



ENTRE LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL

Por François Niney

Este texto es una traducción del capítulo 18 del libro *L'épreuve du réel à l'écran* (Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2000). El autor es profesor en la École Normale Supérieure de Saint-Cloud y en la Université Paris III Sorbonne de Paris. Traducción: Paola Vacca.

RESUMEN: El presente texto explora de manera minuciosa las relaciones entre el documental, el cine, la realidad y la ficción. Apoyándose en diversas películas y en diversos documentales, y en directores prestigiosos, se ejemplifican las variadas formas que esas relaciones pueden adquirir: lo falso, el pastiche, la apariencia de falsedad o de verdad, la verosimilitud, la verdad, el objetivismo...

PALABRAS-CLAVE: Documental, Ficción, Cine, Falsedad, Verdad, Verosimilitud, Pastiche



Lo real no se puede reproducir, ya que aunque pasó a la vez nunca termina. ¿Y cómo se puede reproducir un flujo ininterrumpido? La única manera que

tenemos para fijar lo real es traducirlo, comunicarlo y darle un significado: es decir editarlo e “informarlo” por signos (sonidos, palabras, imágenes) que, dándoles un sentido, producen y comparten una realidad inteligible.

El hombre lo ha hecho de esta manera, y no puede hacerlo de otra. Es un creador de formas y ritmos, de analogías y de ficciones, de encadenamientos imaginarios y operacionales; esta es su manera de conocer, de poner el mundo a sus pies, de hacerlo a su medida. A diferencia de los animales, los hombres no viven solamente en su medio ambiente, en su nicho, ellos construyen un mundo al que le dan forma y que experimentan. “Solamente porque creamos la objetividad de nuestro mundo con lo que la naturaleza nos da, porque lo

construimos y lo insertamos en el entorno de la naturaleza que nos protege, es que nosotros podemos observar la naturaleza como algo “objetivo”. A menos que exista un mundo entre la naturaleza y los hombres, hay un movimiento eterno, y no hay objetividad.” (H. Arendt, *La condition de l’homme moderne*, Pág. 188). Sólo nos falta saber cuáles son las reglas que rigen y condicionan esta construcción, estas “maneras de hacer los mundos” (N. Goodman), y que es relativa a la física del globo, a nuestra fisiología, a las instituciones sociales (comencemos por el lenguaje), a la técnica y a lo imaginario. Entonces, relativamente a un estado de cosas determinadas por un pasado que está por desarrollarse, incluyendo esta dimensión esencial y arriesgada: **lo posible, dimensión que es a la vez la de la libertad de acción y de la ilusión.**

LA VERDAD NO SE INVENTA

A los ojos del realismo, el punto más agudo de lo real, la extrema realidad, es finalmente el crimen, manifiesto o latente (el pecado). En su film “*La ventana indiscreta*”, de 1954, Hitchcock lleva a escena este aspecto a la vez en el protagonista (espía a sus vecinos) y en los espectadores. Sin embargo encontramos mucho más que voyeurismo o comercio de horrores. No se trata de una simple fascinación por el crimen, se trata de una fascinación por la transgresión, pues en este caso el acto, si no es gratuito, al menos es autónomo con respecto (si es que no es en contra) a la causalidad, a las determinaciones. Como si el crimen fuera la última forma de acción autodeterminada, de creación libre, en un mundo regido por Dios, como si la única posibilidad de invención fuera la





trascendente, que nuestras verdades parciales tienen sentido pero porque hacen parte de la Verdad, si no ellas no serían verdades del todo. La verdad se descubre o se revela, no se inventa. No se puede sacar de un hecho, de un accionar, de una fabricación o maquinación, pero sí de la contemplación, de la confirmación, de la observación en el sentido de “observar las reglas, observar la naturaleza”, es decir hacer parte de la división entre el Bien y el Mal, de la Verdad y la Mentira, que no está establecida por los hombres pero sí escrita en el gran libro de Dios y de la Naturaleza, que le corresponde a la conciencia humana descifrar (sin tacharla, de allí la maldición de *Versos satánicos* de Salman Rushdie). **“Inventar una verdad” resulta, peor que una herejía, una contradicción en los términos.** Inventamos mentiras, descubrimos la verdad.

Es esta fábula moral platónica y cristiana la que determina la pregunta del Bien y también de la Verdad, así como lo vio Nietzsche, y que es en lo sucesivo rechazada por nuestras sociedades laicas.

transgresión. La invención sería entonces maléfica: el criminal, la figura del revolucionario más o menos parricida, o del sabio loco, Frankenstein y sus transformaciones. Inventar es jugar con el fuego (prometeico), poner el mundo a sus pies, rivalizar con el Creador (pero en el sentido en que la creación ya se llevó a cabo). Pretender crear la verdad, ya sea de la vida o de todas sus partes, es tan criminal como destruirla; es un acto “diabólico” en el sentido etimológico de “separar” (por oposición a “simbólico” = reunir, volver a pegar los pedazos).

La famosa sentencia “la verdad no se divide”, significa que la Verdad es entera y

Comprendemos mejor la resistencia al credo “objetivista”, que es la última transformación. Credo en el que intervienen los fuertes pensadores modernos y republicanos, que pretenden no tener nada que ver con “esto”: se cree fundado en la razón y en la ciencia, entonces con una separación sobre la religión al menos más radical que entre el Estado y la Iglesia. Pero la verdad “objetiva” es concebida, por un lado, como una abstracción del sujeto, desprendida de todo punto de vista, de toda acción; de otra parte, como revelación de la cosa en sí, de ser solamente el referente sin connotación ni mediación, es entonces una realidad trascendente. Se trata de una visión idealista, mundana, que deja entrever un submundo de esencias fijas que esperan la revelación de la adecuación (inmediata o progresiva) de la imagen al ser, de la palabra a la cosa. Vemos entonces una concepción moral de la verdad que no nos rejuvenece (inmóvil en su caverna desde Platón). Ella nos paraliza: en el nombre del fundamento ideal (en la mayéutica socrática, conocer es acordarse), ella prohíbe el acto iniciador (criminal), ella inhibe esta invención necesaria que Cornelius Castoriadis llamo “l’auto-poiésis” o “la institución imaginaria de la sociedad”.

Y sin embargo ella gira... la sociedad, sobre los cambios que ella ordena, las leyes y los representantes que elige, las costumbres y los sueños que prescribe o proscribire, las tecnologías que maneja. Y

ella solamente tiene la legitimidad de la que se constituye: vértigo de una verdad fabricada, relacional, variable, sin garantía en el cielo de las ideas, pero considerable en lo que es más o menos viable y vital. *“El mundo aparente es un mundo visto desde sus valores, ordenado, escogido a partir de estos valores, entonces con un punto de vista utilitario, en el que hay un interés en la conservación y en el aumento del poder de una determinada especie animal. El perspectivismo es entonces el carácter de la “apariencia”. ¡Como si quedara un mundo, una vez que se sustrae el perspectivismo! ¡Con esto suprimiremos la relatividad! Todo centro de fuerza ve el resto de las cosas en su propia perspectiva, es decir según su modo de evaluación establecida, según sus formas de actuar y resistir. El mundo aparente se reduce entonces a un modo específico de acción en el mundo, a partir de un centro dado. Pero no hay ningún otro modo de acción; y la palabra “mundo” solamente es nombre para el juego total de las acciones. La realidad se reduce exactamente a esta acción y a esta reacción particulares de todo individuo con respecto del todo.”* (F. Nietzsche, *La voluntad de puissance*, TI, Tel, Pág. 90)

En esta perspectiva relativista pero orientada, la oposición verdad/falsedad, realidad/ficción, objetivo/subjetivo, pierde su carácter fundamental en beneficio de la diferencia de grado entre lo que aumenta o disminuye nuestras fuerzas de creación vitales, nuestra capacidad para entender el conjunto de la vida como devenir, para hacer del lenguaje nuestra morada. Nosotros encontramos el “perspectivismo” de Nietzsche, que nos había abierto la vía de nuestras *Advertencias sobre la búsqueda de lo objetivo*: *“No nos es permitido cambiar nuestros medios de expresión, pero es factible comprender hasta qué punto constituyen simplemente una semiología. Es ilógico exigir un modo de expresión adecuado a la realidad; está en la naturaleza del lenguaje, de un medio de expresión, sólo enunciar una relación. El concepto de “verdad” es absurdo. Todo lo que respecta de “verdad” y de “falso” se refiere exclusivamente a las relaciones entre los seres no al “en sí”...No hay ningún “ser en sí” (estas son las relaciones que constituyen los seres) al menos nada más de lo que puede tener de “conocimiento en sí”.*” (idem)

La identidad considerada una esencia subsistente tras los accidentes, la representación como

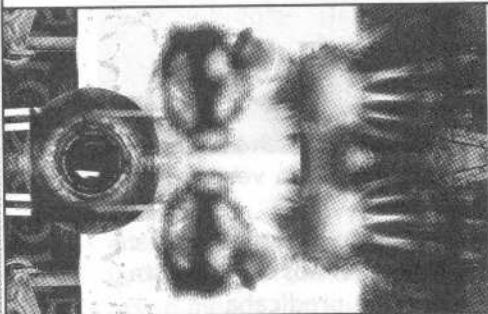
imagen estable del estado de las cosas fijas, la memoria como permanencia de ésta y aquél, son las ilusiones vitales que podemos llamar ilusoriamente “verdades” pero que sería erróneo mirar como antecedentes intangibles si tenemos en cuenta el devenir real. Comparando estas tres nociones, los realizadores de falsas-apariencias, los creadores de imágenes engañosas despiertan en el espectador su sueño dogmático. Haciendo interactuar ficción y documental muestran de manera turbia que verdad e ilusión están unidas a creer, que podemos reproducir la verdad con falsedades (por ejemplo lecciones de vida con el cine), o se refugian realmente en las mentiras (como en la pequeña comunidad integrista de *Route One*), o ven la vida como un gusto por la belleza (*F for Fake*, de Orson Wells), o *“Le plaisir de la cerise”* (Kiarostami), o encuentran en el transcurso (*Route One*, de Robert Kramer) la línea divisoria entre verdad y falsedad. ¿No es mejor escoger las ilusiones en vez de (supuestas) verdades prefabricadas?

Sacando a flote los poderes positivos y desestabilizadores de la ilusión (desilusión), del engaño, de la incertidumbre (dónde termina la ficción, dónde comienza lo real), estos cineastas ponen en juego nuestra presencia y nuestra creencia en el mundo, la verdad de lo real. **La ficción subvierte el orden aparente de la realidad, lo pone en duda; lo real choca con la ficción, poniendo en entredicho la verosimilitud.**

El secreto de la representación artística (plástica o literaria, teatral o fílmica) no nos sugiere esta transmutación de valores que predicaba Nietzsche: ilusión y verdad, apariencia y realidad, se tocan y se confunden. **¿Reconocer la ilusión no es acaso la primera verdad? Pero es también la última.** Esto quiere decir que no hay que buscar una verdad oculta tras una falsa ilusión, pero sí tener en cuenta la ilusión como una necesidad vital, nuestra manera de hacer el mundo, de compartirlo, de exponernos y protegernos a la vez. *“Yo no opongo apariencia a realidad, al contrario afirmo que lo aparente es la realidad, es lo que se opone a que transformemos lo real en “un mundo verdadero” imaginario.”* (*Volonté de puissance*, TII, Pág. 219). Nosotros producimos nuestra realidad con nuestras maneras ilusorias, nuestros cinco sentidos, nuestros pensamientos esquemáticos, nuestras maneras de decir y de mostrar; somos nosotros quienes damos forma y sentido y valores. Desde el punto de vista de que la verdad absoluta no está fuera de alcance pero que es simplemente inexistente, podríamos decir

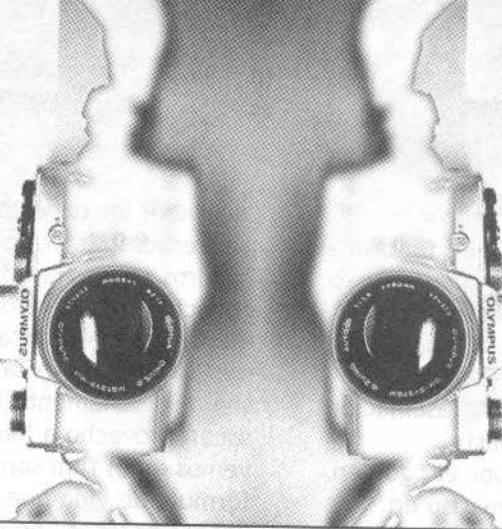
entonces que nosotros fabricamos nuestras verdades con artefactos: hipótesis y modelos y disposiciones más o menos sensatas y resistentes. La verdad es la medida transitoria de la más o menos gran estabilidad y viabilidad de estas disposiciones. Incluso, esto no quiere decir que todo se vale, que todo el mundo tiene razón: "Cuando apenas hablamos de "verdades no absolutas", todos los exaltados solicitan de nuevo entrar, o mejor las buenas gentes se paran en la puerta y creen poder abrirles a todos, ¡como si el error hubiese dejado de ser error! ¡Hay que excluir todo lo que es refutado!" (Volonté de puissance, TII, Pág. 230).

"El hombre es la medida de todas las cosas"1 dijo el sofista Protágoras (Siglo V a. c.). Pero esta sentencia tan célebre no quiere decir que "a cada uno su verdad", y mucho menos que "el hombre es el amo del universo". Esta significa que es a partir del acuerdo entre los hombres como se decide el mundo. Nosotros inventamos verdades a nuestra medida, aunque a veces tenemos problemas para medirnos y nos sobrepasamos. La palabra portuguesa "feitiço", "fetiche" (latín "facticius", artificial) es un comprimio histórico del ciego rechazo a esta trágica evidencia: designa claramente la adoración de los objetos primitivos dotados de poderes mágicos, pero también muestra la incapacidad de los conquistadores católicos - creyentes de la verdad trascendente- para comprender cómo los hombres (así fuesen salvajes) podían creer en dioses que ellos mismos habían creado. Una historia que nos habla de la paja en el ojo ajeno y de la viga en el propio.



DEFENDER LO FALSO PARA DECIR LA VERDAD

"Lo visible, lo que ocurre como verdad, es ilusión: la verdad se enuncia de un modo ficticio, ilusorio. Doble verdad o doble superchería. La realidad percibida es engañosa, ofrece una cubierta, un ocultamiento de los pensamientos secretos. Para descubrir y ocultar sus ideas sólo hay que mostrarlas como un artificio o engaño. Doble ocultamiento: dar la apariencia de decir la verdad y decir algo falso; dar la apariencia de decir algo falso y decir la verdad. En este juego de inversión y simulación entre el ser y lo aparente, el triunfo sólo recae en el parecer." (Gaëtane Lamarche-Vadel, *De la duplicité*, La Difference, 1994, Pág. 67). En el reino de las ilusiones en las que podemos perdernos, que pueden salvarnos como condenarnos (*Otelo*, *Falstaff*), juegos de espejos (*La Dame de Shanghai*), identidades cambiantes (*Kane*), morales dudosas (*La Soif du Mal*) o textos que "reconstruyen" la historia (*Arkadin*), encontramos a Orson Welles y su últimapelícula: *F for Fake*, literalmente F como falso, aparecida con Verdades y mentiras (en francés: *Vérités et mensonges*, 1975). Amigo de las tragedias de Shakespeare y de la filosofía de Nietzsche, el cine de Wells no cesa de decirnos que la "verdad" no es menos engañosa que las apariencias. ¡Pobre Otelo que termina asesinando a la desdichada Desdémona porque no lo engaña! Detrás del drama en el que se manifiestan los celos, a la que se podría reducir la trama, se desarrolla una tragedia sin fundamentos, la del hombre que no puede creer en la vida, en el amor de sus apariencias² pero supone siempre una verdad oculta: si Desdémona confesara, ella le daría la razón a Otelo, que la mataría con conocimiento de causa (o, aliviado, la perdonaría, ¿quien sabe?). Pero si ella no confiesa es



porque oculta algo que Otelo no sabe, una razón secreta para no confesar, entonces ella lo engaña más aún y él puede matarla para poder poner fin a la insoportable duda. Otelo es el hombre de la duda, del resentimiento, el que Nietzsche opone al hombre que afirma la vida.

“El arte es una mentira que nos hace comprender la verdad”, dice Welles citando a Picasso en el final de *F for Fake*. Y la verdad es que no hay otra verdad más importante que la vida y la que goza de sus poderes, es decir la vida no es solamente un medio (reproducción biológica y económica, sexo y trabajo) pero sí deseos divididos y creación de espacios de libertad para la pluralidad de los hombres (amor por la ciudad y amor por el arte). Es lo que nos revela el ilusionista Welles delante de la catedral de Chartres: aquí ni verdadero ni falso, ni original ni firma, “una obra elevada a la grandeza de Dios y a la dignidad del hombre... nuestros científicos nos hablan del universo como si fuera una cosa prescindible... Chartres está aquí para ser testigo de los lugares donde hemos vivido... quejarse de los artistas muertos y olvidados, excluidos de un pasado viviente”. Este valor no está estimado en el mercado del arte.

Pero retomemos el comienzo. El ilusionista de Welles hace trucos de mago en un andén de una estación de trenes; para felicidad de los niños, transforma una llave en una moneda, una llave que no tiene nada simbólico, ironiza Welles, “not that kind of film” (no en este tipo de película). El tema de la película son los charlatanes, los tramposos, los mentirosos. “¿Toda historia no es una mentira?”, advierte el charlatán de Welles, “pero no ésta”. Esta, es la “verídica” historia de un genio falso, Elmyr de Horty, que hace copias de los Modigliani, los Matisse, los Picasso bajo el ojo cómplice de la cámara... “Si mis cuadros son expuestos por algún tiempo en un museo, se convierten en cuadros auténticos”, sugiere el

genial Proteo. Pero su vida misma ha sido una novela, una falsa apariencia en la que la pista se pierde bajo seudónimos, nos dice su biógrafo, Clifford Irving, para quien el asunto no es lo falso pero sí “el hecho de que hay buenos y malas falsedades”. Irving se muestra a sí mismo como un falsario. Mientras tanto, un tercer falsario, el cineasta mismo, nos hace una demostración no de su valor como prestidigitador sino como montajista, la alternancia de los planos cerrados de la bella Oja Kodar en ropa pequeña y suelta en las calles de Roma, y grandes planos (sin saberlo nos dice Welles) de hombres de todo tipo volteando a su paso. Suerte o guiño, esta escena es una falsedad, un montaje y una copia del sketch *Les Italiens se retournent* de Alberto Lattuada para la falsa investigación hecha a la manera del cinéma verité *L'Amour à la ville* (Amore in citta, 1953).

Pero volvamos a Irving. Además de su libro *Fake*, sobre los cuadros falsos de Elmyr, él es el autor de falsas memorias “autorizadas” del mítico magnate Howard Hughes. La voz de Hughes denunciará públicamente el fraude de Irving. ¿Pero realmente es la voz de Hughes? Hughes no es acaso un charlatán cultivando el secreto y los golpes espectaculares, los dobles y el incógnito. Una parodia del falso documental *News on The March*, que inauguraba *Citizen Kane* parodiando *The March of Time*, nos deja entrever algunos fragmentos de la vida de Hughes, antiguo patrón de la RKO, inventor del hidroavión gigante y del sostén femenino (¡inspirado por Jane Russell!). A través de Irving, *F for Fake* retoma *Citizen Kane*, porque Hughes fue el modelo inicial de Kane (al cual Welles tuvo que renunciar porque fue producido por...RKO). Treinta años más tarde, volviendo maliciosamente al lugar del crimen, Welles nos permite contemplar el balcón del último piso del Desert Inn de Las Vegas, donde el magnate paranoico debía estar recluido. Se trata

de un plano cargado imaginariamente de fantasmas de mucho poder, dinero, sexo (las más bellas estrellas de Hollywood), de la locura y la muerte que rondan. Comprendemos la fascinación de nuestro cineasta shakesperiano por el "golden boy" que se convirtió en magnate maniático. Para terminar, volvamos a la línea erotógena de Oja pues Welles retoma el plano de las miradas, ¡pero esta vez el observador macho de la dama es...Picasso! Luego se da paso a 22 desnudos, todos pertenecientes a un periodo desconocido del maestro, ¡un verdadero "revival"! Este sainete Claro, si vemos al modelo jamás vemos las telas, acaparadas por la mujer. ¡El espectador listo piensa que ella las ha escondido, antes de que vuelva a la realidad puesto que esas telas jamás han existido! Este sainete da paso a un bello diálogo narrado por Welles, entre Pablo, quien está muy molesto, y el supuesto abuelo de Oja, falsificador, moribundo: "Espero al menos que el arte sea una realidad" plantea el falsificador desconocido al genio reconocido. No hay ninguna respuesta. En una escena previa, un amigo le decía a Picasso que reconociera sus dibujos, pero éste le respondió que todos eran falsos. "¡Pero, Pablo, yo te vi hacerlos con mis propios ojos! - Pero es que yo también sé pintar falsos Picassos", repuso el artista.

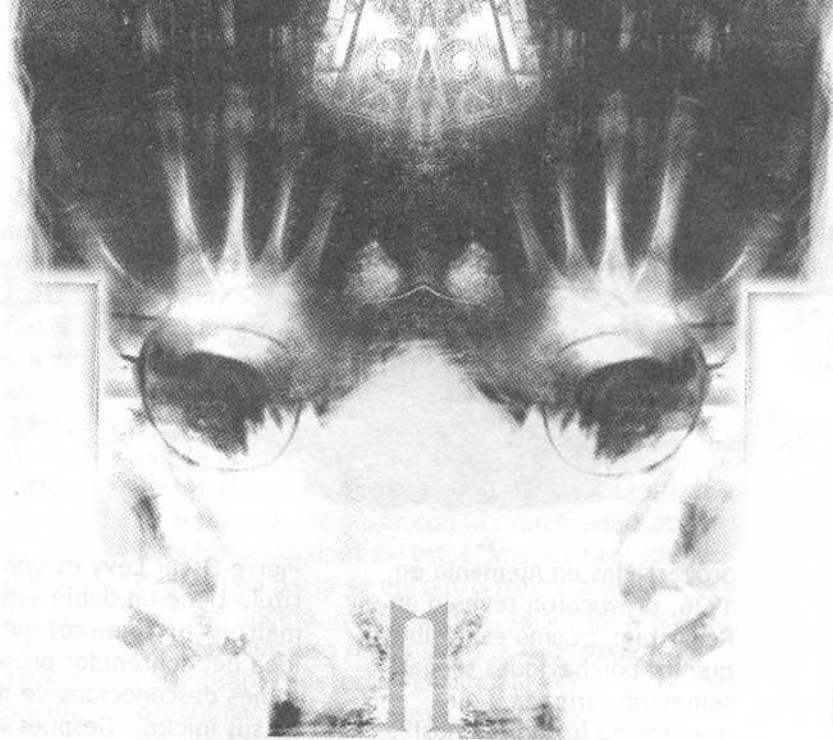
¿Cuánto valen nuestras vidas anónimas retratadas por copistas frente a la mirada de célebres creadores? ¿Pero qué es el arte? ¿Cuánto vale el talento? Lo que pretenden el

mercado, los expertos, que se equivocan de la manera más interesada; Elmyr no dice que le han rechazado alguno de sus cuadros falsos (¡a diferencia de sus propios lienzos!). Talento poco conocido, falsos valores, ¿el error no está en una sociedad que da mayor valor a la estafa que a la creación, que da mayor valor a lo mercantil? Esta es la crítica implícita en la película: las estafas no son necesariamente lo que uno cree o ve, otros se organizan y le sacan provecho a hacer trampa; al menos los falsificadores que vemos en el film son actores. "Hacer como si" es la fabulosa fórmula de vida que Jean Rouch tomó de sus iniciadores Dogon: "hacer parecer" no es lo opuesto a la verdad pero si su posible motor inicial, lo que le permite advertir si otros entran en el juego. Si no, como nos lo dice amargamente Welles en la calle al final de la película, "la realidad es el pincel que están esperando, el tiquete del bus, la paga y el sepulcro". ¿Sin ilusiones, la realidad vale la pena ser vivida? Es el poder de la fe (a menos que se instituya como religión de la Verdad) que además de ser una fuente de ilusión y el poder motriz de la pasión, está más allá de la verdad o lo falso. Nuestro mundo no es una caverna de Platón, la vida es simplemente un teatro, una escena, iluminada por el día, oscurecida por la noche; incluso si hay fuerzas externas que nos mueven, poderes que nos dominan, estas maquinaciones son creadas por nosotros, no hay un mundo tras el nuestro, está en nosotros actuar.

Cerca de quince años después, André S. Labarthe, en un homenaje irónico al Big O y a la mejor manera de F, mandará a un detective; Istvan Szabo, a buscar las huellas dejadas en Hollywood por el inolvidable Welles. Lejos de ser un estudio religioso, pero en un tono casi místico, la película se acerca al mito y al fetichismo de todos los que dicen haber visto *el hombre que ha visto el hombre que ha visto el oso* (es el subtítulo de este documental); el cazador o el barman que dijeron haberlo conocido bien, el ingeniero de sonido que nos permitió escuchar el último registro auténtico (?) de la voz maestra, como si Welles tuviera en Big O el lugar mítico que Hughes en F. Durante las entrevistas hechas, Szabo intencionalmente está en estado de embriaguez, parecen estar hechas para no decir nada e incluso están cortados en los puntos cumbre, como Peter Bogdanovitch, filmado en su balcón, quien ve sustituir sus parlamentos por el vuelo de unos pájaros. Aunque no es muy sutil, esta burla no es gratuita, y desbarata las trampas del sabio documental cinéfilo, del mausoleo, de la necrología (Welles no había rodado el género en burla ni siquiera en *Citizen Kane*), para ofrecernos un juego de falso parecer, una mezcla de burlas y de lo patético que afectaba Big O (tono que falta curiosamente en la reconstrucción seria, preciosa idólatra de It's All True).

"Al comienzo, hay ideas muy tontas, dice Labarthe. Cuando se filman documentales para televisión, está implícita la idea de patrimonio, de archivos, cosas que se pueden ver, y reutilizar. Y la televisión lo usa: se vuelven a armar las cosas, se muestran de otra manera, hay una explotación desvergonzada, como si los documentales no fueran parte de esta memoria. Como si hiciéramos memoria para dar libertad a los programadores para

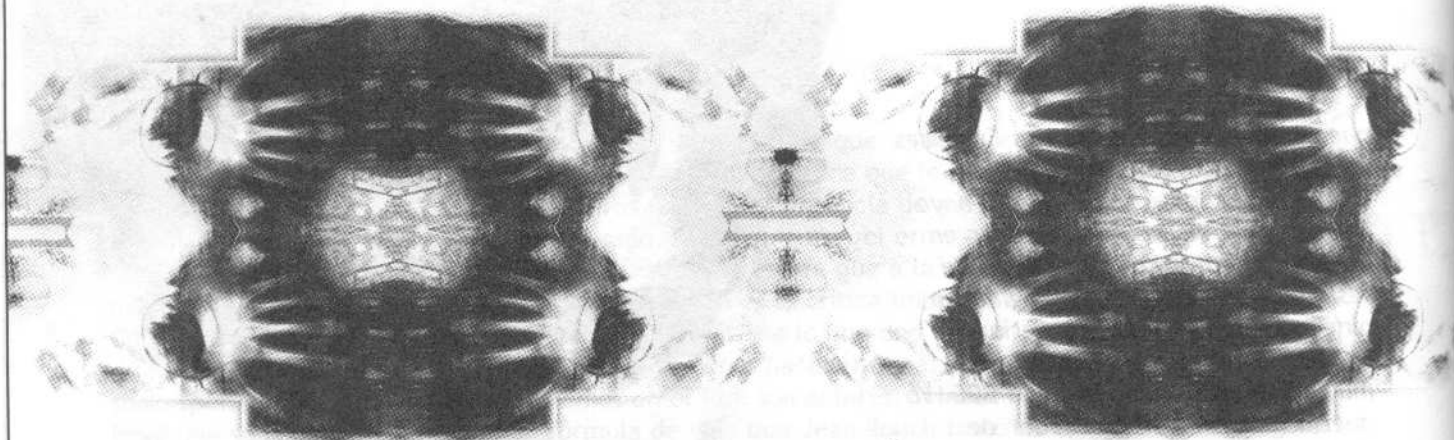
que destruyan esta memoria. Entonces yo me dije, hagamos imágenes inutilizables para otros, que no haya imágenes de Welles recuperables en otro documento. En la selección de testigos igualmente, no escogimos a ningún tenor, porque ya existían muchos documentos de este orden, muy completos, como el de la BBC. Yo quería mostrar que alrededor de Welles todo ocurre como si se observara el paso de un OVNI del cual quedan vibrando sus perturbaciones: las personas que creen haberlo visto, gente que no sabe qué es lo importante, los fetichismos que se crean alrededor. Tratamos de delimitar el entorno de un personaje post-mortem, sobre el cual la gente no tenía la misma percepción, no se ponían de acuerdo en las mismas cosas. Contrariamente al documento, si lo que se decía tenía importancia, entonces había que tratar de que eso se pasara rápido, que se vaciara de su sentido, todo el tiempo, como si pusiéramos limón en la crema para dañarla apenas tuviera el aspecto de terminada.” (entrevista por F. Niney, *Images en Bibliothèques*, n 8, enero de 1992). Agriando la crema, ¿Labarthe no le paga a Hollywood con la misma moneda?: cortando las alas a la mitografía hollywoodense, ¿no le hace sentir a Hollywood el tratamiento que había infligido al gran O? El establishment hollywoodense, que juzgó a Big O como “poco serio”, querría seriamente recuperar en su panteón las cenizas de los hijos pródigos que ha negado.



ARCHIVOS PASTICHES

Los falsos archivos - es decir los registros fílmicos reconstruidos o inventados, y que son mostrados como documentos de época - pueden servir para jugar con el espectador, así como pudimos verlo en *JFK*, cuando este tipo de archivos fueron utilizados como reconstrucciones de época. Pero pueden ser una mentira, no solo divertida sino significativa: son entonces pastiches que revelan por medio de la exageración algo del pensamiento de la época. Así mismo, Cedric Klapish nos muestra, a través de un montaje de un “film de época” (*Ce qui me meut*, 1989), los trabajos de Etienne-Jules Marey sobre la locomoción animal y humana, ¡y la invención subsiguiente de la cámara! ¿El operador Lumière Francis Doublier no había exhibido ya en Rusia, desde el final del siglo pasado, las imágenes del asunto Dreyfus rodadas antes de que la cámara fuera inventada!?

Yo mismo he practicado lo falso de lo falso. Yo recurrí al plagio en mi corto metraje sobre la ilusión cinematográfica, titulado *L'Effet Koulechov* (1991). El famoso cocinero Raymond Oliver (archivo INA de los años 50 doblado por mí) presenta un extracto del también famoso *Potemkine* de Eisenstein: el acorazado amotinado está frente a la tropa rusa. Oliver nos explica que estas imágenes,

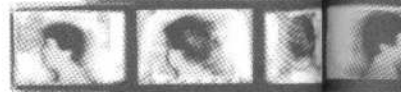


proyectadas en Alemania en 1926, provocaron revuelo en el Reichstag: "¿cómo es posible que los bolcheviques tengan semejante armada y que nosotros no lo supiéramos!". Ninguna persona sospechaba que después de haber fracasado el rodaje con la flota soviética, Eisenstein había "tomado prestadas" estas imágenes a un noticiario y a una marina extranjera. Estas imágenes prestadas hacen parte de una obra maestra y son autoría de Eisenstein. Y Catherine, la asistente de Oliver, va mas allá: *"Sinceramente, Raymond, podríamos decir que estas imágenes hicieron subir la tensión. -No del todo esas imágenes, responde, porque resulta que los planos que usted está viendo no son los usados por Eisenstein en El Acorazado Potemkine. Nosotros hicimos lo mismo que él, las tomamos de los noticiarios de la época para reconstruir una escena similar a la suya, porque las imágenes que hacen parte de Potemkine, en la actualidad, son muy costosas!".* En su realización, en su fabricación, su montaje, la falsedad reproducida si no es idéntica al menos conserva la vivacidad del engaño anterior: el engaño del engaño = verdad.

El documental "historico" *Premiers Mètres* (1984) de

Pierre-Oscar Lévy es una referencia en pastiches anteriores. El título tiene un doble sentido ("premiers mètres, premiers maîtres") ("primeros metros, primeros maestros") que nos da una idea del contenido: presentar a los espectadores los primeros filmes desconocidos de algunos grandes maestros del documental en sus inicios. Después de una introducción en homenaje a las cenizas del primer *Nanouk* que fue dañado durante su montaje, *Premiers mètres*, comentado por la voz auténtica de Patrick Brion (una voz de credibilidad y que hace parte del cine club FR3), nos presenta los primeros carretes de Joris Ivens, jugando a los indios y haciendo muecas; de Vertov, filmando la administración, por su compañera, de la higiene socialista a un niño rebelde que termina por ensuciar la esponja; de Jean Rouch persiguiendo el escape de su bella de un cazador senegalés en medio de los acuarios del museo de Artes de África y de Oceanía; de Wiseman, sorprendente escapada de un altercado entre judíos newyorkinos; de Oshima, que nos hacía salivar frente a la receta de sushi Mickey. La importancia de estos pastiches no es convencer a los inocentes de la autenticidad de estos filmes "encontrados" (sólo el primero de Ivens es de Ivens) sino de producir una caricatura coloquial del estilo y el método de los maestros. Este tipo de ejercicios de estilo solo funcionan si la caricatura, en sus rasgos forzados y su propósito exagerado, es también pertinente e impertinente, es decir más que plausible, inteligente y con la visión plagiada del autor. En ese caso los engaños nos llevan a comprender la verdad pero por exceso.

Y ahora veamos el documento de Super 8 al estilo italiano, una prueba que es una imagen de televisión. Situémonos en RAI 2, el 5 de febrero de 1990, en el programa de mayor acogida, *Mixer*. Tema del día: el referéndum efectuado después de la guerra en el que los electores italianos votaron por una República y no por una monarquía. Esa tarde del 5 de febrero de 1990, Italia estaba petrificada al descubrir con sus propios ojos que el famoso referéndum fundador de las instituciones republicanas (en 1946) había sido adulterado. Entrevista exclusiva con "Alberto Sansovino, presidente de la corte de apelaciones", nos dice un subtítulo. Con un nudo en la garganta, y los ojos húmedos, confiesa ser el último sobreviviente de un grupo de escrutadores que desviaron más o menos 2 millones de votos en favor de la República. Un documento secreto lo prueba, y lo aprieta contra su pecho: un casete de Super 8 mudo, en blanco y negro, de la época. Este fue proyectado: hombres con trajes grises alrededor de una mesa en un restaurante



firman, cada uno, un documento en el que dice que todos se comprometen a hacer este fraude, que develará el último sobreviviente. Y para dar credibilidad, la cámara es puesta sobre la mesa para que el camarógrafo, ¡cuyas manos entran a cuadro pueda firmar el documento! Seguido a esto una hora de informes y reportajes serios sobre el tema histórico del referéndum de 1946, hora durante la cual se colapsaron las líneas telefónicas, y el rumor se hizo más fuerte entre los italianos.

Pero al final de la emisión, el presentador dice que se va a mostrar el polémico documento filmado, pero esta vez completo! Se vuelve a mostrar el plano secuencia Super 8 ya descrito, pero el film no termina allí, la cámara es tomada nuevamente, la realidad cobra colores, el presentador de esa emisión entra en cuadro y le da la mano a los personajes falsos y se ve que

todo el equipo de televisión se acerca al conjunto de personas que se suponía estaban en 1946. Y el presentador explica frente a la cámara: "*Era una broma, Sansovino no es un juez implicado en un fraude electoral pero si un comediante que se prestó a este juego, todo era un juego, una ficción televisada un poco a la manera de Orson Welles.*" Esta superchería fue muy mal tomada por la clase política mediática en Italia: la televisión no tiene el derecho de desestabilizar a la audiencia, de jugar con la credibilidad de la República. Algunos de estos "moralistas" (de los cuales una parte se encontró frente a los jueces por corrupción, malversación, falsedad, y uso de engaños) incluso reclamaron la cabeza de los responsables de esta "escandalosa" programación. Según esta higiene moral, la televisión tendría una vocación y una obligación cuyo lema político sería: podemos engañar o engañarnos pero dudar o hacer dudar, ¡jamás!

FUERA DE LUGAR

Esta provocadora broma, catalogada como fuera de lugar por los Tartufos de la escena pública, tiene dos virtudes. Por un lado, ella revela que las "buenas almas" están prestas a encender la hoguera cada vez que cualquier "aprendiz de mago" quiera mover la frontera real/ficción de las cuales sacan beneficio. Por otro lado, pone al descubierto el comercio común del objetivismo de los noticieros, de los reportajes falseados, de los engaña-bobos de los *reality - show*: hacer creer en la televisión, en el medio, más allá de los mensajes. La veracidad de los acontecimientos expuestos, la demostración de los hechos en directo, la presencia de "real people" en el estudio están allí para corroborar la verdad, la presencia, la imagen del medio mismo. Como lo dijo Umberto Eco, la verdad de los enunciados y las imágenes es supervisada y suplantada por la verdad de la enunciación y de la imagen como prueba: "*Estoy emitiendo y es verdad.*" "Crean en mí" se substituye por "créanme". Así, detrás del objetivismo aparente y su lógica que va del hecho a la imagen, se crea la puesta en escena de un tercer emisor como una instancia de veracidad: el formato dado a las "emisiones" de no ficción tienden a que el público crea y tenga confianza en los representantes mediáticos y las representaciones que indiquen.

Incluso si determinada imagen o reportaje parecen falsos, el presentador es "verdadero" (y parecerá verdadero aunque diga una falsedad). *Arrêt sur image* puede buscar su cuota anecdótica de los contratiempos de la información sin aludir a nadie. Este programa aparece como un garante de democracia de la buena fe del medio y de su buen funcionamiento pues está "fuera de esto". Seamos precisos. Hay efectivamente, en toda proyección o narración una instancia anónima de enunciación o de mostración -que nosotros hemos denominado *Le Montreur d'ombres*- que ordena el relato mientras esta figura se ausenta. Pero la diferencia crucial que se impone en término de nuestro análisis es la siguiente: en la búsqueda documental y cinematográfica, este Tercero excluido entra en una relación dinámica, interrogativa, creativa, arriesgada, para ser claros, con el campo de la historia, con la forma y el contenido del tema, donde la propaganda está fuera de lugar; se postula arbitrariamente como árbitro, fuera de los alcances de la historia y de las cuestiones de forma, sin rendir cuentas a ninguna persona, y mucho menos al espectador simétricamente inactivo en este dispositivo pretendidamente objetivo-contemplativo.

DOCUMENTOS POSTIZOS

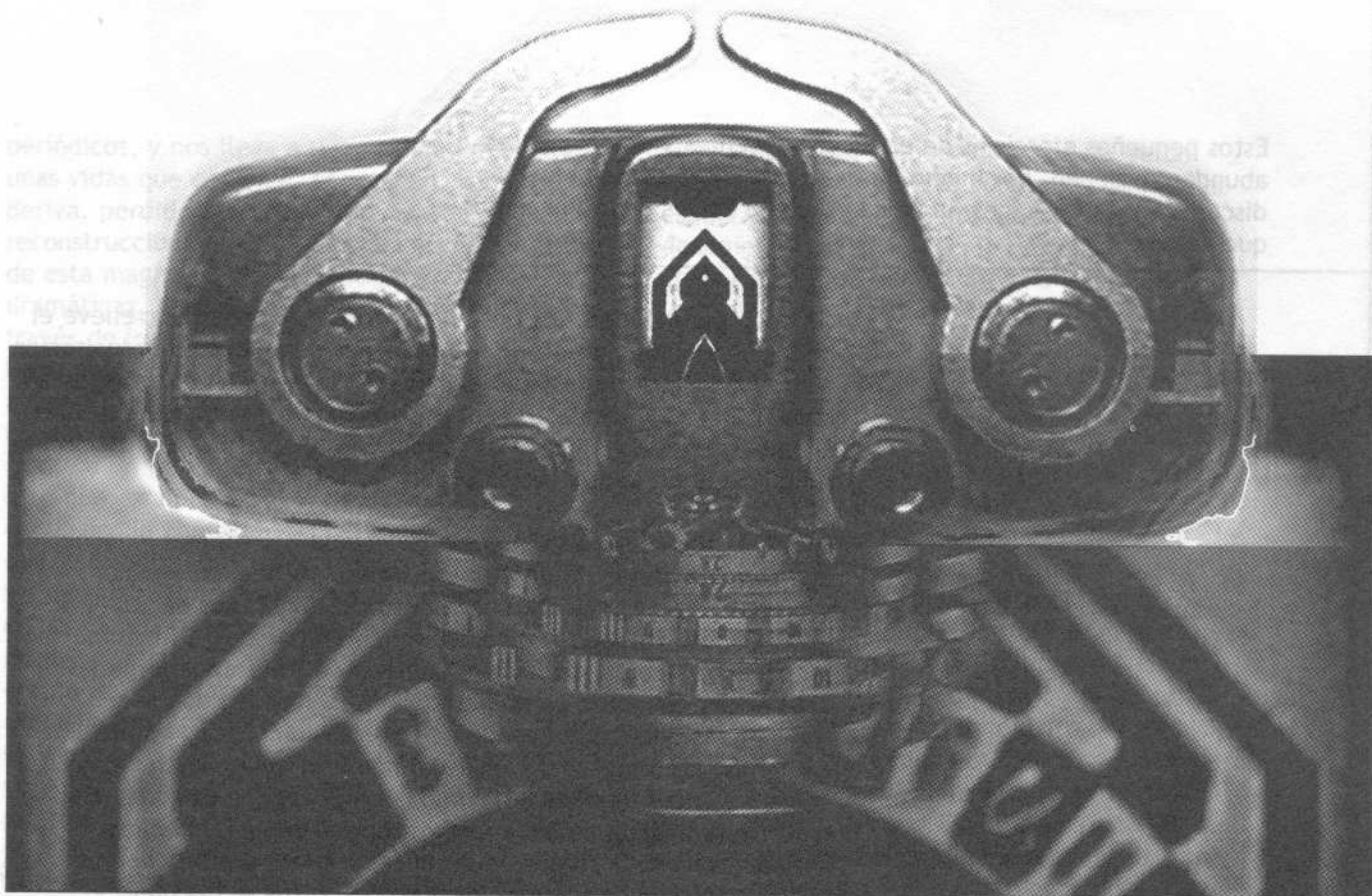
Documents interdits (1989) es el equivalente a un documental de *X Files*: una decena de filmes "encontrados", como botellas en el mar, por Jean-Teddy Philippe. Cada uno de estos filmes cortos, mudos, evidentemente hechos por aficionados, protagonizados por ellos mismos, relata un acontecimiento extraño, un fenómeno sobrenatural, una desaparición incomprensible (¿en otra dimensión?). Un comentario añadido nos explica y nos "muestra" la "realidad" inverosímil registrada. Veamos dos ejemplos.

Un documento blanco y negro muestra a un naufrago en una barca. Él se filma a sí mismo, filma sus escasas provisiones para sobrevivir, la inmensidad del mar, y sus trazos con tiza para indicar los días transcurridos. Un comentario en francés, que traduce un primer comentario en ruso, nos explica que al cabo de varios días de navegar solo, a pesar de la falta de sustento, el hombre sorpresivamente sobrevive. Misterio. Más tarde, el hombre en primer plano, visiblemente sorprendido, nos muestra el mar, bañado de un aura de luz: "vio algo", nos dice el comentarista. El día siguiente, aparece nuevamente abatido. Días después, los trazos con tiza dando fe, el hombre parece excitado, contento, nos señala nuevamente el mar, el hecho se reproduce, "han vuelto". Muy exaltado baja al agua para encontrarlos. Debieron encontrar poco tiempo después el bote y la cámara abandonados.

Otro filme de Super 8, a color, un "home movie" americano, nos presenta a dos parejas que se van en un carro para un picnic. Estas personas se instalan en medio de las rocas, en un lugar montañoso. Deciden irse a pasear. Pero "observen atentamente", dice el comentarista, dos siluetas negras, muy vagas, se ven a lo lejos. Uno de las personas se lanza en su persecución y desaparece de modo que parece haber caído en las rocas en un lugar en donde no hay fallas... Jamás fue encontrado su cuerpo.

Lo chocante de estos documentos, mostrados como verdaderas pruebas por sus imágenes, es que el comentarista no para de decirnos: "observen atentamente", después: "ustedes han visto", y no ha hablado nada sobre el fenómeno sobrenatural, la voz en off se limita a hacernos una descripción persuasiva y dramática. Hay una correspondencia entre lo que vemos y nos dicen, pero las relaciones causa y efecto, las inducciones y conclusiones, los nudos de la intriga son conjeturas de la narración de las imágenes, mientras que el comentario dice que está hecho a partir de la evidencia de las imágenes (por otra parte, y es su fuerza, muy usuales). Aquí reconocemos el principio denunciado por André Bazin: "*El principio de este tipo de documentales consiste principalmente en dar a las imágenes la estructura lógica del discurso y al discurso mismo la credibilidad y la evidencia de la imagen fotográfica*". Este mal principio, muy creíble, J.T. Philippe se divierte (y nos divierte) haciendo la demostración hasta llegar a lo absurdo. Si estas falsedades parecen ser verdades, es justamente porque no muestran nada de lo que dicen, y luego medianamente uno empieza a creer. Si, en vez de jugar de la representación a la imagen o de la dramatización al comentario, los "*Documents interdits*" nos mostraran "realmente" por medio de trucos lo que la voz en off nos dice, todo el mundo se daría cuenta y nadie creería en esas anécdotas extraordinarias. Paradójicamente, la fe viene de la duda. **En lugar de querer probar los hechos de manera visual, los *Documents interdits* sacan las pruebas jugando con la imaginación del espectador. Y es porque nos hacen sentir esos mecanismos de nuestra credulidad que continúan divirtiéndonos incluso después de que se descubre el truco.**

No es casualidad si J.T. Philippe realizó *L'extraterrestre: la preuve* (1997), como una respuesta irónica y bromista a la inepta y estafadora *L'Extra-terrestre de Roswell*, vendido como un documento auténtico por TF1 (la autopsia filmada en blanco y negro (!) por la Armada Norteamericana, en los años 50, de un marciano). Los dos Well(e)s (H.G. y Orson) se revolcaron en su tumba. En el "reportaje" de Philippe hay una serie de descubrimientos que sólo prueban lo que cuentan, al menos su inteligencia de paralogismos de una prueba paranoica. "En este bosque de Siberia... (panorámica de un bosque canadiense, de hecho) ha caído un cuerpo celeste" (foto del impacto y del cráter desde una vista aérea: mas bien un close up de la huella de la pata del gato del realizador del filme). Pasemos al filme amateur de la reconstrucción macabra y paródica del cuerpo del "visitante", donde una tropa lleva los despojos a un profesor, y del testimonio



de la hija del sabio que denuncia el rapto de su padre ya que sabía demasiado. Lo que me gustaría subrayar es la fuerza de la lógica paranoica de la evidencia negativa que Philippe alcanzó y explotó:

-Así como las citas en los textos escritos dan autoridad y despejan las dudas del lector, los documentos fotográficos o archivos filmados dan la ilusión de verdad, dan una prueba a la vez sólida y misteriosa a nuestra mirada hastiada de las apariencias actuales. Como si el tiempo viniera a certificar, el blanco y negro rayado tienen el sello de autenticidad (como en los anticuarios). Seguro que se trata de un doble trasfondo, de un juego de remisiones, de un pase mágico pero tan irresistible que Philippe no duda en mostrarnos una vaga fotografía de la entrada a un túnel en una montaña, y que tenía como fecha (1956, creo), ¡certificando que ese es el túnel ferroviario donde fueron encerrados los soldados soviéticos que participaron en la operación de recogida de E.T!

-Los testigos tienen más credibilidad cuando son víctimas que denuncian una persecución. La emoción facilita la adhesión de más gente. El espectador está seguro de ver y comprender la verdad cuando comparte una aflicción. De este modo el primer testigo nos indica en ruso el lugar donde él se había escondido y de donde vio los soldados golpear a los testigos embarazosos: con un nudo en la garganta no puede hablar, baja su mirada... En efecto el extra había olvidado su texto, me contó J.T. Philippe, pero este "vacío" en el montaje le dio más credibilidad.

-La cosa es más verdadera si tratan de esconderla; entonces, demostrar que nos ocultan algo es como demostrar las cosas. (Es así como funciona *JFK*, de Oliver Stone). Hay que reconocerle a Philippe la aptitud de esta lógica de sospecha: ¡un travelling en carro a través de un bosque, se convierte, gracias a los comentarios, en la prueba para ocultar algo! El vacío se vuelve la prueba de un supuesto. Esta perla demuestra al mismo tiempo los poderes de sugestión de la imagen y la estupidez de la prueba por la imagen.

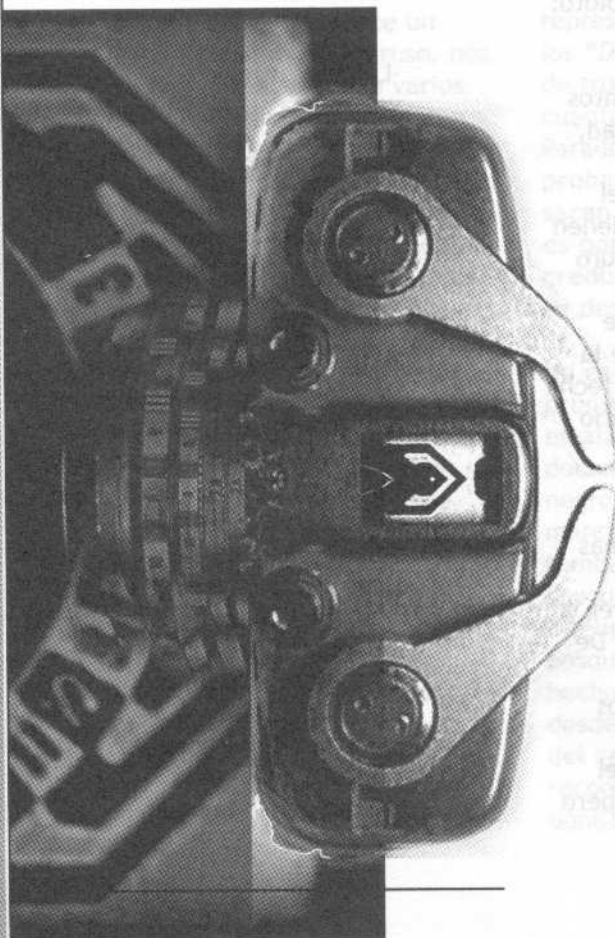
Estos pequeños ejercicios de estilo convincentes y emocionantes abundan: prueban, por medio de lo absurdo, que si bien hay un discurso en las imágenes, la única prueba a través de la imagen es que no hay.

LA EMBAJADA

Un poco por vanidad, los *Documents interdits* ponen en relieve el poder de encantamiento de las imágenes denunciando la incitación a hacernos creer en las apariencias muy ligeras con la ayuda de un comentario muy pensado. Pedagogía negativa, entonces. El filme *L'ambassade* (1973) opera de la manera inversa: lleva la ficción al rango de documento verdadero.

En 1973, poco después del golpe de estado del general Pinochet que termina ahogando en un baño de sangre la experiencia socialista chilena, sale un documento de 20 minutos en Super 8, de Chris Marker, titulado *L'ambassade* (*La embajada*). Este filme aficionado, a color, mudo pero comentado, relata las jornadas dramáticas del golpe en una embajada (¿Francia?) donde se refugian las personas huyendo de la represión. La voz en off del que grabó las imágenes, cámara al hombro, guía nuestra visión. La imagen a veces tiembla, así como la emoción que se comunica: se muestra la llegada de los primeros sobrevivientes, hombres, mujeres, niños; se organizan después de su supervivencia en el apartamento, unos cuentan los horrores, otros se quedan postrados, se prepara café, se tranquiliza a los niños, tratan de distraerlos; cae la noche y empiezan a hablar de exilio, la disputa se reanuda entre comunistas y anarquistas, algunos duermen, otros tocan guitarra mientras que por la ventana se observa la silueta de una torre donde hay luz, las oficinas de la policía. En la mañana el embajador pasa la aspiradora, los ocupantes de la embajada buscan comunicarse con los suyos telefónicamente, desde el balcón se observa a un furgón con policías que toman posición en la esquina de la calle para impedir el acceso de "nuevos visitantes". Al otro día, las visas llegan, los que son exiliados se van del refugio hacia un país desconocido. Panorámica final del apartamento hasta la ventana... desde donde se observa el Sena y la Tour Eiffel.

Se trata de una puesta en escena de un modo más o menos improvisado, con amigos, en un apartamento prestado, en París. Pero es verdad, creímos en el relato al punto que algunos de los espectadores de la época se preguntaron sobre la relación del acercamiento del plano final donde se observa a Chile y París. Otros menos inocentes explicaban el engaño: no hay raccord en el último plano, se trata de una panorámica que sitúa realmente el ambiente de la "embajada" en el corazón de París. Pero la pregunta que queda no es desde el punto de vista de la realidad de los lugares sino metafóricamente: ¿porqué este filme sobre el golpe, un modelo corto muy realista se convierte en engaño? ¿Provocación de esteta? De seguro no es un cine de tipo político -por lo demás, no está dicho en donde transcurre-. Este falso *home movie* no nos informa, no nos moviliza sobre el evento político como lo hacen los



periódicos, y nos lleva a una realidad más íntima: unas vidas que cambian, se rompen, van a la deriva, pérdida, muerte exilio. Por la reconstrucción de las circunstancias de un hecho de esta magnitud, tan repentinas como dramáticas, bajo el ángulo de un microcosmos, a través de lo vivido de manera cotidiana en un lugar cerrado -enclave, refugio- el film nos toca, aunque hayamos notado que la torre de policía es una torre al frente del Sena. Mientras que frente a un filme de ficción nuestro sillón nos dice que estamos a salvo, aquí ocurre lo contrario: la angustia y el malestar nos atrapan con la convicción del documento, pero perdura sin ningún alivio (e incluso con un poco de culpabilidad) cuando el documental se muestra como una ficción. Es que el drama, gracias al efecto del *home movie*, está peligrosamente cerca de nosotros y toma importancia, y nosotros sabemos que esta amenaza es un espejo verídico, ya sea en Chile en ese momento o en otro lugar, pronto.

Marker juega en los dos tableros de la ficción: primero nos hace creer en la realidad misma, luego permite que la entendamos como una metáfora, por lo que gana en extensión lo que pierde en localización, en verdad lo que pierde en realidad. La disyunción de dos términos, realidad/ verdad, lejos de debilitar la falsa apariencia, produce una conjunción: lo que pasa en el corto nos concierne. Como documental este producto es falso, como ficción se vuelve verdad (o real). Era necesario *in fine* revelar el engaño, no sólo por una consideración moral con el espectador sino para darle fuerza a su revelación. No se trata de hacer creer que "la realidad supera la ficción", caso en el que el filme sería reprochable y una farsa condenable; **se trata de hacerle comprender al espectador que la realidad de allá sobrepasa esta ficción.** Es por esto que el descubrimiento final no provoca ningún alivio (¡todo era un juego!), tampoco indignación por haber pasado por una broma, pero sí queda un malestar conciente de "los alcances de la lucha".

FICCIÓN DE ASPECTO DOCUMENTAL:

ÉSTA NO ES UNA PELÍCULA

La mayoría de filmes de ficción que toman dimensiones documentales lo hacen para aumentar su poder de convicción realista y su efecto de credibilidad del espectador, generalmente para hacer creer en lo increíble.

Ellos proclaman, un poco a la manera de un cuadro de Magritte; *esto no es cine*. Sin que el espectador crea realmente que es un documental, ni que el filme pretenda hacerlo creer. Jugamos a que el filme no es un filme, es la verdad, de otra parte "parece serlo". Es el efecto lo que cuenta. Y el efecto del documental es generalmente traducido en una ficción por las figuras siguientes:

-Antes que nada, la cámara al hombro más o menos subjetiva, con efecto de sorpresa y aparente improvisación de los protagonistas que juegan a no ser actores. Ya hemos visto ejemplos como *David Holzman's Diary* y *C'est arrivé près de chez vous*. *Blair Witch Project* (1999), de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, es el último éxito del género, éxito que prueba que no es de hechiceros provocar miedo ni ganarse el premio mayor con una cámara de Video 8 y un presupuesto que no sobrepasa la compra de un auto. El modelo documental de estas inquietantes ficciones es evidentemente el cine directo.

-O bien, puede tratarse de imágenes documentales descriptivas (imágenes aéreas) o imágenes tomadas en tierra (de manera militar) y comentadas. Es una especialidad de los filmes de monstruos de los años 50, que toman prestado de las noticias y documentales de la época, como ocurre en *The March of Time*.

-O también, se incluyen en la ficción secuencias o archivos (auténticos o fabricados) que son expuestos explícitamente como "documentos" (no voy a retomar el hecho de que el aspecto documental del archivo está menos ligado a su "carácter" que a su función en el montaje que conforma). Este tipo de figuras tienen un efecto de citación o de doble sentido que analizamos en los *Documents interdits*, y que puede ir hasta la destrucción del filme en el filme, como ocurre en *Le Voyeur*. Por otro lado, los preámbulos "documentales" de *Citizen Kane* o *Hiroshima mon amour* son casos ejemplares donde las pretensiones objetivistas del documento son destruidas por la ficción. Al contrario, en *JFK* se

trata de explotar el aspecto "verídico" de las imágenes "documentales" para probar falazmente su propia ficción.

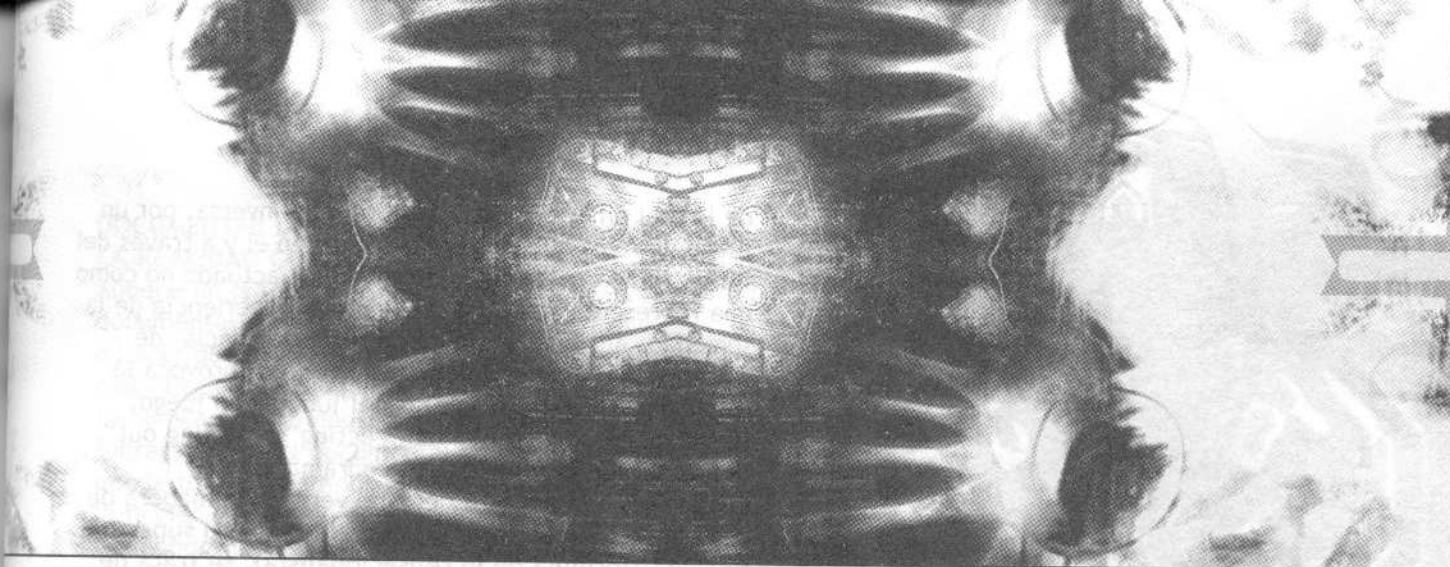
-Finalmente, podemos poner en escena el diálogo de unos comediantes de modo que parezca una entrevista, con una cámara y un micrófono que se estén en continuo movimiento, lo que tiene por efecto confundir al actor y su rol, la persona y el personaje, y confunde la mente del espectador que no entiende de qué hablan ellos dos (así en *Masculin Feminin* de Godard o *Maris et femmes* de Woody Allen). Y el parlamento dirigido a la cámara, al cual recurre frecuentemente Woody Allen - o cualquier otra forma de dirigirse directamente al protagonista o al espectador a través del objetivo - explota la misma duplicidad.

Pero el efecto documental mas reciente y masiv, la cámara al hombro, agitada, se ha convertido en un verdadero capricho en este fin de siglo (XX). Innegablemente, la cámara no solamente en mano sino en movimiento produce un doble efecto (en sentido contrario): el objetivo documental y subjetivo aficionado. La cámara gana entonces aparentemente tanto en lo real como en alucinaciones. Como si este efecto se hubiera fortalecido por una falla postmoderna entre lo íntimo y lo mundial, entre creencia y realidad, una sarta de filmes actuales usan este efecto de manera deliberada y acentuada, a veces se enredan, a veces logran un estilo pegajoso del tema.

EL IDIOTA DE LAS FAMILIAS

Dos filmes merecen nuestra atención por el uso que hacen de la cámara en mano, pues superan el simple efecto de lo real para **afectar el estatuto de la representación**. *Festen* (1998), de Thomas Vinterberg, aplica el "Dogma" propuesto por el cineasta danés Lars Von Trier en el festival de Cannes de 1996: es una verdadera declaración de guerra a la pesadez del cine comercial internacional, y redescubre virtudes saludables (si no es que son redentoras) astutas, del cine, móvil, improvisado, sin sunlights, es decir de un rodaje en cine directo o Cassavetes. En el filme de Vinterberg, a diferencia de numerosas obras de cámaras en movimiento, el rodaje *home movie* moldea como un guante su guión catástrofe, contamina a la perfección a sus intérpretes, mezcla como en un recipiente un feliz rito social, horror y alucinaciones: es un falso filme de familia pero una fiesta de familia pervertida.

Festen explota plenamente la ambivalencia real/alucinación producida por la cámara en mano, con su (falsa) connotación autobiográfica. Es una crónica de una recepción familiar para celebrar el aniversario del matrimonio de los padres, con sus abrazos, sus fricciones, sus peleas. Se meten en la vida privada de los huéspedes, y es aquí donde el filme toma fuerza, la cámara traviesa y espía va tras las alucinaciones de la infancia de uno de los hijos, y un juego onírico que lleva al descubrimiento de un secreto oculto: no es el mapa de un tesoro pero la carta de una de las hijas de "los que celebran el aniversario", que se suicidó y



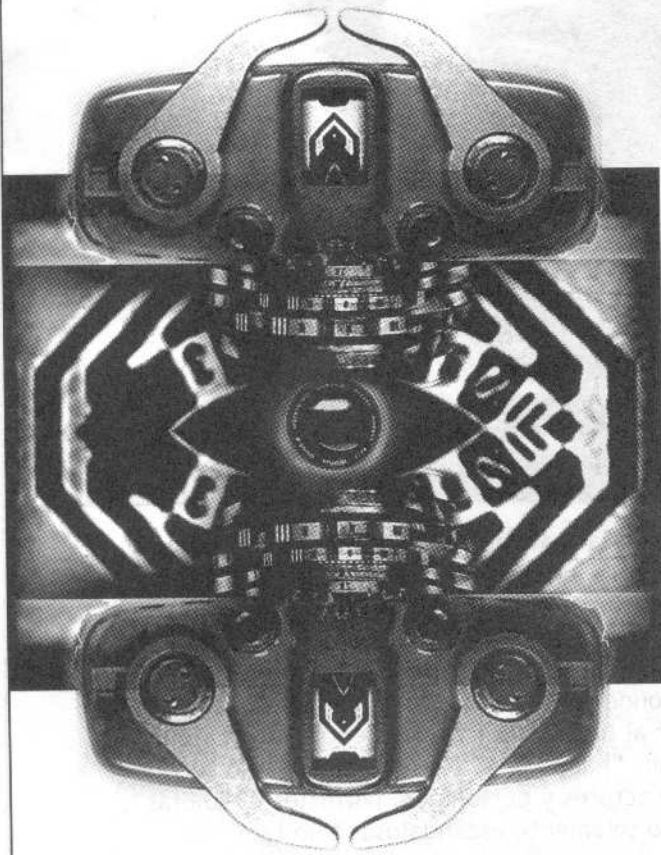
acusa a su padre de violación, corroborando las alucinaciones similares de su hermano, que está inmerso en una confusión sobre la realidad, en medio de la mesa del banquete. Lo que vuelve maravilloso la cámara *Home movie* es lo irreal de esta realidad, o la realidad de esta inverosimilitud. (¿Los mitos griegos no están llenos de abusos y daños a los niños?) ¿Cómo se debe entender esta monstruosidad que ninguna persona decente puede comprender? Podemos fingir que no escuchamos nada, lo que hace una parte de los invitados. Pero finalmente escuchamos al hermano mayor que pregunta qué hacer en esta situación. Incluso aunque la mesa tomo la dimensión de un tribunal, el film no tiene nada de sociológico, se sostiene en este extraño objetivo/subjetivo, evocando *La règle du jeu* de Renoir o *Le charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel. La cámara se vuelve el hiloconductor que une la hermana muerta a sus hermanos, el espíritu del lugar que no es ciertamente el espíritu de la familia. Nos lleva hasta el fondo hacia el realismo fantástico y las obsesiones de un Edgar Poe o del bien llamado Lovecraft: “*La verdad del pasado es el asesinato. La pasión del pasado es una enfermedad.*”

Quizás la película, perturbadora desde todo punto de vista, de Lars Von Trier, *Les Idiots* (1998), va más allá del juego de la cámara en mano y de la aparente improvisación, de la simple impresión de estar frente a una experiencia que se está desarrollando bajo nuestros ojos (la cámara o los cables entran varias veces en cuadro, los protagonistas son filmados como idiotas y hay una entrevista en este juego). Si bien hay una interferencia entre filme y realidad, roles y personas, normal e idiota se vuelve el motor del filme, y no es indiferente al espectador. Por que no hay simplemente un desdoblamiento de cada actor en normal y en idiota, o una oposición de la

ficción a la realidad, hay una subversión del uno por el otro hasta el punto en que no se pueden diferenciar, y el sentido cambia pues no se trata de lo que separa al normal del idiota, o a la realidad de la ficción, pero sí lo que los une, allí donde se toca y nos toca. *Les Idiots* logra llegar al límite: las fronteras entre reportaje y ficción, “happening” y guión, igual como sucede entre actores y personajes, normales e “idiotas”, son no solamente escandalosas sino también desplazadas y disueltas en beneficio de una verdad experimental. La forma pone en relieve el fondo que sale a la superficie, no la representa, ella lo pone presente en el cuerpo a cuerpo de los actores, entre ellos y los “idiotas interiores”, en el movimiento mismo del rodaje.

Actuar de idiota no significa aquí imitar una discapacidad para burlarnos (vea el encuentro con los verdaderos mongólicos), pero si se trata de descubrir a otros y ponerse al descubierto: un modo de exhibir, decidir y compartir vulnerabilidad. “La idiotez” exhibida por el grupo y sus puestas en escena funcionan no solamente como una molestia social afuera, una provocación del orden normal (restaurante, fábrica, piscina, vecindario...), sino también como la búsqueda de una sensibilidad en el interior de cada uno, de un abandono, de una pendiente de la menor resistencia y de un deseo de cuidado (recibido o dado) que la sociedad rechaza o excluye (escenas perturbadoras del consuelo de Karen en la piscina, o del acto amoroso reinventado a flor de piel...).

El filme no quiere jugar con la confusión entre realidad y ficción, no quiere pasar estúpidamente de esto a las falsedades que tienen los *reality-shows* (en *Les Idiots* llegamos al fondo, entre obscenidad declarada y amor igualmente declarado). Se trata de alcanzar (en los actores y en los espectadores) la fusión actual



de lo real en la ficción, o la absorción inversa, por un juego de roles que se hace evidente en él y a través del filme, filme que se encuentra hecho y actuado no como una representación pero sí como una experiencia de la sociedad: alcanzar el punto de incandescencia, de trasgresión donde el guión, toma cuerpo, provoca la disolución entre las fronteras del juego y no juego, juego social y juego filmado, "acting" y "acting out". Donde se une el propósito psicodramático de Cassavetes o la apuesta del cine verité a la manera de Jean Rouch. No se trata de que "la realidad supere la ficción" (formula de lo sensacionalista), se trata de que la verdad que se está desarrollando, bajo el efecto de la ficción, justamente sobrepasa la realidad y su "normalidad". Antes que destacar a los actores personajes a través de las situaciones guionizadas tocadas, el rodaje produce su propia realidad, el entrecruce de la realidad preexistente o exterior y del devenir de los otros protagonistas y del equipo implicado.

Actuar de idiota no es retomar un ritual de posesión (ver el picnic donde cada miembro del grupo busca su "idiota interior") en el seno de una sociedad

estandarizada que ha excluido, por irracional, toda alteración de la identidad (identidad burguesa que Wilhelm Reich llamaba "coraza característica"). Las entrevistas (hechas) resitúan a cada uno de los actores en su vuelta a la "normalidad" después de la experiencia de idiotez común y de la visión que tienen de ella, un poco como al final de *Maître fous*, encontramos que los "poseídos" vuelven a sus labores cotidianas.

A la salida del filme, desestabilizado menos por la cámara móvil que por el juego "idiota" que desarrolla, el espectador se interroga no sobre la realidad de las imágenes pero sí sobre su inclinación, que es la de una mirada hipersensible e inteligente de la ferocidad de la normalidad y lo que implica. Marx escribió que en una sociedad completamente regida por la racionalidad mercantil, alguien que hable el lenguaje humano de los sentimientos sería tomado por loco o por idiota. Como los "idiotas" del filme que no hablan pero ponen al descubierto sus sentimientos por sus posturas y sus maneras de tocar, se elude o se responde con violencia: ver la insoportable escena final donde la familia "normal" es incapaz de hacer una buena acogida de la familia de la madre en duelo por su hijo (sin saberlo los idiotas supieron consolarla). Mas allá o mejor del lado de la ironía, la idiotez cultivada por Lars Von Trier y sus extraordinarios actores es el antagonismo radical del stress y del culto a la eficacia (ver la escena embarazosa e hilarante en la agencia de publicidad). Por otro lado, aparte de la inteligencia del guión y de la actuación, es innegablemente el método de rodaje que ha hecho posible una empresa también escabrosa, sin caer nunca en la farsa ni en la exageración. Al final de la proyección, henos presa de una nostalgia desconocida hasta entonces por el idiota que duerme en cada uno de nosotros.

DOCUMENTAL DE ASPECTO FICCIONAL: LA REALIDAD COMO TANGENTE

Aunque un gran número de ficciones juegan al documental -para engañar o convencer, provocar o hacer dudar- lo contrario es raro. Existe en el cine, ficción y documental, fenómenos de vasos comunicantes (es nuestro tema). Hemos subrayado que el documental no está exento y puede tomar prestados elementos narrativos de la ficción, ya sea en el cine directo de los hermanos Maysles o en la "comedia humana" de Marcel Ophuls, o incluso en el teatro de boulevard de Depardon, por ejemplo. Sus filmes no son precisamente documentales que sitúan en la realidad, situaciones y protagonistas. Esos documentales pueden incluir reconstrucciones ficticias, y este juego estilizado tener sus límites. El documental actuado es seguramente la forma que más se acerca a la ficción, sin embargo su intención neorrealista consiste en hacer creer y no disfrazar, a través del guión y los roles, las realidades documentales que se ponen en escena. Es verdad *On de Bowery* o *La Terre tremble*.

Sólo hay un documental, que yo conozca, que se ha disfrazado de ficción: se trata de *The Thin Blue Line* (*Le Dossier Adams*, 1989) del norteamericano Errol Morris. Es verdad que este cineasta -fascinado por las extravagancias de la gente ordinaria, una insólita cotidianidad, burlesca y ridícula - ya se había iniciado en filmes anteriores: *Pet's Cemetery* (*Cementerio de Perros*, 1978) y *Vernon, Florida* (1981). "Yo tenía la idea de hacer filmes de ostensiblemente nada. Me encantan los fuera de contexto, la tangente, los rodeos que no llevan a ninguna parte pero son reveladores. Todos mis filmes giran en torno a esto y a la idea de que poseemos certezas, la verdad, un conocimiento infalible, cuando en realidad somos una banda de micos que se mueven en diferentes sentidos. Mis filmes tratan sobre gente que cree estar conectada a algo, pero que en realidad no lo está". (Declaraciones de Errol Morris en *The New-Yorker*, 6/2/1989).

Paradójicamente, el cine de Errol Morris está fundado en figuras banales de la televisión: los *Talking heads*, las personas hablan a la cámara pero a diferencia de los estudios de televisión donde todo está bien, aquí hay algo que no está bien, divaga, se va por la tangente. Podríamos decir que Morris toma la televisión al pie de la

letra para alterarla: bien enmarcada, la realidad entrevistada se desvía, delira y sale del cuadro previsto. (En inglés "frame" significa a la vez cuadro y "to be Framed", es hacerse encuadrar en los dos sentidos del término). En la vitrina de TV habitual es el desfile de las representaciones, no dicen otra cosa excepto lo que esperamos de ellos: cada uno dice su rol, su función, se trata de hombres políticos, vedettes del *show-biz* o candidatos en un juego. ¡Statu quo y aplausos! En los filmes de Morris -es el misterio y la facilidad de sus películas, su inocencia e ironía- las personas cuentan en cámara historias, propias, banales y delirantes, verdaderos enredos: verdades, mentiras, supersticiones, obsesiones y sueños entremezclados. De este modo, la pareja que contaba su vida en *Vernon, Florida*, también narra que en un vaso transparente crecía la arena. O incluso el sermón del pastor de la misma aldea (Vernon había atraído a compañías de seguros y a Errol Morris porque los habitantes tenían mas amputaciones que en otras partes para así tomar las primas de seguros, al punto que la población tenía el apodo de "nub city, ciudad muñón"). El pastor se pregunta frente a un cultivo de un campesino sobre el alcance metafísico de la palabra "pues" en el evangelio de San Pablo. En este gran momento de surrealismo de terror, Morris tiene la audacia de grabar sin cortes, sin el más mínimo contracampo de los escuchas del pastor: viviendo la misma enseñanza, el espectador comparte su punto de vista, sin saber si los fieles comparten el suyo, la consternación hilara. El apostó a que los oyentes, indolentes y confiados, encontraran esto muy normal, pero esta "normalidad" le parecerá al espectador un enigma. (Contracampo posible: ¿frente al *Día de fiesta* algunos dan una vuelta ciclista "a lo americano"?). Comprendamos que Morris no trata solamente de hacernos reír (o sonreír) de sus héroes por un día, no nos lleva del lado del "video-gag" sino del lado de Steinbeck. El efecto provocado no es propiamente que la realidad sobrepase la ficción, y que podamos reír en nuestra silla a expensas de esos "lunáticos"; el efecto que se insinúa es que la realidad es una ficción, tal vez divertida pero también más inquietante de lo que uno piensa.

La frontera entre realidad y ficción, razón e irracional, es irrisoria, no más cercana que el suelo movedizo de los estanques de Florida por donde uno pasa, sin darse cuenta, de la tierra firme al agua.

El rodaje aparentemente simple de estos personajes ordinarios e insólitos (ver también el patrón del cementerio de perros) -que aparecen en un cuadro fijo, casi frontal, como narradores en su ambiente más que como entrevistados- produce en el espectador un efecto contrario, cercano de la ficción, cerca del estilo de Woody Allen. Uno está intrigado, divertido y ansioso de comprender la realidad de esta gente, que nos es dada en fragmentos, con gran convicción y con la naturalidad de una evidencia. "Natural", como se llama a "los naturales" de una región extraña, extranjera. ¿Se trata esto de etnología doméstica, de sociología de terreno, de una encuesta policíaca (Morris fue detective privado, no solamente el cine le da herramientas)? ¿Se trata de cine Vérité o de una ficción? La sospecha de una duda nos lleva a preguntarnos: ¿no serán extras? Es muy bello para ser verdad... ¿a menos que esto no sea muy bello para que no sea verdad? Es este el golpe de (mal) ingenio de Errol Morris: con su manera simple de filmar a la gente que cuenta, y de cruzar sus declaraciones en el montaje, el inventa un cine que se vuelve una **fábula real** (así mismo como podemos decirlo de una persona de la cual se habla y que se convierte en la fábula del barrio).

De esta auto fabulación de lo real, Jean Rouch nos dio la versión mágica y móvil en el *cinéma vérité*; Errol Morris nos ofrece una versión moderna y estática en la televisión. Dos documentales que muestran lo real como una ficción, pero con esta diferencia: para Jean Rouch y sus participantes, "hacerlo como si" es una práctica común de transformación imaginaria de la vida, práctica tradicional y consciente; para los personajes norteamericanos de Errol Morris, la imaginación rampante es inconsciente, la loca de la casa se cree tocada en su razón, por lo que se nos aparece irracional y burlesca.

Retomemos la "delgada línea azul" (*The Thin Blue Line*), que bordea a las fuerzas policíacas de Dallas y divide el bien del mal. Para filmar esta investigación policíaca, Morris llevó más allá su dispositivo de inversión: los que intervienen -prisioneros, policías, abogados, jurados, testigos del caso- son filmados en un fondo dibujado por Ted Bafaloukos, e iluminados de manera sobria pero muy hollywoodense, con una dominante azul al estilo Technicolor, que concuerda con el título. Cada entrevistado es filmado en dos encuadres: plano americano, plano medio. Encontramos reconstrucciones del drama: el asesinato de un policía de Dallas llevado a cabo por uno de los dos ocupantes de un auto. Estas reconstrucciones, que varían de acuerdo a las explicaciones de los entrevistados, son proyectadas en ralenti, con un agrandamiento de las pistas o indicios, de la misma manera deliberada y colorida de un dibujo animado. La totalidad de este trabajo audiovisual está acompañada de una música repetitiva de Phil Glass. El resultado: con sus relatos sin dificultades, sus dicciones características, sus expresiones, ¿cómo no sospechar que los protagonistas son actores? Muy fuerte, muy bello para ser verdad. Morris, rompiendo con las novelas policíacas de acción, inventa, una novela policíaca en el estudio. De hecho los imágenes extraídas de los verdaderas novelas de acción en blanco y negro quieren reforzar el contraste de realidad de los *talking heads* a colores... ¡pero no nos engañan!

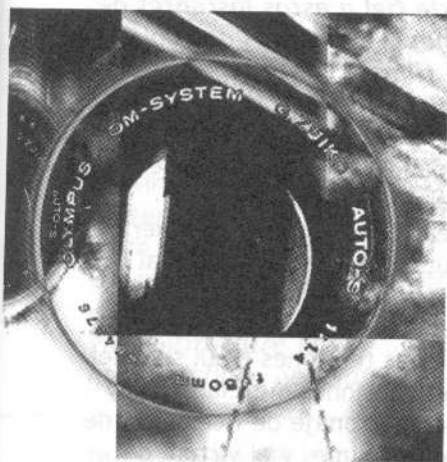
Frente a esta galería de retratos *made in Dallas* -alternan policías seguros de sus acciones, un asesino acusado sin pruebas, abogados convencidos de la inocencia de sus clientes, juez WASP muy inteligente, un reincidente psicópata envejecido, testigo sospechoso- el espectador se encuentra en un juego de póker en el que todos mienten: ¿es verdadero o falso el testimonio de éste o de aquél? ¿Es verdadero o falso el personaje mismo? ¿Es verdadero o falso este rompecabezas? ¿Verdaderas o falsas las realidades en las cuales cada uno parece creer? ¡La vida es un sueño y Dallas sólo existe en la televisión! Pero no, "Dallas es el infierno", repite el condenado a muerte, es el infierno de los prejuzgados, un juego de roles no muy divertido para todo el mundo. Malévolo juego de una sociedad que a priori da como culpable al que es extranjero en la tribu. El extranjero es de todas maneras culpable de una falta esencial: estar donde no debía estar. Lógica diabólica de todos los ostracismos que conducen a la culpabilidad de la víctima expiatoria. Entonces, ¿después de decir que son extras los que cuentan la historia, después de todo tal vez puede ser verdad? Y

después finalmente decir que todos parecen ser actores de la vida y de la pantalla, ficción y realidad superpuesta en el gran show de América, primera potencia audiovisual del mundo.

Errol Morris, siempre en búsqueda de irracionalidades, había ido a Dallas con la idea de hacer un filme del Doctor Grigson, siquiatra cercano a un tribunal, experto en evaluar a los condenados a muerte ¡y saber si son unos “peligrosos reincidentes en potencia”! Condenándolos siempre sin apelación, el buen doctor tenía el sobrenombre de Dr. Death (Doctor muerte), se rehusó a ser filmado. Fue en el transcurso de sus descubrimientos que Morris encontró el caso Adams. Sacó este trabajo como una engañifa para América. El film se termina con una confesión implícita, grabada por teléfono, del verdadero asesino, un muchacho (ya condenado por otra muerte). La proyección de *The Thin Blue Line* -la delgada línea policial “que separa al público de la anarquía”, dijo el procurador- provocó la revisión del proceso Adams, y su liberación³ después de doce años de reclusión de los cuales tres estuvo en “el corredor de la muerte”, gracias al Dr. Death. ¿La ficción sería capaz de redimir la realidad?

EL FILME COMO INTERFERENCIA: ROUTE ONE / USA

En el transcurso de nuestro periplo a través de las formas documentales, a través de los diferentes cortes, transposiciones, modelos de la realidad en la pantalla, hemos pasado varias veces la frontera entre documental y ficción, frontera que se ha desplazado y replanteado cada vez de otra manera. ¿Lo propio de la búsqueda y la creación artística y científica no es acaso mover esta frontera dejando entrever nuevas maneras de ver, inventando nuevas cosas, reevaluando la realidad? Nosotros hemos observado cómo la mayoría de cineastas innovadores transgreden los géneros, dividiendo lo real en nuevos aspectos, inaugurando, gracias a originales dialécticas entre imagen/sonido, nuevas relaciones entre objetivo y subjetivo, entre filme y espectador. Nosotros encontramos casos extremos donde la división entre ficción/documental se vuelve imposible de determinar, como *¡Salam Cinéma!* de Mohsen Makhmalbaf o la puesta en escena suicida de Hervé Guibert en *La pudeur ou l'impudeur*. En este caso, no es ni el registro de acontecimientos externos ni la puesta en escena de personajes en un guión; persigue una vía a través del documental, el **cinéma vérité** y el cine directo: **filma los inconvenientes del rodaje y de la realidad en la que se inscribe, provoca y transforma. El filme se vuelve una mediación y más una entrada al juego que una puesta en escena.** Su dispositivo tiene también la posibilidad de transformar la realidad del espectador en la cual toma fuerza, buscando una continuidad entre mundo filmado y mundo común a los actores, al realizador y al espectador. “No es suficiente eliminar la ficción en beneficio de una realidad bruta que nos reenviaría tanto más a los presentes que pasan. Al contrario, hay que orientarse hacia un límite, poner en el filme el límite que había antes y después del filme, que en el personaje se note el límite que cruza para entrar en el filme y para salir, para entrar en la ficción como en un presente que no se separa de su antes y de su después. (...)”



Es precisamente el objetivo del *cinéma vérité* o del cine directo: no llegar a algo tan real que exista independientemente de la imagen, pero alcanzar un antes y un después que coexistan con la imagen, por que son inseparables de la imagen." (Deleuze, *L'Image-temps*, página 55)

Impresión del rodaje en la realidad y de la realidad en el celuloide, el filme no es el vehículo de una historia pre- vista, es un camino de travesía en un campo de historias posibles (vea la importancia de la progresión en los filmes de Kiarostami).

La aventura de *Route One USA* (1989) de Robert Kramer es el cumplimiento de este recorrido. Por un lado, subversión de la realidad por la irrupción de un protagonista a la vez persona (Paul Isaac) y personaje (Doc); por otro lado, una erosión de las convicciones ficcionales por una fricción con lo real, la intrusión de Robert y su cámara en directo. En el transcurso de este rodaje, un viaje de seis meses, de Cape Code hasta Key west, Robert y su alter ego Doc parten para el redescubrimiento de Norteamérica por la antigua ruta 1. La proeza y la magia real del filme es lograr que los parlamentos dependan de los encuentros y diálogos, tanto para Doc delante de la cámara, como para Robert detrás de ella, sin que esta dualidad estropee la unidad del filme o ponga en peligro su credibilidad. "Por un lado, dice Robert Kramer, es ciertamente mi semejante y mi hermano, la biografía de Doc está a medio camino entre la biografía de Paul, la mía y alguna cosa totalmente ficticia. En alguna parte es un tipo de doble." (*Autoretrato del cineasta, Cahiers du cinéma*, diciembre 1989). Este juego de alter ego hace que *Route One* sea un filme en primera persona, cámara en mano, pero no cámara subjetiva. Por otro lado, esta dualidad -inadmisible ante los ojos incondicionales de la identidad objetiva- abre al contrario una dimensión suplementaria, más allá de la verdad y de lo falso.

Veamos la escena donde Doc se encuentra en el interior de una clínica que practica abortos. El está con las enfermeras, "surrounded", sitiado por un grupo militante de "déjenlos vivir", en el que la cámara reconoce a una de las "familias de acogida" donde él ha estado. El hecho de que Doc no sea un verdadero doctor, ni un verdadero reportero, ni un verdadero actor, no cambia nada en la realidad de la escena. Al contrario, lo que cuenta es que el está con la enfermera cuyo

apellido es gritado afuera, y que se hablan, en sentido (opuesto a la entrevista) de ellos mismos. Esta sensación de la situación en el interior fue posible porque Doc-Paul estaba allí personalmente (persona y personaje), y no como un profesional del reportaje. Y la tensión de este cercamiento es tabto mejor compartido cuanto la cámara-Robert, había sido recibida, días y escenas anteriores, en la intimidad de algunas de las familias integristas que manifiestan aquí, y ponen en la picota a los médicos y enfermeras.

Si la transferencia opera entre ficción y documental, Doc y Robert, es porque la cuestión verdadero o falso, actor o "real People", se encuentra completamente rebasada por el transcurso del rodaje, en favor de una búsqueda de otra verdad *in situ*, a la vez más aterrizada y más imaginaria, que lleva a los realizadores, actores y espectadores a otra dimensión, la del Porvenir de América, de sus comunidades humanas, de sus conflictos y de sus resistencias, de su planeta que es también el nuestro. "El filme es una tentativa para experimentar con la imagen el descubrimiento del sentido de la situación, es decir un sentido que no tiene nada de general (se trata de vivir una acción en directo y no de acuerdo a ambiciones históricas o sociológicas). Uno de los mayores problemas del montaje fue serle fiel a estos instantes de presencia en el filme, a esas cosas que sólo ocurrían gracias al filme". Por la superposición de las biografías de Robert y Paul, se inventa una tercera, la de Doc, y el recorrido del filme es la prueba de su viabilidad, de su capacidad de evolucionar, de ser el go between entre la cámara y América, entre las visiones de América de sus dos padres putativos y la suya. Lo real no es la adecuación de una imagen desprendida hacia un mundo preexistente, allí esta el lineamiento posible o las tensiones (Paul sale del rodaje) entre tres proyecciones mezcladas de y en América -el de Doc personaje de ficción, el de Paul verdadero actor del filme, y el virtual de Robert cámara (no se ve, se escucha a veces su voz detrás de los aparatos, las personas le hablan, es su mirada la que nos permite ver, pero no es sólo la suya).

El éxito de este juego de superposición y disyunción, se nota en el hecho que uno cree, sin necesidad de preguntarse nada sobre cuál es el artificio, y que uno tampoco se pregunta, como en *La Damme du lac*, cuál cabeza se esconde tras

esta voz y el objetivo, simplemente porque la mirada desdoblada de Kramer no es una cámara subjetiva autárquica sino una cámara en plena "transferencia". No es el "yo" de un autor, no nos informa sobre la actualidad; hace encuentros, comparte un momento la labor de algunos, escucha las palabras de otros y busca reconocerse. "Yo no conozco a las personas antes de filmarlas pero supongo que tienen una vivencia fabulosa, por el simple hecho de estar en este planeta. (...) Es por esto que en el filme hay momentos donde entiendo cuál es mi vínculo con la persona filmada. Y ellos comprendieron que estaban al amparo de mi mirada: no voy a utilizarlos para defender una tesis. Están allí por que así es. Y esto nos daba confianza, esa certidumbre de estar en el mismo planeta en el mismo momento." (idem).

Esta "trans-ferencia" nos trabaja como una geografía humana, unido en sus pliegues accidentados capas de historia americana que se convirtieron extrañamente en contemporáneas. "Kramer trata la historia como geografía. La memoria se dice en el presente por el encuentro entre la horizontalidad del viaje y la

verticalidad de la palabra. La palabra atraviesa (y prolonga) el tiempo. Todos los estratos del pasado se comunican entre ellos. La guerra de secesión es contemporánea a la guerra de Vietnam. La memoria de los indios se une a la firma de la constitución. La memoria individual se hace inmediatamente en la memoria colectiva. Tiene un doble devenir: volverse legendaria como John Ford, puesto que la leyenda y la historia son una, pero también volverse museo." (Thierry Jousse, *ibidem*).

Poco faltaba para perderse en el camino y tallar la ruta del norte al sur, de un acéano a otro, de una guerra a otra, de una realidad inicial de los protagonistas en una realidad transformada con la llegada por los cruzamientos de la ficción. El doble juego cámara / Doc -¿Doc como doctor o documental? ¿No se trata del examen sociológico de un cuerpo social?- responde efectivamente a la necesidad de "mostrar en el filme el límite de antes y después del filme", significada por Deleuze. Como si incluyera un vacío del fuera de tiempo, como si no hubiera ni "¡cámara!" ni "¡corte!", sino continuidad y variación de la persona al personaje, del fuera de campo al campo, del tiempo actual a tiempos heroicos, de los roles sociales a los roles filmados al ritmo de los encuentros casuales o provocados. Como una holografía, el filme aparece como una franja de interferencias entre real y ficción, memorias vivas y leyendas de piedra, producida por la luz incidental del rodaje. En *Route One*, así como en los últimos filmes de Abbas Kiarostami (*Et la vie continue*, *Au travers des Oliviers*, *Le goût de la cerise*), el espectador está en el viaje, no en el sentido de evasión exótica sino en el sentido de estar orientados en la misma ruta: todo está hecho para que el filme se inscriba sin paréntesis en la continuidad vivida (real e imaginaria) del espectador. Igualmente, el dispositivo del rodaje, el vaivén de los protagonistas entre documental y ficción, es concebido de manera que el filme no ponga en paréntesis la realidad donde se inscribe, que rodea y cuenta al mismo tiempo. El filme está montado como un momento común de la vida de su equipo, de gente filmada y del espectador. Sí en cada uno de estos filmes el rodaje hace parte integral del filme y aparece allí, no es por una coquetería ni un guiño de ojo cómplice sino porque allí se juega la actualización de una cierta esencia del cine como "requerimiento de lo real que nos permite siempre pensar sobre las cosas al mismo tiempo que nos permite pensar con las cosas". (Jean Mitry).

DURANTE LA PELÍCULA, LA VIDA CONTINÚA...

Así como Makhmalbaf, el cineasta iraní Abbas Kiarostami vuelve a los confines del documental y de la ficción. Influencia del neorealismo italiano, seguramente, pero también porque Kiarostami se muestra como pedagogo, no como un maestro de escuela -el ha realizado un documental, a partir de interrogatorios a niños, a propósito de *Devoirs du soir* (*homework*, 1990)- sino como un fabulista y un moralista, el uno no va sin el otro (no hay fábula sin moral). En una fábula, la ficción es como un grano de sal: sirve para hacer salir de y en la realidad una verdad que uno no veía o que no quería ver.

Un fabulista, un moralista, es alguien que se toma el tiempo o más bien que juega en el tiempo, porque sabe que la verdad no se entrega sin desvíos, según la antigua sabiduría: "la verdad no es el objetivo, es el camino". Y caminos no es lo que falta en los filmes de Kiarostami: el

camino en Z en la falda de una colina que recorre diez veces el niño buscando *Où est la maison de son ami?* (1987) (*¿Dónde está la casa de su amigo?*) para entregarle su cuaderno; la larga búsqueda del hombre en automóvil que busca los niños del filme anterior en *Et la vie continue* (1992); los giros del carro del hombre que busca a alguien para enterrarlo después de su suicidio en *Le goût de la cerise* (1998); las persecuciones amorosas en *Au travers des oliviers* (1994). Si Kiarostami busca una determinada verdad de la vida a través del cine, no busca del todo lo imprevisto de la manera en que lo hacen los reportajes o el cine directo. No lleva cámara en el corazón y en el curso de "lo real", persiguiendo "el acontecimiento". El planta su cámara tranquilamente y convoca lo real, personas y situaciones, que vienen a encontrarse (*Au travers des oliviers*) o a contar (*Close Up*). El se interesa en la realidad pensada a partir de paisajes, personas y personajes, los que tienden a confundirse en la medida en que sus "Actores" tienen roles frecuentemente cercanos de los que tienen en la vida.

Kiarostami, como todos los verdaderos narradores, conoce la importancia de las falsedades que, confundiendo ficción y realidad, estimula la creencia del espectador, lo implica y lo incita a relacionar la película no solamente con una diversión sino con una reflexión. Y como Welles, por ejemplo, Kiarostami conoce el poder de sugestión de los juegos de espejos y de doble fondo, incluyendo el narrador en su historia, el filme en el filme y que, en vez de descubrir la puesta en escena, permiten acrecentar la credulidad del espectador y precipitarla en los abismos de reflexión, justamente como los espejos.

Es que, para Kiarostami, la realidad no es la verdad, ella es el acceso necesario pero no suficiente en la verdad. Esta necesita ser producida a partir de ella, es el trabajo de la ficción, del dispositivo cinematográfico, que aparece en todos sus últimos filmes como un espejo parabólico, transmutando bajo nuestros ojos lo real en parábola. Este desfase, inherente a toda representación, lejos de buscar reabsorber en los espejismos de la ficción, Kiarostami hace de él la conciencia del rodaje y del espectador. Es por esto que la mayor parte de sus personajes aparecen en un entre-dos pirandelliano, en búsqueda de autor e historia

mientras dura la película, como si atravesaran el campo de la cámara como quien va del antejardín al patio.

Por último, Kiarostami practica el filme abierto: no hay *happy end* ni soluciones finales. Hay encuentros, se han propuesto problemas específicos que llevaron a los personajes a buscarse, a ayudarse o a ignorarse, a encontrar soluciones provisionales, pero el camino, el amor, la vida continúan... más allá de la colina, más allá de la curva en la carretera o el bosque de olivas, más allá del último plano. **De modo que la vida continúa a través del filme, el filme continúa a través de la vida, el filme está abierto por los dos extremos**, realizando perfectamente lo que dice Deleuze: "mostrar en el filme el límite de antes y de después del filme...". Comprendemos mejor el juego de remitir constantemente de un filme a otro. No es solamente un guiño, efecto especular, este retomar indica un verdadero vaivén entre vida y cine.

El conductor de *Et la vie continue* busca, después del (verdadero) temblor de tierra, los dos niños héroes de *Où est la maison de mon ami?* En ese y en este filme, un viejo habla de su casa sin que uno comprenda cuál es la verdad (*¿tal vez es una tercera?*) La pareja de *Au travers des oliviers* debe volver a actuar una escena de *Et la vie continue*: el guión tiene un doble fondo, porque en el rodaje se muestra la ocasión en la que un joven improvisa (asistente remplazando un actor sin preparación) ¡y le declarara a una actriz el amor que siente por ella "en la vida"! En *Close Up*, el protagonista se hace pasar por el cineasta Makhmalbaf, autor del famoso filme *Le Cycliste*. Y, como lo dijo Kiarostami (entrevista con F. Niney, Cahiers du Cinéma, diciembre 1991, página 16): "En *Homework*, los niños cuentan aquello de lo que uno es testigo en *Où est la maison de mon ami?* Y *Où est la maison de mon ami?* muestra que lo que dicen los niños de *Homework* es verdad." La ficción prueba que el documental dice la verdad y viceversa, está bien condensado el credo cinematográfico de Kiarostami.

Pero estos desplazamientos, estas deslizamientos, estos insertos de un film al otro, se pueden explicar por otra dimensión, psicológica, que es el tema exclusivo de *Close Up* y ejerce una profunda fascinación sobre

Kiarostami: el deseo de ser otro. Este deseo, compartido y reprimido, no es contradictorio con la amarga constancia de *Devoirs du soir*: "Sabzian (el verdadero protagonista de *Close Up*) no es un mitómano; es que el ser humano siempre quiere ser otro. *Homework* muestra justamente cómo la educación nos hace perder nuestra personalidad." Educación punitiva y repetitiva, imaginación obstruida e inclusive proscrita, aparecen como las dos caras de una sociedad rigorista y bloqueada. "Homework no es un filme, nos dice Kiarostami, es una búsqueda filmada, motivada por los problemas educativos iraníes que mis propios niños mostraban en casa cada tarde", y que está dirigida a todos los padres de los alumnos. El padre cineasta va a la escuela y hace desfilar frente a la cámara una serie de jóvenes alumnos más o menos cómodos, asustados, e inquietos. Pregunta central: ¿Cómo te va con las tareas en tu casa? Visiblemente muy mal: más que conocimientos, lo que parecen sembrar es miedo. El dispositivo del filme no presenta concesiones; se trata de un interrogatorio serio: los alumnos son encuadrados en primer plano, de espaldas a un muro, caras conmovedoras. "Había puesto una silla frente a la mía para los alumnos interrogados, pero solamente dos (uno de ellos, mi propio hijo) osaron sentarse. Primero filmé a los niños y luego en contracampo al equipo y a mí. La imagen mental de muchos de estas personas es que los niños tienen miedo: el último alumno llora y los otros parecen tranquilos. Evidentemente mienten cuando dicen que no ven dibujos animados en la televisión. El dispositivo fue escogido para tener las caras de los niños en todo el cuadro, como fotos de pasaporte, y para dialogar. Los niños dijeron muchas cosas de su vida privada. Es verdad que se sienten en peligro en la escuela, pero es justamente el tema del filme. (...) La educación inadecuada a los alumnos es un problema general que muestra que el mundo está enfermo.

Porque uno pasa sus mejores momentos de infancia en las peores situaciones."

La oración que cantara finalmente el alumno que llora de miedo no aparece como una sumisión a la divina autoridad sino como un grito de angustia en un mundo de adultos que ya no siente la poesía.

Inversamente, cortando el sonido del rezo obligatorio en el recreo, "por respeto por el profeta", el astuto realizador dará, gracias a la magia del silencio, más importancia al indomable alboroto de los niños. Cero en conducta, un cero que permite todas las esperanzas que no nos son permitidas. "Lo que esto muestra es que para los niños de esta edad que no entienden nada de religión, la plegaria obligatoria se vuelve un acto casi anti-religioso. Era una manera de decir que aquí había un problema." El corte de sonido va a ser reutilizado de otra manera en *Close Up*.

EL DESEO DE SER OTRO

"Tenía un equipo para hacer otro filme. Y tres días antes de rodar, caí sobre este hecho en un periódico. Esto me impidió dormir porque sentía que estaba muy cerca de la temática con la que iba a trabajar. Fui entonces a la prisión para tener una conversación con el acusado." Este, filmado a escondidas, acepta la propuesta de Kiarostami con la condición, apuesta difícil, "que su filme muestre mi sufrimiento". "El tratamiento se fue desarrollando a medida que se iba rodando. Pasé varias noches en blanco pensando en el guión, por que la realidad nos llevaba la delantera. Me encanta hacer filmes sobre temas que no me dejan tiempo de elaborar un guión anticipadamente, donde la realidad me gana en velocidad." (Cahiers du cinéma, julio 1995, página 108). El filme comienza con una escena reconstruida donde el periodista que ventiló el asunto se acerca al lugar del "crimen" con dos guardias para arrestar al "timador". En el camino, el periodista explica al chofer del taxi el mencionado delito: un hombre pobre y sin empleo, Ali Sabzian, se hizo pasar por el cineasta Makhmalbaf y abusó de la confianza de una familia burguesa haciéndoles creer que iba a rodar con ellos. El filme va a alternar escenas reconstruidas del engaño -con los verdaderos

protagonistas en sus roles-, entrevistas de los protagonistas y la puesta en escena del verdadero proceso durante el cual una cámara está en *Close Up* mostrando al acusado, usurpador de la identidad de un cineasta envidiado, lamentándose de su propia identidad, y en instancias de encontrar una nueva: ¡actor en el filme de Kiarostami!

El tema del filme es sobre el doble y el deseo de ser otro, y del lado de Kiarostami, es el deseo de rehabilitar ese deseo no como engaño sino como voluntad de cambiarse la vida. Patéticamente, el falso Makhmalbaf cuenta: *"yo les pedí que desplazaran algo y lo hacían, era la primera vez que hacía que se aceptaran mis opiniones. Incluso estaban listos para cortar los árboles del jardín para el rodaje"*. **Milagro del cine que borra toda la resistencia de lo real frente a la voluntad artística.** Aquí hay, en el fondo, la cuestión que obsesiona el cine de Kiarostami: ¿la ficción puede redimir la realidad? ¿La ilusión querida no es lo ideal? Dicho más clásicamente, **¿el arte puede socorrer la vida?** *"Yo me siento muy cercano de Sabzian, del jefe de familia también o del periodista que se cree Ornella Fallacci, nos dice Kiarostami. Por que en esta historia cada uno quiere ser otro. El religioso quiere ser juez, el chofer de taxi aviador, el ingeniero es vendedor de pan... Makhmalbaf incluso quiere ser actor en lugar de realizador. Pero solo Sabzian tuvo el poder de cambiar las cosas como él las imaginaba. Los únicos que cambian el mundo son los que son capaces de transformar sus pensamientos en acciones."* Homenaje del artista al pragmatismo. Cada uno trata de ser otro, con suerte y sufrimiento, porque la razón de la identidad o el móvil de la evasión fuera de sí no es siempre voluntaria ni solamente lúdica. El proceso por estafa se vuelve al mismo tiempo alegato por el derecho a la ficción, a cambiar de piel, a hacer cine. Kiarostami juega a hacer documental con ficción (reconstrucción de escenas donde Sabzian engaña la familia), y ficción con el documental (puesta en escena del verdadero proceso para la cámara).

El filme es un verdadero palacio de espejos porque los roles se intercambian no solamente entre lo que son las personas y lo que quieren ser, sino entre cine directo, ficción y reconstrucción. Evidentemente, el hecho de que Kiarostami enfrente un filme modificando la "realidad" del

asunto empuja el juez a la clemencia, la familia a perdonar, y Sabzian a desempeñar su mejor rol. *"Sí, el hecho de filmar influenció a las personas. Participaron en la puesta en escena del proceso para que la realidad de los hechos estuviera bien expuesta. El filme me permitió ver que no hay que hacer juicios apresurados. La familia perdonó gracias a la cámara. Yo sentí a través de este filme el poder de la cámara, el gran deseo de las personas por tener una imagen de ellos mismos, incluso negativa: "yo tengo una imagen, entonces yo soy". Fue muy difícil hacerlos participar del engaño. Aceptaron solamente para estar en la imagen. La mujer no quería llevarle el té a Sabzian. El dijo que vendría 40 días después para filmar con el equipo, y esto fue lo que pasó al final de cuentas. Le dije a Sabzian que nosotros éramos su equipo. Y Sabzian le dijo al jefe de familia: "ven, yo no les menté."* Interrogado sobre la puesta en escena del proceso "en tiempo real", Kiarostami respondió: *"yo jamás le prometí a alguien que yo era realizador de documentales. Ese es su problema, no el mío. De hecho dos personas diferentes, sobre un mismo hecho, harán dos documentales diferentes."*

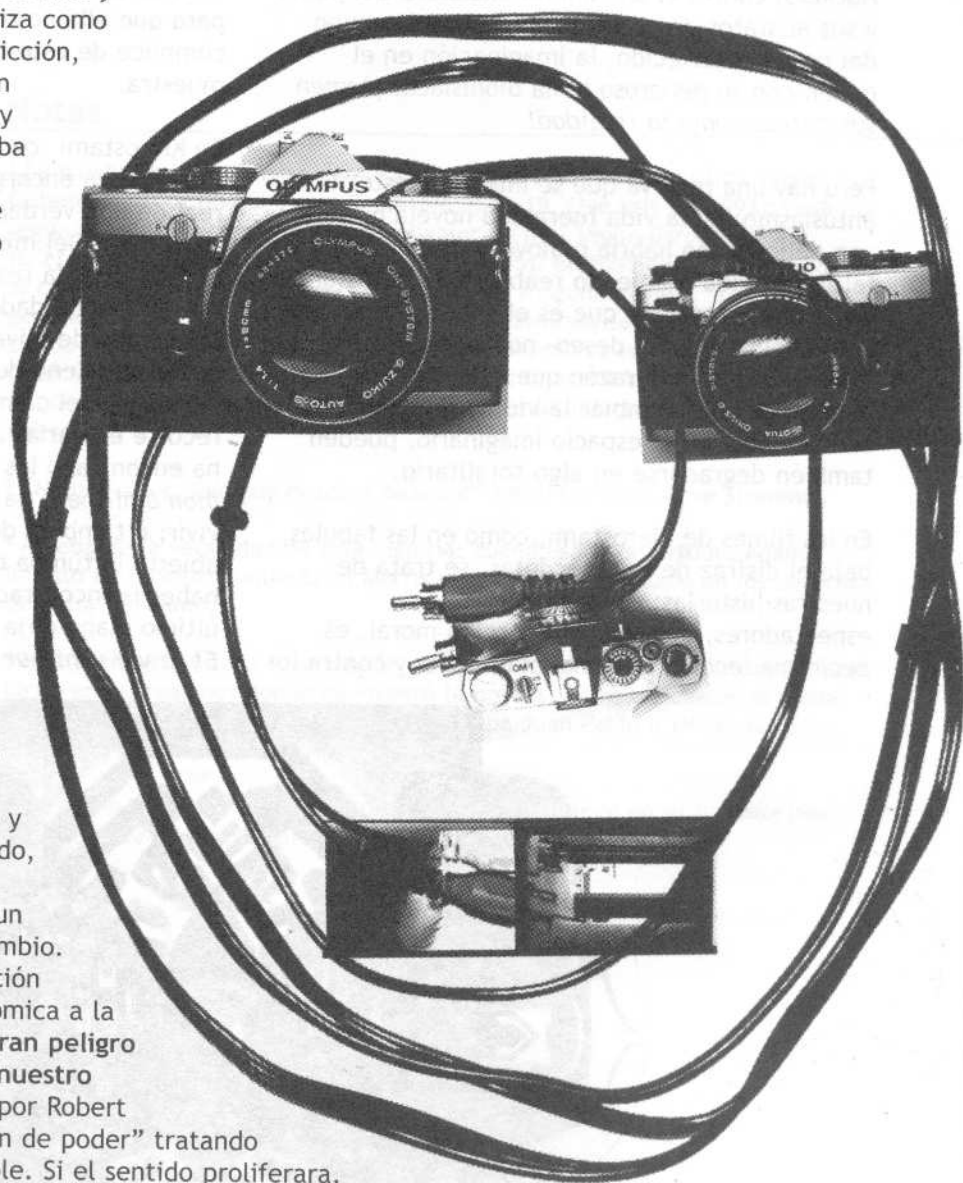
Notablemente montada por Kiarostami, la escena final fusiona realidad y ficción, las reconcilia. Liberado, el falso Makhmalbaf, filmado en cámara oculta, sale de prisión y se encuentra con el verdadero Makhmalbaf, llevado por los cuidados de Kiarostami y equipado de un microemisor. Frente a frente de los dos, intensas emociones y excusas. Y helos allí partiendo en motocicleta para llevar estas excusas, con flores adquiridas en el camino, a la familia engañada. Fue en este camino de arrepentimiento que Kiarostami, a la manera de un accidente técnico, corta el sonido, seguramente demasiado "mirón", demasiado espía en la intimidad del doble. Frente a la casa -de mi amigo que se volvió enemigo y que yo quería reconciliar- el falso Makhmalbaf toca el citófono. Dice su verdadero nombre dos veces: Ali Sabzian. Un silencio embarazoso e incomprensible al otro lado de la línea. Sabzian tiene entonces el reflejo de dar su falso nombre usurpado: "Makhmalbaf", y al hacerlo, se pone a llorar de espaldas a la cámara. El verdadero Makhmalbaf toma el citófono: "Yo soy Mohsen Makhmalbaf", como si se hubiera convertido a su turno, el tiempo de esa réplica, en la imitación del otro.

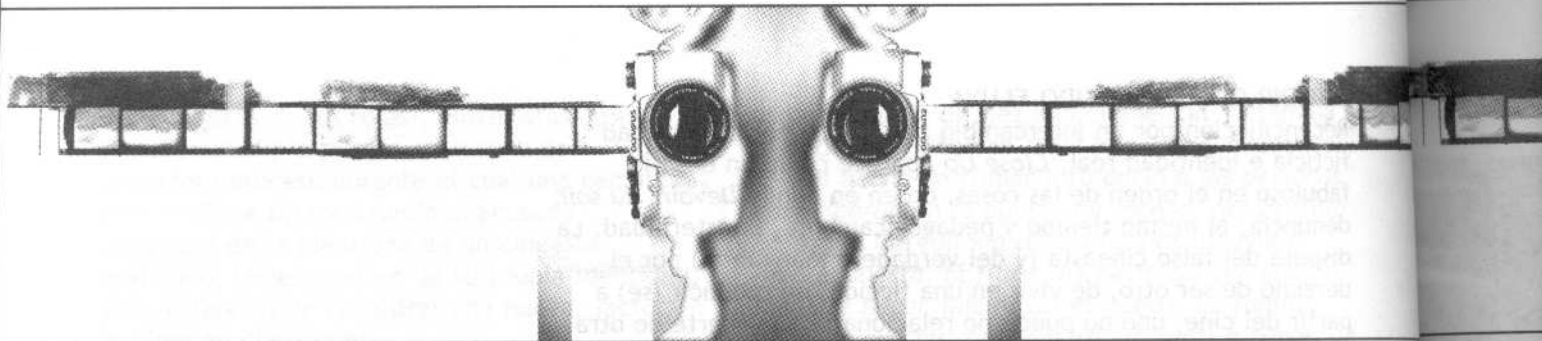
IMPEDIR QUE EL SENTIDO FLUYA

Reconciliación por un intercambio paradójico entre identidad ficticia e identidad real, *Close Up* aparece como un desafío fabuloso en el orden de las cosas, orden en donde *Devoirs du soir* denuncia, al mismo tiempo y pedagógicamente, la esterilidad. La disputa del falso cineasta (y del verdadero Kiarostami) por el derecho de ser otro, de vivir en una ficción, de producir (se) a partir del cine, uno no puede no relacionarla a la suerte de otra víctima, expiatoria e imperdonada, que se volvió emblemática de **el prohibido adulterio entre real y ficción**⁴: Salman Rushdie.

Sus *Versos satánicos* fueron condenadas en el fuego que aviva la ficción cuando se toma como los fundamentos de una identidad terrible y aterradora, ficción que se bautiza como blasfemia. Querer alejar toda ficción, toda ilusión, engañosa, falsa, en nombre de la verdad, absoluta y trascendente -como lo pregona Platón- es perder el juego necesario de los mecanismos de la vida, y su reproducción. Pero es también perder la verdad poniéndola fuera de alcance, detrás de un velo de virtudes metafísicas, ella que le gusta entregarse a las apariencias.

Sobreviene una afirmación de Michel Foucault bastante perturbadora, en su conferencia "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1976, *Dits et écrits* TIII, Gallimard 1994). Foucault toma a contrapié nuestro culto del autor, de cine como de novela: ¿el autor no sería la "figura ideológica por la cual se conjura la proliferación del sentido"? Por su reconocimiento y su estilo próximamente patentado, su cuota, el autor no permite controlar la imaginación, darle un sentido, un valor de uso y de cambio. De este modo entendido, la función "autor" sería la respuesta económica a la pregunta: "¿cómo conjurar el gran peligro por el cual la ficción amenaza nuestro mundo?" Dicho de otra manera por Robert Kramer: "la realidad es la ficción de poder" tratando de invalidar cualquier otro posible. Si el sentido proliferara, si el sentido se desbordara, si la ficción galopara fuera de los caminos trillados, confundiendo los géneros, ridiculizando la verosimilitud, abriendo en lo real algunas brechas posibles, multiplicando los roles y desbaratando las identidades,





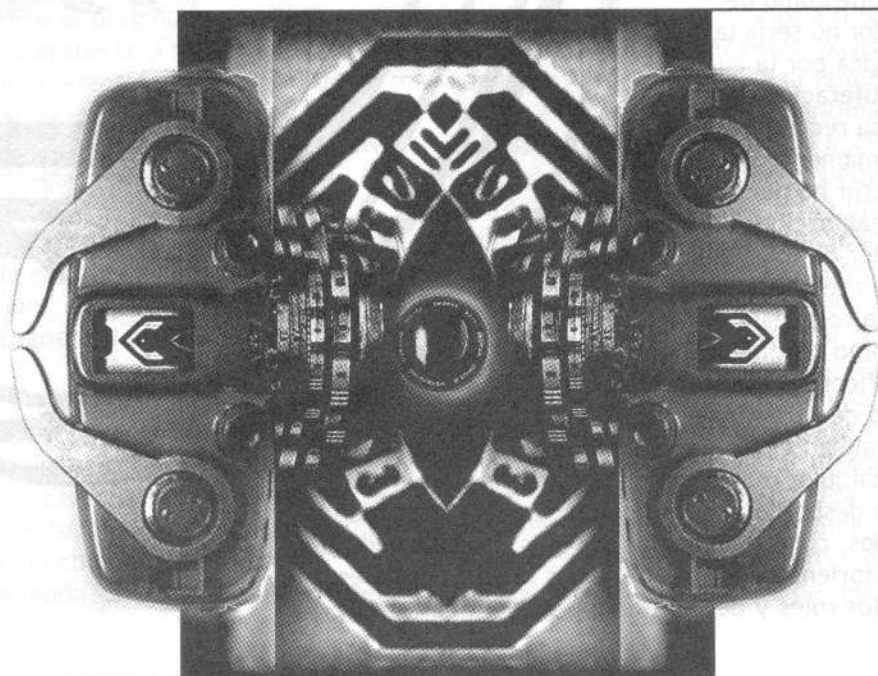
proliferando de manera anónima y compartida (como lo desearían los Hermanos del Libre Pensamiento, los libertinos, los dadaístas, los *Hackers*) contra el anonimato exclusivo del poder y sus aparatos de objeción, sería la subversión del orden establecido, la imaginación en el poder, con su peligroso lema dionisiaco: *¡tomen sus deseos como la realidad!*

Pero hay una reserva que se impone a este entusiasmo: ¿si la vida fuera una novela o fuera una película, no habría ni novelas ni películas, y tal vez la vida -habiendo reabsorbido la distancia de la representación que es el espacio renovado del imaginario y del deseo- no valdría la pena ser vivida? Es por esta razón que esas utopías, necesarias para cambiar la vida y fuertemente estimulantes en el espacio imaginario, pueden también degradarse en algo totalitario.

En los filmes de Kiarostami, como en las fábulas, bajo el disfraz de las anécdotas, se trata de nuestras historias: es tarea nuestra, espectadores, de sacar una lección moral, es decir una lección de conducta para sí y contra los

otros, con el fin de progresar, es decir, de no repetir los mismos errores, aunque fueran tradicionales. ¿El cine no es, como el teatro, la otra escena donde se puede repetir la historia para que ella no se reproduzca? Y el auditorio es cómplice de este doble juego que la cámara muestra.

En Kiarostami -como en Kramer o Welles- la ficción está encargada de dar nacimiento a lo real de una verdad que condiciona pero que lo sobrepasa. Del mismo modo, esta verdad, lejos de convertir la realidad en fatalidad, abre nuevas posibilidades, nuevos roles. Que se trate del campo de olivas a través del cual el joven enamorado lleno de esperanza lleva nuestra mirada; o del camino en subida que el auto recorre en varias ocasiones y cuyo conductor no ha encontrado los niños de *Où est la maison de mon ami?* pero ha encontrado otras razones de vivir; o también de la montaña donde yace abierta la tumba de quien se suicidó y parece haber reencontrado *Le goût de la cerise...* el último plano deja el filme y el sentido abierto, *Et la vie continue...* mas allá del objetivo.





Notas

¹ La palabra griega *chrêma* significa “cosa que uno usa, cosa útil”, según Gilbert Romeyer Dherbey (Les Sophistes, pág. 19, Que sais-je? 1993); cosa útil según el valor de cambio más que el valor de uso, según Barbara Cassin (L’effet sophistique, pág. 231, Gallimard 1995). En todo caso, “cosa” remite al comercio de los hombres, y no significa de ninguna manera “siendo” en general. Incluso hay oposición entre los dos términos según Eugène Dupréel, citado por Cassin: “No hay ser, punto de la naturaleza en el que el conocimiento no sea más que un reflejo, está la actividad de los hombres por lo que cualquier cosa está dividida y fijada en la indeterminación anterior” (idem Pág. 232).

² “No hay amor, sólo hay pruebas de amor” (Jean Cocteau, *Love Streams*).

³ Prueba de la veracidad de esta historia: cuando salió de prisión, Adams intentó un proceso contra Errol Morris pues estaba interesado en los derechos de autor del filme.

⁴ Esta prohibición de la imaginación en tierra integrista ha encontrado aliados hasta en las regiones donde se inventó la novela, entre los cuales se puede mencionar al escritor John Le Carré y al papa Juan Pablo II (Milan Kundera, *L’art du Roman*, Gallimard 1986).

⁵ Ver el fin de la historia descrito por Alexandre Kojève en su *Introduction à la lecture de Hegel* (Gallimard 1959)