selectiva y reductiva, ¿cómo podemos obtener un registro completo y fiel de los acontecimientos? Y, si lo que queremos filmar es la actividad espontánea, ¿cómo podemos saber que el comportamiento es natural, no actuado ni modificado por la presencia de la cámara? ¿cómo podemos obtener un registro completo y fiel de los acontecimientos? Y, si lo que queremos filmar es la actividad espontánea, ¿cómo podemos saber que el comportamiento es natural, no actuado ni modificado por la presencia de la cámara? Y, suponiendo que estos problemas puedan resolverse, ¿no es mejor una visión desde dentro, que sean los propios miembros de una cultura los que nos digan hacia dónde dirigir la cámara y que es lo realmente significativo para ellos?"(Ensayo Campus Virtual. Documental Antropológico: Problemáticas de la objetividad. Maneras de construir discurso. p3)

Las Hurdes y la intensificación del discurso

Un ejemplo que puede servir para resolver o bueno ejemplificar estas tensiones de la objetividad es "Las Hurdes, tierra sin pan" (1933), de Luis Buñuel. En esta peli se expone la situación tercermundista que se encuentran las zonas de España y el mismo filme fue rodado en la comarca y con participación de sus habitantes. Sin embargo, su legitimidad como documental antropológico ha sido ampliamente cuestionada debido a la construcción deliberada de ciertas escenas.

Por ejemplo la cabra despeñada por un disparo de escopeta que fue abatida detrás de escenas y hasta se ve el humo de la escopeta en pantalla, el burro que es atacado por abejas, que el pobre tenias sus piernas atadas o la misma niña enferma con dentadura que esa dentadura le pertenecía a una anciana del pueblo.

"A pesar de todos estos artificios presentes en el film, hay que pensar en si hay algún documental que no seleccione en mayor o menor medida la realidad objetiva en dirección a los fines conseguidos." (Ensayo Campus Virtual. Documental Antropológico: Problemáticas de la objetividad. Maneras de construir discurso. p4).

No obstante, como señala esta cita, cabe preguntarse si existe algún documental que no seleccione y reorganice la realidad objetiva en función de los fines que persigue. Así se puede entender que bueno la obra de Buñuel si organiza la realidad pero con la intención de intensificar el discurso con el objetivo de amplificar su impacto social. La intención de la película no era alcanzar una objetividad absoluta, sino generar conciencia sobre una problemática concreta y hacerla visible al mayor número de espectadores posible.

"Habíamos dicho que nuestra intención es que la película sea vista por la mayor cantidad de gente posible, no por cuestiones comerciales, -nadie se enriquece haciendo Cine antropológico, sino por concienciar sobre dicha problemática a cuanta persona se pueda." (Agustina Funari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagues Silva. "Cine Antropológico: Proposiciones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual. p 102)

Aunque "Las Hurdes, tierra sin pan" contiene elementos contruïdos y escenas manipuladas, logra articular un relato suficientemente verdadero y contundente como para provocar una repercusión pública, hasta el punto de ser censurada en España y Francia.

"Buñuel consiguió escandalizar a los gobernantes e intelectuales de su tiempo y con ello obtuvo una repercusión que permitió difundir el mensaje social y de denuncia que tenía ese documental." (Ensayo Campus Virtual. Documental Antropológico: Problemáticas de la objetividad. Maneras de construir discurso. p.3)

De este modo, la película demuestra que el valor documental no reside exclusivamente en buscar la verdad en la realidad y hacerse cuestiones sobre su objetividad, sino en su capacidad para interpelar, denunciar y activar una reflexión crítica sobre la realidad social.

"el film es casi nuestro objetivo final, pero ,para qué? Hablamos de colaborar en el cambio de realidades con las que no estábamos de acuerdo, de concienciar a la mayor cantidad de gente posible sobre determinada situación o problemática." (Agustina Funari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagues Silva. "Cine Antropológico: Proposiciones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual. p 102)



El Cine Verité

Hemos visto que no se puede construir un relato realmente verdadero y a veces premia más jugar con la ficción para una más fuerte repercusión pública. Sin embargo, dentro de la historia del cine documental emerge un estilo que se propone captar la realidad tal como es o bueno al menos aproximarse a la verdad de la vida humana en toda su complejidad y diversidad. El Cinema Verité o también conocido como Cine Directo, quizás equivocadamente

“Para algunos practicantes y críticos los términos cine directo y cinéma vérité son intercambiables; para otros hacen referencia a modalidades diferentes” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.72)

Para comprender esta distinción y situar adecuadamente el cinema verité dentro de la tradición documental, es necesario recurrir a las modalidades de representación formuladas por Bill Nichols en su libro “La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental”. En sí estas modalidades son términos creados por Nichols que no constituyen categorías rígidas pero sí son enfoques característicos de la representación de la realidad usados por realizadores de cine documental, que también sirven para contextualizar hasta ahora el cine documental.

La primera de estas **modalidades es la expositiva**, que ya hemos visto con “Nanook, el Esquimal” de Flaherty. Se caracteriza por el comentario omnisciente, con perspectivas poéticas que revelan información del mundo.

“Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte.” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.68)



A continuación se encuentra la modalidad observacional.

“Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como cinéma vérité.” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.72)

En sí los documentales observacionales no pueden ser cinema verité pues la intervención del realizador se reduce al mínimo, es nula y se cede control completo a los acontecimientos que se desarrollan ante la cámara. La intención es observar sin interferir dejando que la realidad se despliegue con la menor mediación posible.

Un ejemplo de este enfoque es “**Titicut Follies**” la primera obra de Wiseman. En esta película no hay voz en off, ni entrevistas, ni música añadida, solo se presenta la observación directa de los pacientes internos del Hospital Estatal de Bridgewater.

“En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados.” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.72)



Las imágenes que se muestran son muy crudas, tipo desnudez forzada, alimentación forzada, acoso ejercido por personal del hospital. La cámara es neutral ante esto pero el montaje adquiere mucho énfasis pues la yuxtaposición entre la escena de alimentación forzada de un paciente y su posterior preparación para el entierro produce una declaración cercana al tono crítico del cine expositivo.

“Las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica.” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.72)

Luego de la observación se viene la Modalidad Interactiva, asociada al Cinema Verité. En el punto de partida se sitúa una obra que vio nacer el Cinema Verité, “Crónicas de un Verano” de Jean Rouch y Edgar Morin, pero como se alcanzara la verdad en el documental si el realizador interactúa de manera explícita con los protagonistas. Para responder esta cuestión es necesario contextualizar el surgimiento del cinema verité en los años 60.

A finales de los 50, los cineastas buscaban formas de representar la realidad, en oposición al modelo expositivo clásico dominado por la voz en off. Así es como da lugar movimientos como el “Free Cinema Inglés” “la Nouvelle Vague Francesa” y el “Direct Cinema” de los Estados Unidos. A eso se le suma el avance tecnológico que permitió el uso de cámaras ligeras con sonido sincronizado. Todo ello permitió filmar cámara en mano y registrar la vida cotidiana con mayor inmediatez técnica.

En este contexto nace la pregunta

“¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria?”(Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.78)

La modalidad interactiva nace precisamente de esta inquietud. Crónicas de un verano se sitúa en el centro de esta controversia. En el film, Rouch y Morin invitan a personas comunes de París a participar activamente en la película y a reflexionar sobre aspectos fundamentales de sus vidas. El documental así se convierte en un reflejo social que explora la cotidianidad de sus participantes, mientras por arriba se va cuestionando la propia noción de verdad y representación cinematográfica. Así se ve en el final de Crónicas de Un Verano en el que los directores preguntan a sus participantes si fueron sinceros con su habla o fueron actores y los directores reflexionan si lograron lo deseado, provocar una situación de verdad.

“El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente).” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.79)

Cabe decir que el término “cine de verdad” no debe entenderse como que veremos una verdad objetiva. Por el contrario, el cinema verité problematiza la idea misma de verdad. Es casi irónico pero por eso Rouch no pretende imponer una verdad, sino permitir que esta emerja del encuentro entre cámara y sujeto con el uso de cámara en mano, sin uso de actores profesionales, ni puesta en escena tradicional. Aunque pueda haber ficción, eso no invalida lo real, por ejemplo en Crónicas de un verano un personaje al final de la película un personaje reconoce que está actuando cuando habla de su padre y el holocausto, pero acaso esta actuación no constituye una verdad social y humana. Pues representarse, mentiras, exagerar o actuar son también formas de verdad, pues así funcionan las relaciones humanas, nada es completamente auténtico.

“El problema está en otra parte, como indica Edgar Morin en unas certeras palabras sobre el cine de lo real: «hay dos formas de concebir el cine de lo real. La primera es la de pretender dar a ver lo real. La segunda es la de plantearse el problema de lo real. De la misma forma hay dos maneras de concebir el cinéma vérité. La primera es la de pretender aportar la verdad. La segunda es la de plantearse el problema de la verdad». (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.52)”



LA PALABRA DOCUMENTAL

Antes de adentrarse en el documental reflexivo, resulta tardío preguntarse si la palabra “documental” tiene sentido en un mundo como el de hoy que después de todo es como el que anunciaba Guy Debord en la sociedad del espectáculo

“La palabra documental proviene de documento, concepto que se refiere a los datos fidedignos que son capaces de probar algo, y tiene que ver con una determinada mentalidad que cree que lo real en su transcurso deja siempre una huella objetiva que conecta directamente con la verdad” (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.47)”

Y pues el Documental debería por su nombre ser un dispositivo productor de documentos que se acerquen a lo real pero como hemos visto hasta ahora, eso es lejos de ser cierto. En sí los documentos hay alguien que siempre los confecciona, en el documental sería el director, el cameraman, el montajista.

“los documentos, más que probar la realidad, se refieren y describen la institución que los producen” (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.48)”

Por todo ello resulta necesario abandonar el concepto ingenuo del documental para hablar de un “cine de lo real” un cine que toma sus materiales de la realidad en lugar de la ficción, como el cinema vérité. Pero seguimos en peligro pues cómo que significado tiene el “cine de lo real” pues poner la cámara ya es plantear algo, y cuando ya esté puesta procuraremos no intervenir o procuraremos fingir que respetamos esas reglas en vez de respetarlas como el cinema vérité. Aunque sin escapar al problema de la subjetividad, pues colocar la cámara ya es una decisión.

De este modo, resulta necesario abandonar el concepto ingenuo de documental para hablar de un cine de lo real: un cine que toma sus materiales de la realidad en lugar de la ficción, aunque sin escapar al problema de la subjetividad. Colocar la cámara ya implica una decisión, una intervención, incluso cuando se pretende simular la no intervención. La elección del encuadre, la posición de la cámara o el momento del corte son actos subjetivos inevitables.

Solo hay que dejar de lado el engaño y la serie de malentendido que la palabra documental arrastra consigo y documentar algo que tenga una determinada trascendencia con nosotros y aunque sea solo por el hecho de pretender documentarlo, porque te interesa y otorgarle una cierta importancia de querer comunicarlo, como sucedía “en las hordas tierra sin paz” de Buñuel.

“esa situación adquiere trascendencia a través de una cámara que la aísla del flujo de lo real y la imagina, es decir, la transforma en un fenómeno visual en contacto con la imaginación.” (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.49)”

Un ejemplo de esta decisión se ve en “Los espigadores y la espigadora” (2000) de Agnès Varda. La cineasta viaja por una autopista y su cámara capta los demás vehículos que transcurren por la autopista. Un plano habitual, convencional ni es real ni ficticio, ni verdadero, ni falso, pero Varda decide colocar la mano ante el objetivo y enlazar el índice con pulgar para hacer un círculo en los camiones grandes. Se evidencia la mirada y la propia presencia de la cineasta en el plano. además de mostrar la materialidad óptica de la imagen que ahora establece una relación antinatural pero verdadera entre la mano y el camión. Un gesto simple pero con muchas repercusiones.

“La cineasta francesa trabaja, pues, con lo real hasta las últimas consecuencias. No se conforma con la versión óptica, y por tanto superficial, de la realidad, sino que pretende comprender lo real a través de sus implicaciones ópticas y visuales” (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.50)”

Con este simple gesto podemos regresar con Bill Nichols pero no a “representación de la realidad” sino a su conocida taxonomía de las voces del documental que mencionaba el documental autorreflexivo.

“a aquel que pretende resolver las contradicciones del cinéma vérité incorporando los dispositivos fílmicos en la propia imagen del documental. Si el cinéma vérité mostraba la presencia de la cámara a través de las consecuencias de su intervención: movimientos bruscos, tomas largas e informes, encuadres desequilibrados, iluminación improvisada, etc., el documental autorreflexivo, por su parte, introducía la cámara, el dispositivo fílmico, en la propia escena” (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.50)”



DOCUMENTAL REFLEXIVO

En este punto es donde adquiere sentido la modalidad reflexiva del documental. Si en la modalidad interactiva, el mundo histórico es el lugar de intercambio y las representaciones sociales. En la modalidad reflexiva la representación de ese mundo histórico se convierte en tema de meditación cinematográfica. El modo reflexivo desplaza la atención del espectador hacia el acto de representar obligando a cuestionar los límites del realismo y cuestiones como:

“¿Cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa? ¿Cómo se puede representar en una película la lucha del sindicato Solidaridad, en especial cuando el realizador no puede viajar a Polonia ¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.94)

Muchas preguntas y es que el realismo del mundo a través de la representación tradicional de una cámara presenta demasiados problemas y los documentales reflexivos sólo emplearán este tipo de técnicas para interrumpirlas y dejarlas al descubierto.

Los Documentales Reflexivos como Reassemblage (Trinh T. Minh-ha) plantea el dilema ético de como representar a la gente en 2 modos distintos. En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar explícitamente.

En segundo lugar, el film traslada estos conflictos al espectador, insistiendo en que grado los sujetos aparecen ante nosotros como significantes, como funciones del del propio texto. Su representatividad se vuelve más complicada a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida, por instituciones y colectivos situados fuera del encuadre, en vez de una porción de la realidad.



Bueno me quedaré en la superficie del documental reflexivo pues tiene sus propias submodalidades como son la reflexividad política, formal, estilista y más. Todas comparten el impulso de hacer visible el aparato y con ello cuestionar la idea de objetividad como algo fundamental en el documental.

Dentro de esta tradición crítica que es la modalidad reflexiva quería mencionar a **Chris Marker**. Un artista que deconstruye con éxito muchas de las convenciones de la objetividad en el documental, destacando en tono reflexivo la naturaleza condicional de cualquier imagen y la imposibilidad de llegar a una verdad indiscutible. Lo menciono porque soy muy fanático de él desde que vi Sans Soleil y quería comentarlo pero tampoco mencionando su biografía sino cosas que revolucionó en la industria.

Marker es clave en la consolidación del film-ensayo, una forma híbrida que no se limita a informar, sino que piensa con imágenes. Tampoco es el que lo inventó sino que su obra “Lettre de Sibérie” (1957) contribuyó a que se nombre y se conceptualiza como tal el cine ensayo, cuando André Bazin utiliza por primera vez cine-ensayo para referirse al trabajo de Marker.

“Para intentar captar de forma más precisa su naturaleza, propondré esta definición aproximada: Lettre de Sibérie es un ensayo en forma de reportaje cinematográfico sobre la realidad siberiana del pasado y del presente.” (André Bazin).



EL cine ensayo vendría a ser pues un laboratorio donde pueden examinarse la confluencia de distintas formas de saber, literario, filosófico, artístico, emocional, tecnológico, psicológico y científico en el caso de esta película es una literatura tirando a historico y politico y escrito por un poeta como chris marker.

“el film-ensayo es un laboratorio donde pueden examinarse los resultados de la confluencia de distintas formas de saber y de exposición” (Josep Maria Catala. La necesaria Impureza del Nuevo Documental. p.46)

Una Mención rápida a “la Jetée” pues me sorprende que Marker siendo uno de los grandes documentalistas de la historia del cine y una persona comprometida de izquierda revolucionaria. Es raro que se decidiera por la ciencia ficción para su denuncia de la amenaza nuclear, aunque esa elección creó una de las mejores cintas de ficción que se recuerdan y que influyó a muchas obras futuras de ciencia ficción.

Ahora bien, la obra por la que Marker adquiere especial relevancia en este marco es “Sans Soleil” se puede entender como un “film ensayo” con tonalidad de cuaderno de viaje pues es un recorrido subjetivo en el que el autor reflexiona sobre el tiempo, el lugar y la memoria a través de imágenes recogidas en distintos puntos del mundo como son Japón y Guinea-Bissau.

Aunque no se trata de una narración convencional, sino de una arquitectura mental en la que hay una mente que interpreta todo lo que percibe, donde el sentido no está dado, sino que emerge por asociación, montaje y resonancia.

En Sans Soleil, el tiempo opera como un personaje más y la memoria aparece como algo imperfecto, tipo fragmentada y distorsionada. Marker intenta capturar la experiencia de recordar y en este marco aparece “La Zona” un segmento en que las imágenes son alteradas digitalmente. Lejos de ser un mero recurso estético, la Zona es un reflejo de cómo la memoria

se transforma, vemos como cada recuerdo se modifica con el tiempo.

“Hayao denomina al mundo de su máquina “la Zona”, en homenaje a Tarkovsky (...) el viaje entró en la Zona. Hayao me mostró mis imágenes, ya afectadas por el liquen del Tiempo, liberadas de la mentira que había prolongado la existencia de esos instantes engullidos por la Espiral. (...)Una tiza para repasar los contornos de lo que no es, o ya no es, o aún no es. Una escritura con la cual cada uno compondrá su propia lista de cosas que hacen latir el corazón, para regalarlas o para borrarlas. En ese momento, la poesía será hecha por todos, y habrá emús en la Zona” (Chris Marker en Sans Soleil)

Con esta cita a las partes finales de “Sans Soleil” cabe mencionar que esta modalidad no se trata de hacerse preguntas filosoficas, citar poesias y ponerte reflexivo con la intencion de sustituir esa verdad objetiva. No es la busqueda de una ambigüedad cognitiva sino de poner de manifiesto los problemas que esconden los mecanismos sustentadores de la verdad objetiva.



Si Marker problematiza la verdad a través del montaje, la escritura y el ensayo. Trinh T. Minh-ha lleva la crítica a las convenciones documentales como son la relación entre representación, poder y voz. Su práctica reflexiva desmantela la autoridad explicativa del documental clásico y pone en escena la imposibilidad de una verdad indiscutible.

“ En la antropología escrita, hay quien ha otorgado un estatus preferencial a las formas heteroglósicas o dialogísticas de escritura en las que no prevalece un punto de vista concreto del autor, donde nativo, informante y etnógrafo tienen un estatus semejante dentro del texto y sus comentarios están organizados sin seguir la jerarquía habitual de poder explicativo ascendente”(Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.111)

Esta perspectiva defiende formas de construcción de sentido donde el autor no impone una voz única y donde la verdad no se presenta como conclusión, sino como tensión entre voces. Trinh trabaja en esa dirección, su voz en off no se comporta como explicación de la imagen, a veces confluye con ella, también se puede separar, generando un doble movimiento que impide cerrar el significado. No hay binarismos estables ni una lógica excluyente, su práctica es completamente relacional, abierta y múltiple.

“La ética no se sostiene en la imposición, sino en la escucha compartida.”
(Trinh T. Minh-ha. Visto pero no visto (ficha de museo)

En “Naked Spaces” esto se ve con claridad. Trinh muestra aldeas del África Occidental y detalles arquitectónicos concretos, pero evita hablar de su historia, función, económica o significado cultural de estas formas concretas. En lugar de ello, un trío de voces femeninas compone la banda sonora en voice-over, acompañada por músicas indígenas de diversas regiones. Cada voz ofrece una forma diferente de comentario anecdótico sobre cuestiones de hecho y valor, significado e interpretación, sin cerrar el sentido de una verdad final.

“Trinh Minh-ha se niega a evocar o hablar en nombre de la esencia poética de otra cultura; por el contrario, interpreta la estrategia retórica de la empatía y la unidad trascendental y lo hace dentro de los términos de una exposición poética en vez de a través del metacomentario que podría adoptar un documental reflexivo.” (Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. p.70)



DOCUMENTAL EXPANDIDO

Después de todo este recorrido, conviene subrayar de nuevo que las modalidades de Nichols no son una “ley” en sí del documental sino una herramienta interpretativa que ayuda a ordenar históricamente estrategias de representación. Sin embargo, la pregunta inevitable es qué ocurre después, especialmente en un presente donde las realidades se diseñan a conveniencia y donde lo real convive con niveles virtuales y mediáticos que son administrados desde fuera.

En este contexto, tan de espectáculo la tarea del documentalista ya no puede limitarse a una cámara pasiva apostada frente a lo real. Se exige un dispositivo activo, capaz de leer la realidad desde dentro y exponer su entramado. De este planteamiento se fortalecen tipos de documentales como son el film ensayo que ya vimos, sostenido por la idea de que transformar la realidad pasa por desvelarla

De ahí que el llamado “nuevo documental” implique una lucha política por el dominio de lo real, que requiere nuevos mecanismos formales y sensibles como hacen prácticas contemporáneas que combinan video, instalación, pintura, escultura, sonido y escritura. Estas pueden proponer una experiencia de realidad más dinámica que un óleo o una película monocal.

El documental expandido aparece entonces como una salida posible: un cruce entre estrategias documentales y prácticas artísticas espaciales, donde la imagen ya no se organiza solo en una línea temporal, sino en una experiencia situada. Su rasgo decisivo es la apertura y participación del lector en el recorrido de la sala y su capacidad selectiva de materiales. El espectador gana así poder, decide órdenes, tiempos de contemplación y formas de vínculo con los materiales. En ese sentido, el documental expandido se aproxima al ensayo, al análisis y a la investigación.

Sin embargo, la cuestión de todo este ensayo persiste pues.

¿cómo opera la verdad en el documental expandido?,

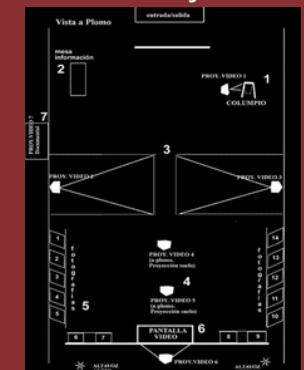
Aunque el documental no pueda ser verdadero como ya hemos visto, aun así ese sentido se suma el gesto espacial, caminar, detenerse, elegir, modifica el régimen de recepción.

“En este sentido podemos hablar de un mayor grado de interactividad de la exposición expandida ya que el espectador puede seleccionar el orden y los tiempos de contemplación y análisis.” (Gabriel Jacobo Sucari Jabbaz. El Documental expandido: pantalla y espacio p.252)

Estamos acostumbrados a comprender lo real desde un único ojo como es con la cámara que extiende la narrativa lineal pero en la multipantalla lo real se sugiere desde ángulos, tiempos y corrimientos espaciales simultáneos. Esta pérdida de centro implica otro tipo de modelo, ya no se trata de confirmar una realidad, sino de analizarlo como un nuevo mundo complejo.

“En nuestros días, las formas de la imagen expandida nos distancia de la ilusión primaria de realismo que es capaz de brindar el medio técnico, para situarnos frente a un dispositivo más cercano al ensayo, al análisis, a la exploración científica, a un proceso de investigación puesto en escena en un espacio expositivo.” (Gabriel Jacobo Sucari Jabbaz. El Documental expandido: pantalla y espacio p.253)

Debido a esta conjunción de elementos, la experiencia del documental expandido produce un cambio conceptual en el acercamiento a lo real. Un desplazamiento desde el consumo lúdico y emotivo que tenemos por el espectáculo hacia una comprensión donde se intensifican los elementos de intercambio entre informar (dar forma) y proyectar (dar luz), es decir, entre construcción y revelación.



CONCLUSION

Vale pues la pregunta inicial era ¿puede el documentar captar la realidad tal como es o toda forma documental es necesariamente una construcción?

Esto no se resuelve con un “ No” escéptico. El problema se ha visto que no es como se dice la verdad sino como se fabrican, organizan y ponen en circulación ciertas verdades.

En el recorrido histórico se ha visto como Nanook of The North inaugura esta paradoja fundación con la idea de que la realidad puede narrarse e interpretarse. La verdad aquí no radica en los hechos sino en el pacto de que el cine puede ser una forma de relatar lo real.

El cine antropológico muestra que la cámara no garantiza objetividad porque el registro siempre está atravesado por selección, encuadre, contexto, relación con los filmados y montaje. Además de la visión desde dentro y la intervención del observador señalan que lo real es el punto de encuentro entre poder, interpretación y mirada.

Con Las hurdes, tierra sin pan se hace visible como el autor manipula e intensifica la verdad para hacer más visible una realidad social. La película desplaza la verdad hacia la eficacia ética y política del documento.

Con el cinema verité ya se termina de desmontar la idea ingenua de cine de verdad, la verdad no es un destino estable sino un efecto que surge del encuentro entre cámara y sujeto.

Desde este punto ya el término “documental” no se puede considerar como algo verdadero, no porque sea mentira sino porque el documento describe tanto el mundo como la institución y el dispositivo que lo produce.

La modalidad reflexiva articula la consecuencia más radical de este trayecto, el documental no solo representa, sino que puede convertir la representación en su propio tema. Así sale Chris Marker Que demuestra que la verdad documental puede operarse como pensamiento, abriendo un espacio donde la imagen no es algo real sino que hace pensar el tiempo, la memoria, la historia. Y Trint t. Minha desplaza el problema hacia la voz y el poder. desautoriza la explicación única, propone una ética de la escucha y fragmenta la soberanía del discurso.

Finalmente, el documental expandido que desplaza la verdad desde la linealidad del montaje hacia una experiencia en instalación Esto no vuelve “más verdadero” al documental, pero sí modifica el régimen de recepción, así la verdad se juega como experiencia.

A partir de estudiar la realidad dentro del documento durante el ensayo, pude notar que el documental tradicional se fue diluyendo a lo largo de los años. Ha dado así una contestación de estilos y modalidades del documental. Todos los que vimos se centran más en el proceso de investigar lo real que en ejercer ese testimonio objetivo de lo real. Para lograr eso se dio un mestizaje de estructuras representativas que acaban dando paso a un producto híbrido que es mucho más potente e interesante que la misma verdad.

BIBLIOGRAFIA

- Bill Nichols. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental
- Ensayo Campus Virtual. (???). Documental Antropológico: Problemáticas de la objetividad. Maneras de construir discurso
- Agustina Funari Alonso de Armiño y Alicia Fernanda Sagues Silva. (???). "Cine Antropológico: Propositiones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual"
- Ensayo Campus Virtual. (???). El Cine-Ensayo
- Josep Maria Catala. (???) La necesaria Impureza del Nuevo Documental
- Gabriel Jacobo Sucari Jabbaz (2009) El Documental expandido: pantalla y espacio.

WEBGRAFIA

- Contributeurs aux projets Wikimedia. (2025a, abril 20). Lettre de Sibérie. https://fr.wikipedia.org/wiki/Lettre_de_Sib%C3%A9rie
- Eder. (2020, 8 diciembre). Chris Marker en Siberia (por André Bazin). Javier Eder. <https://www.edder.org/?p=3593>
- Memba, J., & Memba, J. (2023, 17 septiembre). Chris Marker, el creador del ensayo fílmico. Zenda. <https://www.zendalibros.com/chris-marker-el-creador-del-ensayo-filmico/>
- colaboradores de Wikipedia. (2025c, octubre 15). Nanuk, el esquimal. Wikipedia, la Enciclopedia Libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Nanuk,_el_esquimal
- Visto pero no visto | La Virreina Centre de la Imatge. (s. f.). La Virreina Centre de la Imatge. <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/exposiciones/trinh-t-minh-ha/875>
- Eder. (2020b, diciembre 8). Chris Marker en Siberia (por André Bazin). Javier Eder. <https://www.edder.org/?p=3593>
- De Documental, T. (s. f.). La modalidad de representación reflexiva. <https://castanocarrillo.blogspot.com/2007/10/la-modalidad-de-representacin-reflexiva.html>
- Prezi, O. (s. f.). El documental reflexivo. prezi.com. <https://prezi.com/jtcnsdapujej/el-documental-reflexivo/>
- Cine Daniel López. (2022, 8 abril). ¿Qué es el Cinema Verite? [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Uy62xrj8qLc>
- colaboradores de Wikipedia. (2025e, diciembre 1). Las Hurdes, tierra sin pan. Wikipedia, la Enciclopedia Libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Las_Hurdes,_tierra_sin_pan
- Wikipedia contributors. (2025e, septiembre 22). Trinh T. Minh-ha. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Trinh_T._Minh-ha
- colaboradores de Wikipedia. (2025f, diciembre 28). Sans soleil. Wikipedia, la Enciclopedia Libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Sans_soleil
- LaGuerre, A. (2023, 28 octubre). Cinéma vérité: historia y características. HistoriaDelCine.es. <https://historiadelcine.es/por-etapas/cinema-verite-historia-caracteristicas/>