



Pilar Carrera y Jenaro Talens, *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*, Madrid, Cátedra, 2018, 234 págs.

Lo primero que se debe comentar ante la aparición de *El relato documental* es su pertinencia. Resulta paradójico que siendo el documental y sus derivas, hibridaciones y mestizajes uno de los temas centrales de la reflexión cinematográfica en lo que llevamos de siglo no haya habido una aproximación académica sustancial, que es el hueco que viene a cubrir esta publicación. No hay que olvidar que el libro de referencia para el estudio del documental sigue siendo el de Eric Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film* (publicado por primera vez en 1974 y ampliado en 1993). Pero hay

que tener presente que el libro de Barnouw adolece de cierto misticismo y de cierta épica en sus reflexiones., no en vano establece categorías de documentalistas tales como “profetas”, “exploradores”, “reporteros” o “pintores”. El libro de los profesores Carrera y Talens es todo lo contrario: una reflexión académica y rigurosa, que no se deja llevar ni por tópicos ni por entusiasmos y que plantea, con ejemplos y no con metáforas, que el acto enunciativo del documental no es transparente, sino todo lo contrario, que está tan distorsionado como los relatos explícitamente de ficción.

Por eso, ya desde la misma introducción nos encontramos con la enunciación que se desarrollará a lo largo de todo el libro, y que constituye la principal hipótesis del libro “creer en lo que se ve, solo es posible si se ignoran las adherencias e inverosimilitudes retóricas de un montaje que lo que muestra es no un hecho, sino la construcción del relato de un hecho, esto es, una interpretación.” [pag. 13]. Es decir, el relato documental es ante todo un acto retórico, una determinada forma de ordenar y disponer la información (esto es, las imágenes y los sonidos) para que el espectador, en el acto de la recepción, lo interprete como un documental, una forma cinematográfica que tiene como referencia algo real, aunque no lo sea. Dicho con palabras de los autores, el sentido de la película (ese sentido que culmina o cierra el espectador) “está sometido siempre a la lógica de la puesta en escena” [pag. 19]. Ni siquiera la idea de registro está exenta de neutralidad, ya que “siempre que hay mediación tecnológica sólo existe, en términos de relato audiovisual, la parte de realidad que puede ser captada con los medios disponibles. La técnica determina también qué entendemos por realidad y qué realidad puede ser documentada y mostrada” [pag. 36]. De ahí que el documental no nazca de la noción de registro, como muchas veces se ha creído, sino del ensamblaje de dispositivos, de crear estructuras y narrativas donde se invisibilice el discurso y la intervención para crear una construcción coherente a la que llamamos documental y que nos habla del mundo que nosotros creemos conocer. Pero esa idea del mundo que creemos conocer es otra construcción, esta vez cultural. Por ello, tanto la

recepción como la retórica del documental son extensiones de la mirada del espectador, que seguramente sea la más construida de todas las realidades. Porque lo que constituye al cine documental no es el ser documental sino la interpretación como tal.

Es por ello que muchas de las reflexiones recogidas en este libro parten de películas de ficción, donde se desdibujan las diferencias entre los recursos de uno y otro lenguaje. Así vemos cómo *Furia* (Fritz Lang, 1936) nos enseña que el documental depende de la ‘fe’ del espectador en lo que está viendo, o cómo *Che* (Richard Fleischer, 1969) usa unas falsas entrevistas (hechas a actores que interpretan unos personajes) para acercarse a la neutralidad y objetividad del documental. Si no hubiese recursos retóricos específicamente documentales, se podría decir, en feliz ironía de los autores que “la diferencia entre un telediario y un western es inexistente” [pag. 9].

Pero todo lo anterior no significa que el relato documental no exista. Existe y tiene sus propias características: que su alcance siempre apunta más allá del objeto manifiesto del discurso, por “lo que se documenta es el relato y sus avatares. El verdadero objeto del documental es siempre de orden retórico. Los hechos son la coartada” y que “el documental no permite ser caracterizado desde la perspectiva del contenido manifiesto ni desde una perspectiva formal. El documental como relato cuyo objeto central aunque comparezca velado es el relato mismo y sus modalidades.” [pag. 64] Es decir, si el documental no pretende ser realista (como la ficción) sino real, es porque el espectador acepta ese simulacro de transparencia (que quizá no aceptase en la ficción) porque busca otro tipo de discursos en los que poder confiar.

En este sentido es ilustrativo y esclarecedor el breve capítulo dedicado al *fake* [pag. 96-100]. “El falso documental podría ser definido como una ficción que se

apropia de la retórica documental. El hecho de que existan falsos documentales es la prueba definitiva de que el documental es, en primer lugar, un dispositivo retórico y, sólo después, un repertorio de hechos que asumimos tácitamente que han acontecido e algún momento y en algún lugar.” [pag 96-97]. Dicho de otro modo: lo importante no es que lo que me cuentan sea verdad, sino que lo parezca. Y lo que consigue esa semejanza, ese ‘parecer ser real’ no es otra cosa que una serie de herramientas lingüísticas, unos recursos asociados a lo real, unos dispositivos identificados con el documental. Una idea de la puesta en escena, al fin y al cabo.

Los autores citan varias veces *La llegada del tren a la Ciotat* de los hermanos Lumière, consiguiendo con ello una bella paradoja: pese a todas las revoluciones tecnológicas que el cine ha sufrido, sufre y sufrirá, sigue siendo la obra pionera, primigenia, de los Lumière, el crisol donde se encuentran las respuestas de todas las dudas que el documental (y por ende, el cine) puede suscitar. Si la tesis del libro es que el documental es sobre todo un acto retórico, pocos ejemplos mejor que la llegada de ese tren para corroborarlo. En ese plano todo es puesta en escena, es decir, decisiones retóricas: el punto de vista que hace que el tren llegue en diagonal, dividiendo en dos el plano, el contraste que se crea con el blanco y el negro, la llegada casi frontal pero no plenamente frontal que permite que también tengan protagonismo las personas que esperan, no sólo el tren... Todo aquí responde a un milimétrico cálculo en el que la realidad es sólo uno de los factores en juego para lograr un determinado efecto. No sólo es, como dicen los autores, un ojo exterior que nos selecciona qué ver y desde dónde, sino también el cómo. Y es que ya los Lumière sabían que el documental era ante todo una apuesta retórica.

Luis E. Parés