

XV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXX Jornadas de Investigación. XIX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. V Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional V Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2023.

Lo documental y la subjetividad: experimentar lo imposible. Consideraciones en torno al cine documental como pasador de lo real.

Schneider, Ursula y Carriles, Paula.

Cita:

Schneider, Ursula y Carriles, Paula (2023). *Lo documental y la subjetividad: experimentar lo imposible. Consideraciones en torno al cine documental como pasador de lo real. XV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXX Jornadas de Investigación. XIX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. V Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional V Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-009/474>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ebes/8q5>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LO DOCUMENTAL Y LA SUBJETIVIDAD: EXPERIMENTAR LO IMPOSIBLE. CONSIDERACIONES EN TORNO AL CINE DOCUMENTAL COMO PASADOR DE LO REAL

Schneider, Ursula; Carriles, Paula

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

Para pensar el lugar social del documental como producto cultural, es necesario reflexionar sobre su concepción en relación con la ficción. El tratamiento de la realidad en el cine documental es un terreno de conflicto en el que los teóricos han desarrollado hipótesis que alejan o acercan estas representaciones a la realidad. Desde el enfoque de la subjetividad, se retoma la noción del cine como pasador de lo real para explorar las implicancias de pensar lo documental desde el psicoanálisis siendo posible problematizar la experiencia de lo documental como aquello que ubica al espectador en el lugar de testigo de algo que ha sido visto pero que, como todo real desde la teoría Lacaniana, no puede ser absolutamente significado. De esta forma, el documental al asumirse desde el inicio como un dispositivo que precisamente se distingue por maniobrar con el carácter valorativo de la verdad diferenciándose así de la ficción, produciría un doble movimiento descubriéndose a sí mismo y poniendo en cuestión el propio acto discursivo al aumentar el foco sobre lo que falla.

Palabras clave

Cine - Documental - Real - Testigo

ABSTRACT

THE DOCUMENTARY AND SUBJECTIVITY: EXPERIENCING THE IMPOSSIBLE. CONSIDERATIONS ON DOCUMENTARY CINEMA AS A CONDUIT OF THE REAL

To contemplate the social position of documentary as a cultural product, it is necessary to reflect on its conception in relation to fiction. The treatment of reality in documentary filmmaking is a contentious field where theorists have developed hypotheses that either distance or bring these representations closer to reality. From the perspective of subjectivity, the notion of cinema as a conveyor of the real is revisited to explore the implications of considering the documentary from a psychoanalytic standpoint. It is possible to conceive the experience of the documentary as something that situates the viewer as a witness to something that has been seen, but, like any real from Lacanian theory, cannot be entirely signified. In this way, the documentary, by assuming itself from the outset as a device that precisely distinguishes itself by maneuvering with the evaluative nature of truth, differentiating itself from fiction, produces a dual move-

ment: revealing itself and questioning the very discursive act, thereby placing a greater focus on what fails.

Keywords

Cinema - Documentary - Real - Witness

Introducción

El cine documental, como objeto de múltiples abordajes a lo largo de la historia, ha atravesado distintas y controversiales formas de ser pensado. Sin embargo, pareciera que lo que determina la vertiginosa tarea de adentrarse en las teorizaciones de esta modalidad es la distancia existente entre las aproximaciones más objetivas, ancladas en las primeras intenciones de documentar la realidad, y las más subjetivas reconociendo y destacando el “punto de vista” de los llamados documentalistas. Surgen así, una y otra vez, las preguntas: ¿qué es un documental?, ¿qué determina que una película sea nombrada como tal? Por ello, intentaremos rodear ciertas nociones que han sido construidas en torno a las características que algunos autores han decidido resaltar, para luego adentrarnos en las articulaciones con el campo de la subjetividad desde el psicoanálisis.

Antes de comenzar bien vale recuperar alguna línea epistemológica respecto del documental como nombre adoptado desde los inicios y que aún tiene amplia preponderancia por sobre otras formas nominales y, por ende, por sobre otras formas de concebir conceptualmente a las películas.

En sus orígenes, el término documental, como palabra designada a un grupo de filmes, estaba íntimamente ligada con la noción de *propaganda* para luego realizar un viraje hacia una concepción jurídica, considerablemente distante de la otra, análoga a documento o prueba (Francois, N, 2015).

Es entonces que, desde sus inicios, encontraremos múltiples formas de nombrar un cine que se presentaba como distinto al de ficción. Formas que ponen el foco específicamente en el vínculo entre lo que aparece en imágenes y su relación con la realidad. Oposiciones tan disímiles como la existente entre Metz, quien consideraba que todo filme era una ficción, hasta ciertas opiniones minoritarias que consideraban que todo filme de ficción era en realidad un documental (Carrol, N., 2020), han llevado a lo largo del tiempo a múltiples pensadores a intentar

atravesar y trascender esa dicotomía. Nos encontramos una y otra vez frente a un dualismo que pareciera no superarse nunca. Oposición o dualismo en el que el cine de ficción ha logrado mayor jerarquía en las pantallas (y hasta en las escuelas de cine) incluso hasta cuando las fronteras entre uno y otro han sido muy difusas.

De esta forma, para poder pensar el lugar social que ocupa el documental como producto cultural, el camino nos lleva de regreso a pensar sus formas de concepción: ¿opuesto, reverso, negativo de la ficción?

Para pensar en aquello que sostiene estas diferentes representaciones, abordaremos lo que nos resulta de especial interés para el presente artículo: el tratamiento de la realidad. Sin duda, terreno de conflicto, vasto de investigaciones, en el que los teóricos del cine han construido y desarrollado hipótesis en torno a los diversos movimientos que a veces alejan, y otras tantas acercan, a estas representaciones.

Desde el campo de la subjetividad optamos por retomar la noción del cine como pasador de lo real (Michel Fariña, J.J. y Laso, E., 2019) para dar cuenta de las implicancias de pensar lo documental desde el psicoanálisis.

Por otro lado, releendo a Bill Nichols (1997), quien nos ha dejado un examen minucioso de las características que ha logrado adoptar el documental, encontramos que las diferencias que él señala retornan a la forma, al estilo o a la narración en su íntimo acercamiento con la realidad. Allí encontramos distintas modalidades del documental: expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo y poético. Optamos por citar esta caracterización entre otras, porque al decir de Prividera, N. (2022), es la clasificación “que está pensada a partir de la posición enunciativa del documentalista” (pág. 27). Cuestión que nos interesa particularmente y que retomaremos más adelante.

Pasar lo real y lo documental

En principio, y para darle impulso a estas ideas, proponemos tomar la noción del cine como pasador de lo real, que Michel Fariña y Eduardo Laso (2019) desarrollan en su artículo *El cine como pasador de lo real*, como primer intento de abordaje desde el campo del psicoanálisis. Los autores proponen considerar:

“al cine como un arte que, vía artificio ficcional, sea pasador de un real traumático impensable, inimaginable. Cine como esfuerzo de memoria y justicia [...] como mediador entre lo real traumático y lo simbólico, en el esfuerzo capturar en imágenes lo imposible de representarse, para poder ser así puesto a pensar” (pag. 7)

En el artículo citado no hay diferenciación respecto del cine de ficción o el cine documental en cuanto a su condición de “pasadores” de lo real. En este sentido, todo filme al ser “pasador”,

permite cambiar el estado de una cosa, pasarla de un estado a otro. El cine, por ejemplo, se presenta como arte pasador de lo real a lo simbólico por vía de lo imaginario y se vale de recursos sensibles para lograr transmitir una cosa que la sensibilidad inmediata no capta. A través de diversos medios como imágenes, sonidos, formas, etc., el cine evoca al sesgo algo que ya no es el objeto concreto en sí mismo sino un real no representable directamente. Al lograr este cambio, el cine se convierte en pasador pues transmite una dimensión que está más allá de la sensibilidad, paradójicamente por vía de la sensibilidad (J. J. M. Fariña y E. Laso, 2019)

Inferimos aquí que no debería existir diferencia entre el cine de ficción y el cine documental respecto de la capacidad de pasar ese real en un sentido estricto. Sin embargo, esta indiferenciación contrapuesta al debate histórico que ubica a cada modalidad de un lado u otro respecto de lo objetivo/subjetivo, nos convoca a la reflexión.

Siendo desde sus orígenes el documental una forma de representación que nace de la intención explícita de representar una realidad, y aunque en nuestro campo de estudio real y realidad merecen ser detalladamente diferenciados ¿Cómo podría pensarse el lugar que adoptaría el documental en tanto pasador de lo real?

Valiéndonos del método-clínico analítico de lectura de filmes y series televisivas (Michel Fariña, J.J., 2014) nos predisponemos a pensar esta pregunta creyendo que es la experiencia misma del documental lo que nos puede dar alguna pista o iluminar un camino generoso.

Vamos a tomar como ejemplo el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (Buñuel, L., 1933). Este material presenta desde los primeros minutos todos los clichés fuertemente establecidos hasta ese entonces respecto de lo que implicaba un documental. Una voz en off de un narrador omnipresente, ausente y distante, describe cada imagen que la cámara captura. Lo llamativo, lo que resulta absolutamente incómodo para el espectador es justamente esa distancia respecto a esas imágenes que resultan desgarradoras. Vemos a los hombres y mujeres de este pueblo padeciendo las carencias a las que la marginalidad más extrema los condena. Sin duda, la imagen de la niña enferma frente a la cual la voz en off luego nos indica que ha muerto es de las más impactantes.

Surge aquí un nuevo interrogante que puede orientarnos para desenredar el nudo: si el cine funciona como pasador de lo real ¿por qué la puesta en pantalla de estos eventos impresiona, incomoda al espectador?

Así como este caso, existen también múltiples documentales que denuncian, por ejemplo, el funcionamiento de la industria animal y la industria alimenticia, material al que posiblemente no sea sencillo acceder por el nivel de impacto que poseen sus imágenes y porque exponen crudamente la crueldad con la que proceden estas industrias. Algunos de estos documentales son

Dominion (Delforce, C., 2018), *Seaspiracy* (Tabrizi, A., 2021), *Cow* (Arnold, A., 2021), *Super size me* (Spurlock, 2004), entre otros.

En principio, hay algo que parece ser decisivo en cuanto a la experiencia del visionado de este formato. Aquello que vemos se nos presenta anticipadamente como documental, dando cuenta a través de su nombre de cierto vínculo con el contenido donde se pone en juego la veracidad del mismo, estableciendo así un pacto de lectura con el espectador. Frente a esto, ¿el espectador se pregunta si hay puesta en escena?

En el caso de *Las Hurdes*, -y también de los documentales que denuncian la industria animal y alimenticia-, podríamos pensar que el director, valiéndose de este recurso, busca intencionalmente generar un efecto de impresión, de interpelación. En *Las Hurdes* la cámara se acerca tanto y quien narra parece acercarse tan poco, que se produce un efecto casi de rechazo, incomprendibilidad.

En esta misma línea, en el año 1993 Kevin Carter, un reportero gráfico sudafricano que trabajó para varios medios de comunicación, documentó con su cámara la hambruna que atravesaba Sudán. Una de sus fotos más reconocidas, publicada en numerosos medios gráficos, retrata la imagen de un niño, en condiciones de desnutrición extrema, y a un buitre junto a él que parece aguardar la llegada inminente de su muerte. A pesar de la atención que recibió, la fotografía fue también objeto de controversia debido a la inacción de Carter frente a esa escena. La foto ha sido vista como un símbolo del sufrimiento y la indiferencia humana.

Pareciera que en estos casos, y en muchos otros no tan extremos, el gesto cinematográfico se hace presente a través de su insuficiencia no logrando simbolizar y actuar como mediador (Fariña, J.J.M, Laso, E., 2019). Se produce una cercanía casi angustiante con lo filmado, lo retratado, que nos convoca a pensar en qué condiciones el documental funcionaría aquí como pasador.

Para responder esto, nos valdremos de una interesante categoría que incorporan Carrera, P. y Talens, J. (2018):

“El material que usa el documentalista no solo es parte del relato, sino que funciona también con carácter probatorio y testimonial, en la medida en que atestigua que ha existido lo narrado fuera de esa narración concreta y esa existencia se utiliza como prueba de la autenticidad y naturalidad de lo narrado” (pág. 152)

Tal como mencionan los autores, desde la perspectiva de la emisión el documental posee los mismos elementos que cualquier material de ficción (guión, montaje, fotografía, etc). Sin embargo, al detenernos en el lugar de la recepción, un documental, para ser considerado como tal por el espectador, debe cumplir con cierto pacto de veracidad fáctica. Pacto que, como mencionamos en relación a *Las Hurdes*, aumenta el efecto desgarrador de las imágenes.

Es entonces a partir de aquí que nos ilumina la figura del testigo

entendiendo que allí se pone en juego la cercanía de lo temporal y lo espacial en torno a aquello de lo irrepresentable, carácter del cual la ficción se desliga o, al menos, mantiene una distancia enunciativa considerablemente mayor.

En el libro *Destinos del testimonio: víctima, autor, silencio*, Carlos Gutierrez (2017) retoma de la Grecia arcaica la relación establecida entre la visión y la mirada respecto a la figura del testigo. En ese sentido, el autor señala lo siguiente:

En las diferentes vías para preguntarse en qué consiste un testigo y cuál es su función puede aislarse aquella que refiere a quien ha visto. [...] el ojo es el testigo. Se reclama al poseedor de ese ojo una referencia de orden documental que consiste en reproducir por el recuerdo la imagen que registró su retina. (pág. 13)

El autor refiere que en nuestro tiempo, en el marco del sistema judicial, el “testigo ocular” tiene un papel preponderante al momento de ser considerado su testimonio.

En otro de sus textos, *El testigo del cine* (Gutierrez, C. y Michel Fariña, J.J., 2010) se ubica precisamente este lugar del espectador que mira a quien vio a través del testimonio que se le ofrece proyectado en la pantalla.

En este sentido, el documental puede ser pensado como el más fiel revelador de la paradoja del cine. Así como aquello que el testigo ocular aporta, el cine nos devuelve imágenes en movimiento solo a condición de haber sido fijadas tal como presenta Oubiña, D. (2009), efectuando así un acercamiento a una realidad que ya no existe y, como tal, nos perturba. Un efecto de fantasmagoría, de lo siniestro apareciendo y olvidando el aparato cinematográfico, la técnica y lo intermediario de aquella representación. Un olvido al menos temporal.

El cine documental, como el testigo, diluye el tiempo y trae hacia el presente algo que ya no existe. En esta manipulación del tiempo lo que queda expuesto entonces es la distancia “entre ese mundo y el nuestro: es su reconocible familiaridad lo que lo vuelve extraño” (Oubiña, D., 2009, pág. 12)

En este sentido, sí el ojo es el testigo, las imágenes que nos devuelve el documental no solo nos remiten a algo que ha sido visto sino que también se miran a sí misma a través de ese ojo como recorte de un cuerpo que ha estado allí.

Documentar, saber y verdad

Al analizar el modo de recepción documental, Carrera, P. y Talens, J. (2018) se detienen en el señalamiento de la impunidad que posee la ficción. En ella no es necesario aclarar nada, no se la puede juzgar en términos de veracidad mientras que el documental no contaría con esa licencia.

En relación a esto, hay una diferencia interesante que propone Carrol, N. (2020): “la gente puede adquirir nuevas creencias a partir de ficciones; lo que no puede hacer es apelar a la autoridad de una ficción como base para justificar esas creencias.” (pág. 232)

Esta idea nos da el pie para decir que lo que se dirime, lo que está en juego es el saber, o más bien, un saber sobre la verdad. Pareciera, según este autor, que la verdad entonces se aloja en aquello que se puede documentar y, como dice un poco antes en el mismo texto, “las ficciones son por naturaleza ontológicamente incompletas” (pág. 230), es decir, que no tienen un sustento histórico, carecen de un pasado, de un futuro y de un contexto en simultáneo que las valide como documentos garantes de la realidad. Algo que queda propuesto en este recorte es que, despejando todo cuestionamiento sobre la intención del autor, director, productor del filme, la diferencia entre documental o ficción podría extraerse del uso potencial que el espectador pudiera hacer de ese material.

El crítico de cine François Niney postula en su libro *El cine y sus falsas apariencias* (2015) que resulta un error creer que un documental se filma sin puesta en escena y creer por lo mismo que se puede hacer una película sin puesta en escena. Asimismo, otro error para Niney es creer que, tratándose todo de una puesta en escena, todo está trucado, que no hay nada que pueda ser verdadero en ello puesto que para que sea verdaderamente un documental, “la verdadera realidad”, sería necesario que no se tratara de una puesta en escena. (Niney, F., 2015)

Sosteniendonos en este planteo, nos desligamos entonces del interés sobre el hecho de que haya puesta en escena o no. Asumimos que hay algo que siempre queda perdido ante cualquier tipo de representación. Entonces, ¿qué sucede en la experiencia frente a eso que se pierde en la forma documental, aquello que esquiva a la posibilidad de ser representado?

En una de las notas de *Una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis* (2002), Lacan ubica que el campo de la realidad solo se sostiene por la extracción del objeto a el cual, a su vez, le da su marco. Esta breve referencia nos permite ubicar lo que sucedería, o nos sucedería, frente a la experiencia de lo que elegimos llamar como *lo documental*. Es decir, aquello que experimentamos frente a las representaciones sobre las que yace, en tanto documentales, un fondo de realidad que no se encuadra sino por la existencia de lo recortado, extraído.

Bruno Bonoris (2019) citando a Lacan menciona: “La relación con lo imposible es una relación de pensamiento. Esta relación no tendría sentido alguno si la imposibilidad demostrada no fuese estrictamente una imposibilidad de pensamiento, porque es la única demostrable”. De esta forma, el autor da cuenta de cómo esa definición atenta contra cualquier hipótesis que defina lo real como anterior a lo simbólico, es decir, como una existencia que lo simbólico no podría recubrir. De este modo, retomando la definición de lo real de Koyré “lo real es lo imposible” a la que Lacan ha recurrido, Bonoris agrega que lo real es un desprendimiento de lo simbólico pero que presenta como diferencia fundamental estar desprovisto de todo sentido, valor o verdad. (pág. 36)

A partir de esto, ¿no sería la experiencia de lo imposible aquello a lo que quedamos expuestos frente a lo documental?

Volviendo a la noción de testigo, Gutierrez, G. y Corinaldesi, A. (2017) analizando el carácter de autoría del testimonio retoman algunas citas de Borges para dar cuenta de que la consistencia del autor se disuelve en el acto enunciativo. De esta forma el testimonio siempre queda dividido entre lo que puede decirse y lo imposible de decir poniendo en juego la imposibilidad misma del lenguaje.

Esto nos abre una vía para pensar lo que sucedería con el documental. Así como el testigo se convierte en portavoz de lo indecible, el documental nos enfrenta como espectadores a pensar las implicancias éticas del testimonio haciéndole lugar a la laguna, a “escuchar ese vacío” (Gutierrez, G. y Corinaldesi, A., 2017, pág. 83).

De esta forma, el documental se nos presenta como testimonio y nos pone frente a la división y pérdida ineludible puesta en juego. Nos hace también testigos de, al decir de Prividera, N. (2022), “esa herida sin cuerpo” (pág. 85). Así como lo real no sería anterior a lo simbólico (Bonoris, 2019), lo que vemos en el documental tampoco habla de un tiempo anterior sino que alude a una representación simbólica llena de vacío. Al mismo tiempo, tal como señala Jinkis, J. (2009) y como retoman los autores antes mencionados, podríamos pensar que el documental adquiere, como el testimonio, el valor de verdad, rasgo que tiene la capacidad de traumatizar el discurso corriente.

En palabras de Prividera, N. (2022):

“El cine documenta, pero también recrea; es el espacio imaginario en que lo real es interrogado, a través de una mirada que lo descubre a la vez que se descubre. Por eso el mejor documental siempre implica interrogar al propio lenguaje...” (pág. 86).

Es en este sentido que pensamos la especificidad de lo documental en tanto ser pasador de lo real. Al asumirse de entrada como un dispositivo que precisamente se distingue por manio-brar con el carácter valorativo de la verdad, produce un doble movimiento descubriéndose a sí mismo y poniendo en cuestión al propio acto discursivo aumentando el foco sobre lo que falla. La clasificación de Nicholls, B. (1997), mencionada al comienzo del escrito, que destaca los posibles y distintos lugares enunciativos del documental resulta valiosa teniendo en cuenta ahora el lugar de recepción. Es el ojo el que muestra y en su decir nos enfrenta a lo perdido.

Este doble movimiento es lo que nos permite dar con la idea de que el modo de recepción no será solamente espectral sino que adquiere también el carácter de testigo que experimenta la división frente a la escansión entre lo que pudo ser dicho y lo decible.

Podemos pensar entonces al documental como *lo documental* permitiéndonos así dar cuenta de la experiencia atravesada allí

donde sucede el pasaje de lo real a través de lo simbólico, sostenido por lo imaginario, pero vuelto también sobre sí mismo, cuestionando su propia capacidad de decir al hacerse presente el artefacto de lo imposible.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonoris, B. (2019). *El nacimiento del sujeto del inconsciente*. Buenos Aires, Letra Viva editorial.
- Carrol, N. (2020). *De lo real a la bobina: enredado en el cine de no ficción*. Revista Cine documental Nro. 23. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/de-lo-real-a-la-bobina-enredado-en-el-cine-de-no-ficcion/>
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El relato documental*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Gutierrez, C. (2017). en *Destinos del testimonio: víctima, autor, silencio. Los testigos en los juicios por crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires, Ed. Letra Viva.
- Gutierrez, C. y Fariña, J.J. (2010). *El testigo del cine*. Revista Aesthethika. Vol. Disponible en: <https://www.aesthethika.org/El-testigo-del-cine>
- Lacan, J. *Escritos 2*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Michel Fariña, J.J. (2014). *Ética y cine: el método clínico- analítico de la lectura de películas y sus aportes a la psicología*. Tesis de Doctorado en Psicología. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Michel Fariña, J.J. y Laso, E. (2019). *El cine como pasador de lo real*. Journal Ética y Cine Nro. 9. Disponible en: <https://journal.eticaycine.org/El-cine-como-pasador-de-lo-real>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ed. Paidós.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Bs.As., Ed. Manantial.
- Prividera, N. (2022). *Cine documental. La pasión de lo real*. Cdad. Autónoma de Bs. As., La Marca Editora.