

El cine documental y el problema de lo real

Prof. **Luis VERES**, Ph.D.

Universidad de Valencia

E-mail: casa281068@yahoo.es

Una de las cuestiones por las que tanto la teoría del cine como la teoría literaria se han interrogado desde sus orígenes ha sido el acercamiento a lo real y la conservación de esa realidad, es decir, de la memoria. El problema del acercamiento a la realidad ha sido uno de los debates de la filosofía desde los presocráticos y fue uno de los fundamentos de la filosofía tanto en Aristóteles como en Platón. Dicha aproximación ha recorrido la historia del arte hasta llegar al siglo XX en donde temas como realidad, objetividad, imparcialidad u honestidad en el acercamiento de lo real han supuesto un largo debate que afecta a todas las prácticas discursivas desde la literatura al cine pasando por el periodismo o la publicidad. Hacer referencia a la realidad es poner nombre a las cosas en forma de palabras o imágenes:

“Para realizar su trabajo el artista se acerca, inevitablemente, a algún límite de la experiencia humana, a una zona oscura o borrosa en su novedad, difícil de nombrar y ante la cual la cultura de su época no cuenta con instrumentos establecidos o consensuados con los que poder describirla. A esa tarea, está llamado el artista: a nombrar, como Adán, el nacimiento de la realidad.”
(Sanmartín, 2005: 16)

Lo cierto es que literatura y cine difieren en cuanto a su aproximación a la realidad, porque si bien el cine tuvo desde 1895, la ambición de calcar la realidad, no así la literatura, que se manifestó en el terreno sentimental y poético antes que en géneros como la historia o la épica. Si la literatura, por tomar como centro el mundo hispánico, inicia su carácter realista con las crónicas de Indias de Bartolomé de las Casas o Fray Bernardino de Sahagún y, posteriormente, con el nacimiento de la novela moderna, con las novelas picarescas y con *El Quijote*, el cine, por su parte, tiene ese afán realista con los primeros experimentos de Edison y los primeros films de los hermanos Lumière: *La salida de obreros de la fábrica* o *El regador regado*. Se trataba de calcar la realidad lo más fielmente posible.

Es por esa razón que, como señala Barnow, el cine nace con carácter documental (Barnow 1996) con esa intención de calcar la realidad. Desde el principio, el cine, como sistema de imágenes en movimiento jugaba con ventaja a la hora de culminar con su principal propósito. Inmediatez y movimiento contribuían a esta confirmación sobre lo real. Pero también partía con algunos inconvenientes: como todo discurso, el cine, aunque fuese documental, partía de un punto de vista personal acorde con una subjetividad concreta que decidía lo que entraba en el encuadre y lo que quedaba fuera de campo. Incluso en los primeros filmes de los Lumière aparecían algunos de sus técnicos haciendo de obreros saliendo de la fábrica. El cine tenía voluntad de realismo, al igual que la literatura, pero, desde el principio, ese realismo estaba bajo sospecha. Idealmente, el documental aspiraba a una especie de asepsia científica. Pero eso no significaba que no existiera interferencia del realizador, al igual que, en la literatura, se manifestaba la presencia del autor en la voz de los personajes. Hill Nicholls señala que “el documental ocupa una zona compleja de representación en la cual el arte de observar, responder y escuchar debe combinarse con el arte de formular, interpretar y razonar” (Nicholls, 1997: 15). El documental pretendía ser imparcial, pero desde los tiempos de Segundo de Chomon se pone de manifiesto que el documental es un género nacido como prueba del mundo y que acaba convirtiéndose en un discurso sobre el mundo. Eso prueba que el documental encasilla y enjuicia y condiciona la realidad. El documental iba a ser el género que se enfrentara a la ficción y que representara la realidad para transformarla.

Desde sus inicios, el cine, de manera muy diferente a la literatura en sus orígenes, debe orientarse hacia lo real a causa de su base fotográfica que le permite convertirse en testigo y documento por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara” (Casetti, 2010: 32). El hecho de que el cine fuera una mera copia de la realidad iba a condicionar su consideración como un lenguaje carente de validez estética, ya que era una mera copia de la realidad. En dicha consideración, obviamente, se iba a rechazar la mediación creadora del director y del autor. Como consecuencia de estas interpretaciones, el debate iba a bascular entre aquellos que considerarían el cine como un lenguaje próximo a la realidad, que implicaba un alto valor y función documental, o un lenguaje en donde la distancia entre imagen y realidad era considerable, tal como señalaría Benedetto Croce y los teóricos de los años 20 y 30. La inclusión del referente en ese lenguaje lo hacía distinto del resto de códigos y sólo la fotografía se le podía comparar.

Es precisamente con el neorrealismo italiano y con películas como *Roma, città aperta* de Rossellini (1945) o *Paisà* (1946) que se van a provocar las reflexiones de numerosos teóricos alrededor del grupo *Cinema* con Lucino Visconti a la cabeza. La aparición de películas como *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica o *La tierra tiembla* ponía de manifiesto el carácter documental de algunas películas que se aproximaban a lo real, pero que, sin embargo, dejaban patente una voluntad de estilo y una gran labor de manipulación de las imágenes por parte de su creador. La reflexión sobre el

desastre de la II Guerra Mundial obligó a cineastas como Cesare Zavattini a exigir del cine esa necesidad de volver la mirada cinematográfica a la realidad.

La literatura, del mismo modo siempre respondía a una visión de mundo sujeta a la subjetividad del autor, con la diferencia de que el referente quedaba excluido del propio lenguaje literario, en contraposición al cine. El pacto ficcional que se establecía entre autor y lector aseguraba que los hechos se considerasen reales para ser verosímiles y creíbles, y la interferencia del autor en lo literario siempre estuvo presente, a veces como una consecuencia del genio romántico, a veces como un lastre de la subjetividad que atenazaba las ansias realistas. Y algo semejante se daba en el cine: “El espectador comprende cerebralmente la irrealidad de lo que ocurre, pero la observa como si se tratara de un acontecimiento real” (Lotman, 1979: 17)

Pero tanto en la literatura, como en el cine, la significación final, dependía de ese constructo consistente en llenar los huecos de aquello que el texto no decía y que tanto el lector como el espectador rellenaban con su propia subjetividad (Eco, 1999) y a la vez se trataba de un constructo sujeto a “modelos de representación institucional” (Talens 1986: 9) que venían dados por una tradición establecida o elegida por el autor y el lector. Sin embargo, el documental parecía seguir siendo el género de lo real, como consecuencia de esa filiación de representación institucional, pero también como género que se aproximaba en mejor modo a la realidad. Como señala Monterde, “la relación entre realidad, realismo y documental cinematográfico es casi sinonímica”. (Monterde, 2001: 15), pero también esa constancia de la realidad, como señalaba Ingarden, responde no a la naturaleza misma, sino a la naturaleza subjetiva de nuestras preguntas. Construimos la realidad en función de lo que sabemos (Monterde, 2001: 16) y en función de lo que queremos (Lippman, 2003). El documental apunta a una zona gris de la realidad, a ese estrato intermedio en donde se acumulan las preguntas sobre una realidad que engaña y que siempre es necesario desvelar. Pero lo mismo hace el escritor literario y el cineasta (Catalán y Ros, 2010: 19).

También el carácter realista del cine documental mantiene semejanzas con el discurso literario en cuanto a su intención. No puede ser realista aquello que no pretende serlo, ni tampoco puede ser realismo artístico aquello que carece de pretensiones de alcanzar dicho rango. Un texto periodístico es realista, igual que una noticia del telediario, pero no suele tener pretensiones esteticistas. Sin embargo, sólo el documental o la literatura han sido sancionados dentro del canon de lo artístico frente al periodismo informativo o el reportaje televisivo.

Un momento importante en ese camino paralelo entre la literatura y el cine documental se produce en las primeras décadas del siglo con el surgimiento de las vanguardias históricas. La vanguardia, como acertadamente señaló Burgüer (1987: 9-15), significaba una aproximación del arte a la vida, a lo social, al universo más próximo con el fin de sacar a la literatura, y al resto de prácticas artísticas, de una torre de marfil que se había hecho autónoma de la realidad, gesto que no

carecía de una protesta contra la civilización burguesa. La vanguardia rechazaba la inmediatez y la representación, porque dicho rechazo significaba un enjuiciamiento de lo real y del mundo institucionalizado. Por ello, será la vanguardia la que invente la mirada sobre la ciudad, la mirada sobre la nueva realidad, que ya no era un mundo confeccionado con princesas dieciochescas y arlequines versallescos perfumados con aromas y fragancias finiseculares a la manera del primer Darío, del primer Juan Ramón, de los parnasianos extasiados que dormían en París, estética que no deja de perfilarse en *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti (1927). Esa nueva mirada se construye con un voyeur, a la manera de Baudelaire, a la manera del hombre que mira, del ojo que observa, de la lente que capta. Se construye sobre lo nuevo y lo nuevo también es el cine que redescubre la plasticidad de la ciudad, la belleza de lo cotidiano, que es el sentimiento sublime sobre el que se construye la modernidad y que, sólo y de modo diferente, el costumbrismo había incluido. Ciudad y modernidad quedan unidas y el cine es testigo de ese vínculo. El cine se inaugura como una sinfonía urbana en films como *Berlín sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann (1927), *Regen* (1929) de Joris Ivens y *A propos de Nice* de Jean Vigo (1929). Estos filmes marcan una nueva mirada sobre la ciudad. En ella se manifiesta la aceleración de la vida urbana, el crecimiento de las urbes, el desarrollo, el maquinismo y la visión fragmentaria del sujeto que mira. Tanto la vanguardia literaria y plástica como la cinematográfica y documental nacen a la sombra de la revolución tecnológica, industrial, psicológica y cognoscitiva que produce la irrupción del maquinismo y la configuración del mundo moderno que se produce desde finales del S.XIX hasta el primer tercio del S.XX. Del mismo modo que Dámaso Alonso cantaba una *Oda a la bombilla*, la fascinación por el maquinismo y la modernidad se reflejaba en obras documentales como *Manhatta* (1921) de Paul Strand y Charles Scheeler o la fascinante *El hombre con la cámara* (1929) de Dziga Vertov, así como en el *Ballet Mécanique* (1924), de Fernand Léger. Aun así, Walter Benjamin reflexionará sobre la relación entre la mirada y la realidad: “la naturaleza que mira a la cámara no es la misma que habla al ojo” (1973: 17-57).

El cine, en cuyos orígenes, ya quedaba estrechamente unido al arte de contar historias como función canónica del cinematógrafo, también quedaba, con el documental vinculado a la antropología y al positivismo científico de las grandes expediciones (Piault, 2002: 13-44), como quedaba reflejado en *Nanook el esquimal* de Robert Flaherty (1922), en la mayoría de las películas de Grierson como *A la deriva* o *Industrial Britain*, incluso en obras de ficción primerizas como la genial *Finis Terrae*, (1929) de Epstein o más modernas, que incluían en compromiso político como, *La sal de la tierra* de Herbert J. Riberman, o la más reciente *Ronda nocturna* de Eduardo Kozarinsky. El documental, de este modo, sirvió para fundamentarse en la industria del espectáculo más conocida, como señalara Noel Burch, pero también en el mayor medio de aproximación de la realidad y de conservación de esa realidad, es decir, de traducción del mundo en memoria. De ahí que Griffith señalara que buscaba hacer

en el cine lo que Dickens había hecho en la literatura: contar la realidad y contar historias (Burch: 2006). El documental era el género de contar la vida.

Ese intento de conservar y retratar la realidad también se convirtió en un medio de apropiación de la realidad, y por tanto de la memoria. Igual que es difícil pensar en la España medieval o la conquista de América sin las crónicas, es difícil pensar en la memoria contemporánea sin imágenes procedentes del cine documental. Y en ese trayecto se produjeron altibajos con los noticiarios masivos anteriores a la televisión como el NO-DO, los noticiarios Luce o UFA, o como *March of Time* de Twenty Century Fox, que son los encargados de convertir en memoria el pasado. En esos casos el documental se convirtió en una propaganda al servicio de cualquiera de las causas del poder que lo propiciaba. Estos documentales eran entendidos, por parte del público, como reales y no como propaganda, y de ahí su aceptación. De hecho, el film de Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad*, que es el paradigma de la política cinematográfica de carácter propagandista nazi, sin embargo, fue presentado como prueba de lo real en los juicios de Nuremberg que condenaba a los oficiales del régimen de Hitler. De ahí que se explique su carácter realista y el hecho de que la interpretación de sus imágenes podía bascular entre dos polos, dependiendo de la bondad del sujeto que las miraba.

El documental es un género que intenta aproximarse a la realidad mediante el distanciamiento del cine de ficción. Esa distancia viene dada por el hecho de que el cine de ficción, en parte como la literatura, puede manipular el referente, el proffilmico en este caso, puede construirlo y retocarlo a su antojo. Ya John Grierson, uno de los pioneros del documental, definirá sus principios: una filmación fuera de los estudios, en escenarios naturales, con actores naturales que representan ante las cámaras sus propias vidas durante un rodaje sin previo aviso. Este espíritu será retomado en Francia por la corriente denominada *Cinema Verité*, con Jean Rouch a la cabeza. En el documental ese referente viene dado por la propia realidad, aunque se pueda interactuar con él, como muestran documentales como *Queridísimos verdugos* de Martín Patino o el clásico de Claude Lanzmann *Soah*, pero las manipulaciones son mucho más flagrantes, ya que el modo de representación exige que el documental se ajuste a la realidad. Algunos procedimientos como la mirada a cámara, el temblor de la cámara, entrevistas casuales, la utilización de otras imágenes o la visualización de un montaje que no es invisible a la manera de Bazin, hacen del documental un discurso más próximo a la realidad.

Otra cuestión que afecta al documental es su carácter de verdad. Según Bill Nicholls, en *La representación de la realidad*, el documental plantea el mismo problema que cualquier icono como la fotografía o cualquier otra imagen cinematográfica. Se trata de una “distracción mimética” porque imita a la realidad, pero la falsea. Son imitaciones misteriosas. Estas imágenes pueden ilustrar pero no equipararse a la realidad. En el documental este problema se acentúa, porque guarda relación con los discursos de sobriedad: política, educación, religión, que tienen poder

instrumental y persuasivo. Son aparentemente transparentes respecto a lo real, al igual que la Historia. Son discursos de poder, porque a través de ellos se consiguen cosas, persuaden. Su comentario nos conduce hacia la luz, aunque selecciones hechos y enjuicien personalmente la realidad.

Sin embargo, tal como denunciaba Grierson, respecto a Hollywood, el documental es más próximo a la preocupación social y tiene mejores intenciones, y no es escapista, a pesar de estar hecho de imágenes. Pero las imágenes distraen y la fuerza productiva está en las palabras. Pero ello no se le ha otorgado una posición de igualdad respecto al ensayo escrito o el libro en general, con mayor autoridad.

Sin embargo el documental aporta un nuevo tipo de realismo. Es como si el cine de los sueños aterrizase sobre tierra. Pero en contra del documental se dice que aporta una narrativa muy semejante al cine de ficción, que se basa en técnicas de montaje similares y se fundamenta en la subjetividad de la cámara (Flaherty, Evans, Grierson). Además, como señala Baudrillard, la imagen es inmoral por su poder de fascinación por su carácter telescópico y su carácter simulador de la realidad.

Al mismo tiempo, el objetivo de documentar la realidad y la esperanza de alcanzar la verdad son ideales que la postmodernidad ha deshecho. Y el documental, como mucha literatura, aspira a esa verdad, a pesar de que, como señalaba Adorno, “el arte es la magia liberada de la mentira de ser de ser verdad. La denigración de las imágenes como consecuencia de una hipersemiotización actúa también sobre el documental y afecta a su veracidad. Sin embargo, de todos los géneros cinematográficos el que mayor responsabilidad tiene en dar cuenta de la realidad es el documental. Y revelar la verdad siempre ha estado unido a la idea del compromiso, aunque a ello se unen otros inconvenientes como la frágil frontera que divide realidad y ficción gracias a la nuevas técnicas digitales de tratamiento de la imagen. Antes de la aparición de estas técnicas, para plasmar lo que se imaginaba, se debía pensar en cómo se llevaba a cabo, ahora lo que se imagina se plasma en pantalla inmediatamente gracias a la técnica, y ello supone ganar en capacidad de mentir. Como señala Josep M. Català, “las nuevas técnicas de la imagen hacen imposible seguir manteniendo la viabilidad de una mirada que, como la del documental clásico, pretende que todo sigue exactamente igual que cuando los obreros salían de las fábricas y apenas sí había una cámara para dar cuenta de ello” (Català, 2001: 30). Desde la emisión de radio de Orson Welles, *La guerra de los mundos*, a concursos de televisión, pasando por películas como el *Show de Truman*, informativos y anuncios espectaculares que generan la neotelevisión, y acabando en el nuevo periodismo, todo pone en solfa los detalles de la realidad. Y ello, es curioso, se da también en la literatura con novelas a mitad camino entre la ficción y el reportaje: *A sangre fría* de Truman Capote, *Noticia de un secuestro* de García Márquez o, más recientes, *Soldados de Salamina* o *Anatomía de un instante* de Javier Cercas, obras que cuestionan todas las aristas de la apariencia. Y en estos casos, no se trata únicamente de una circunstancia que venga dada por el proceso

tecnológico. Si bien Martín Patino, en *La seducción del caos*, se inventa, a la manera del *Zelig* de Woody Allen a un intelectual inexistente, Hugo Escribano, que es caracterizado mediante apariciones en prensa y en televisión. Resulta curioso que en la novela sucede lo mismo: Javier Marías, tomado el procedimiento de Borges, juega en la línea que separa realidad y ficción mostrando biografías imaginarias, al igual que Jorge Volpi juega con Lacan o Roland Barthes en *El fin de la locura* manipulando sus biografías caprichosamente, aunque sin romper el principio de verosimilitud y jugando en la frontera entre realidad y ficción. Las referencias a la memoria, a la imposibilidad de reconstruir el pasado a causa de la crisis de lo histórico suponen una vía de escape para estas fórmulas de nueva ficción, a caballo entre dos mundos aparentemente irreconciliables, pero más próximos de lo que puedan parecer. Por ello, como señala Català, “desentrañar donde reside lo verdadero y lo falso en la obra de Patino es prácticamente tan difícil como intentar dilucidar qué hay de verdadero y de falso en los recuerdos” (Català, 2001: 34). Por ello, el cine documental remueve los cimientos de la verosimilitud al poner en cuestión los mismos mecanismos de confección de la realidad. De ahí, que el mismo Martín Patino renuncie a considerar los documentales como fundamento de una posible verdad histórica (Martín Patino: 1992). Sin embargo, cabe preguntarse si la memoria del S. XX en Europa hubiera sido la misma sin tres películas documentales: *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal, *Noche y niebla* de Alain Resnais y *Soah* de Claude Lanzmann. Como señala Sánchez-Biosca, estas películas han puesto en circulación un tipo de imágenes canónicas sobre la historia y la memoria dando lugar a la “pedagogía del horror” (2006: 143). Y hay que preguntarse, como apunta Rufinelli (2001: 9), qué habría sido de Chile y de Pinochet sin las películas de Patricio Guzmán, sin *La batalla de Chile*, sin *Salvador Allende*, sin *La memoria obstinada*. Ese acercamiento a lo real, problemático o no, no dejaba de ser necesario para construir la memoria en imágenes de lo que sucedió. Posiblemente, estas películas han puesto al cine en los límites de la representación, lo cual constituye un indicio más del cuestionamiento de la representación y de lo que es considerado real. Lo que parecía una horrorosa quimera imaginable sólo en el cerebro de un enfermo se convirtió en realidad colectiva en los campos de Auschwitz. Volvió a repetirse con el 11-S y los atentados de Nueva York y Washington, y todo ello ha contribuido notablemente al desmerecimiento de lo real o, simplemente a pensar en el debilitamiento de la frontera entre lo real y lo imaginable si es que ésta algún día existió. Steiner señaló que la literatura ya no podía ser lo mismo después de Auschwitz, ya no se podía representar la realidad del mismo modo (Steiner, 2000: 123 y ss).

“Circula la opinión corriente respecto al tema de la representación de los campos de la Soah, una proposición mal planteada pero insistente: el exterminio no podría o no debería representarse. Sería imposible o estaría prohibido (o bien prohibido y además imposible)” (Nancy, 2003: 17)

Estas circunstancias han producido determinados tipos de relatos tanto literarios como cinematográficos que se mueven en la frontera entre fabulación y realidad atendiendo a los formatos del documental, del cine de ficción o de la novela. A ello también se le une el desgaste de muchos motivos históricos, la conversión de gran número de iconos en kisch (Eco, 1972: 299). De este modo, *Tren de sombras*, de José Luis Guerín se mueve entre el mundo de unas películas familiares encontradas casualmente en la casa de un abogado francés de los años treinta apedillado Fleury y el mundo de la realidad de la filmación que proporciona continuamente la duda sobre la realidad y la verosimilitud de las películas. Esta duda se extiende a todo el género documental, ya que muestra la posibilidad de falsificar lo documental y pone en cuestión, como apunta Josep Lluís Fecé, “las dos condiciones fundamentales que, institucionalmente, debe cumplir todo documental: referencia al mundo histórico y veracidad de los lugares, personajes y situaciones” (2001: 308). Por su parte, Javier Cercas, en *Soldados de Salamina*, juega con la vida de Sánchez Mazas, especulando sobre si su historia de su fusilamiento es verdadera o no a partir de las investigaciones de uno de los personajes de la trama. Y esta apuesta supone una proposición crítica al propio sistema cultural, como causante que propicia la circulación de discursos deslegitimados y carentes de proporción ética, en donde la mentira y el engaño surgen por doquier. Estas manifestaciones que se dan tanto en el cine como en la literatura suponen una respuesta al desgaste discursivo, a la polución mediática contemporánea, a la sensación de agotamiento en algunas artes, pero también supone una apertura a la inteligencia creadora:

“La capacidad de *imaginar* el engaño, tanto el propio como el ajeno, implica una apertura mental intrínsecamente vinculada al desarrollo de la inteligencia; esa apertura a nuevas perspectivas posibles y al *universo desconocido* proustiano ha llevado a los primatólogos Byrne y Whiten a postular que la llamada ‘inteligencia maquiavélica’ y la aptitud hacia el engaño y el contraengaño han significado un impulso capital en la evolución de la conducta de los primates y del propio hombre al obligarle tanto a imaginar mundos posibles alternativos como a representarse el mundo desde un punto de vista distinto al propio” (Catalán, 2005: 56).

De este modo el documental ha dado lugar al falso documental, y la novela ha producido relatos metaficcionales que juegan con la Historia y con invenciones de la Historia, apostando por el equilibrio y la confusión entre ficción y metaficción (Veres 2009 y 2010a y 2010b). El falso documental ya existía desde los primeros años del cine, en 1898, cuando Edward H. Amet reprodujo la derrota del comandante Cervera en la bahía de Santiago de Cuba con barquitos de papel y el propio Meliès simuló la coronación de Eduardo VIII antes de que se produjera. Como señala Román Gubern, “no deja de ser sorprendente la rapidez de la intuición de los cineastas primitivos. Porque inmediatamente perciben las posibilidades del nuevo

juguete para dar a lo falso una apariencia de autenticidad.” (Gubern, 1983: 52). Por su parte, la novela desde siempre jugó con el engaño y con la Historia; desde manipulaciones de la Historia a la manera romántica a traducciones ficticias y a manuscritos encontrados que parecían documentos reales (Hagedorn, 2006: 41-53). De Platón a Cervantes y Borges, de Quevedo a Bioy, de las tinieblas de Byron a Javier Cercas, pasando por Cortázar o Pirandello, la ficción siempre ha jugado con el tema de su proximidad al sueño y a la realidad. Pero resulta curioso que en las dos últimas décadas el subgénero del falso documental y de la metaficción historiográfica se haya desarrollado notablemente. Sánchez-Navarro apunta a que el falso documental “nos ayuda a interrogarnos sobre la institución y la semiosis lógica de lo documental, alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos, pone de manifiesto el código de lo verosímil y explicita que la historia, y la Historia, se visten con el manto del discurso” (Sánchez-Navarro, 2005:86). Y es cierto, el pastiche y la referencia historiográfica, real o ficticia, es un homenaje, un acto de reconocimiento al cine, a la literatura y, en definitiva, a la ficción, un recurso que facilita el reconocimiento del espectador o lector. Y por ello, a causa de la exigencia de esas simulaciones que cuestionan lo real y que lo parodian en clave postmoderna se desarrolla el cine de *found footage* en donde todo es desecho y reciclaje y en donde las imágenes tomadas son manipuladas, de modo que no se sabe lo que es cita y lo que es original, lo que es real y lo que es ficción. Y ello viene dado obviamente por la necesaria evolución de los géneros, por la necesidad de superar cierto cansancio de lo referencial, pero también por una crisis de lo real, una crisis de lo real que no deja de ser consecuencia de la descreencia postmoderna y la decadencia de la performatividad de lo histórico, pero también de la influencia de la neotelevisión y de su descrédito, de la derrota del pensamiento que anunciaba Finkielkraut (1987). Se trata de una defensa de la ficción ante la inmediatez de lo efímero, de aquello que señalaba Bazin como una de las principales funciones del cine en su “Ontología de la imagen cinematográfica”: escapar de lo perecedero que tiene la propia existencia humana (Bazin, 2008: 23-30). Este cine y esta literatura suponen el reconocimiento de la imposibilidad de arribar a una representación del mundo verídica y armónica. Una imposibilidad que suena, con aires de derrota, a definitiva. Como señaló Baudrillard, la realidad ha sido destruida por la era de los simulacros y ese ya parece ser un punto de no retorno:

“En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes –peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real

y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse (...)” (1978: 11)

Bibliografía:

1. Bazin, André (2008), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
2. Baudrillard, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
3. Benjamin, Walter (1973), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
4. Burch, Noel (2006), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
5. Burgüer, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
6. Barnouw, Eric (1996), *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
7. Català, Josep M. (2001), Catalá, Josep María, Cerdán, Josep y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio.
8. Catalán, Miguel (2005), *Antropología de la mentira*, Madrid, Taller de Mario Muchnik.
9. Catalán, Miguel y Ros, Fernando (2010), *El museo leído*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
10. Casetti, Francesco (2010), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
11. Eco, Umberto (1972), *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
12. Fecé, Josep Lluís (2001), “El tiempo reencontrado: Tren de sombras”, en Catalá, Josep María, Cerdán, Josep y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio.
13. Finkelkraut, Alain (1987), *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
14. Gubern, Román (1983) *Cien años de cine*, Barcelona, Bruguera.
15. Hagedorn, Hans Christian (2006), *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
16. Ledo, Margarita (2004), *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona, Paidós.
17. Lippmann, Walter (2003), *La opinión pública*, Madrid, Langre.
18. Lotman, Yuri (1979), *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
19. Martín Patino, Basilio (1992), “Un juego desde la libertad”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº12, abril-junio.
20. Monterde, José Enrique (2001), “Realidad, realismo y documental en el cine español”, en Catalá, Josep María, Cerdán, Josep y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio.
21. Nancy, Jean Luc (2003), *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
22. Nicholls, Hill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
23. Piault, Marc Henri (2000), *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra.
24. Rufinelli, Jorge (2001), *Patricio Guzman*, Madrid, Cátedra.
25. Sánchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra.

26. Sánchez-Navarro, Jordi (2005), “(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental”, en Casimiro Torreiro y Jostxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.
27. Sanmartín, Ricardo (2005), *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del arte*, Madrid, Trotta.
28. Steiner, George (2000), “El milagro hueco”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.
29. Talens, Jenaro (1986), “Prólogo”, en Company, Juan Miguel, *La realidad como sospecha*, Valencia-Minneapolis, Eutopias-Literatura.
30. Torreiro, Casimiro y Cerdán, Jostxo (2005), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.
31. Veres, Luis (2009), “Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura”, en *Sphera Pública*, Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2009.
32. Veres, Luis (2010^a), “Metaliteratura y estereotipos”, en *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, n^o44, marzo.
33. Veres, Luis (2010^b), “Entre la metaliteratura, la globalización y los medios: Roberto Bolaño”, en *Con-Textos. Revista de Semiótica Literaria de la Universidad de Medellín*, Colombia, n^o44, pp.27-37.
34. Villanueva, Darío (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.