



DEBATES

Contra el antropocentrismo: ecosistema de las imágenes documentales

JAVIER CAMPO

Recibido: 07/02/14
Aceptado: 23/04/2014

Javier Campo

investigador en cine doctorando en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -CONICET. Director de la revista Cine Documental. Profesor de Estética cinematográfica (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires -UNICEN). Autor de Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política (2012), compilador de Cine documental, memoria y derechos humanos (2007) y coautor de Una historia del cine político y social en Argentina (2009 y 2011) y Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo (2011), entre otras publicaciones.
E-mail:javier.campo@conicet.gov.ar. Argentina.

RESUMEN

La fotografía, y luego el cine, modificaron las formas de percibir y producir las imágenes. Los nuevos inventos del siglo XIX generaron una revolución en los modos de representar lo real, de alguna manera consiguieron lo que el arte buscaba desde hace siglos: la materialización más verídica de la realidad. Para ello fueron necesarios artefactos que ampliaron las capacidades de los seres humanos y les demostraron que a partir de ese momento habría algo irreducible en las imágenes, la naturaleza. Recorreremos aquí algunos debates sobre esta historia de referentes imágenes documentales.

Palabras clave: Imagen – Documental – Realidad

ABSTRACT

AGAINST ANTHROPOCENTRISM: ECOSYSTEM OF DOCUMENTARY IMAGES. The photograph, and then the film, changed the ways of perceiving and producing images. New inventions of the nineteenth century caused a revolution in the ways of representing reality, somehow they got what wanted art for centuries: the true materialization of reality. Were necessary artifacts to extend the capabilities of humans and showed them that from that moment would have something irreducible in the images, the nature. We will proceed around here to some discussion regarding the history of documentary images.

Keywords: Image – Documentary – Reality

Con la invención de los medios maquinístico-técnicos de captura de lo real (fotografía y cine) la representación de la realidad cambió de tipo. Parto de una pretensión simple: desde aquí no todo lo que está en la imagen depende de los seres humanos. La naturaleza tiene parte en este asunto. Los films son construcciones pero no todo lo que plasma en imágenes obedece a las manos y el intelecto del operador o el director, no todo es subjetividad y punto de vista: la materialidad profunda de lo real (el referente, como dice Roland Barthes) es independiente de los hombres. Pura construcción, pura convención es el lenguaje y no la foto o el cine. En el cine, documental como aquí me interesa tratar, el autor/operador no es omnímodo, como sí lo es en la pintura. Los

elementos de la naturaleza (aire, agua, fuego, tierra y seres humanos también) en imágenes dan cuenta de que lo real estuvo ante la cámara. Es decir que no todo es dominado por el operador, el montajista o el director. Defiendo aquí la tesis que, en consecuencia, *no todo* es construcción y punto de vista en acto en el cine documental. No dando cabida al antropocentrismo, en pocas palabras: hay algo de la realidad *irreductiblemente* en las imágenes.

Utilizaré algunos conceptos en sus acepciones corrientes sin problematizarlos, daré por supuestas algunas cuestiones y otras que serán sólo rozadas merecen, desde ya, una exposición más extensa. Dejo el trabajo de completar este estudio al lector, para ello una buena entrada es seguir los caminos que traza la bibliografía aquí citada. Se trata sólo de un esbozo de la problemática sin pretensiones totalizadoras. Nuevamente: sólo pretendo ir al nivel primario del génesis de las imágenes fotográficas y cinematográficas, la naturaleza registrada.

EXCEPCIÓN HUMANA

Ningún científico o académico (y muy pocos escritores, artistas, periodistas o figuras mediáticas) osaría desprestigiar en la actualidad la Teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin, para adherir a la explicación cristiana de la creación divina de los seres. Sin embargo, paradójicamente, la mayoría de ellos no asume todas las implicancias que supone considerar al hombre como a una especie entre otras. La “excepcionalidad” del hombre y su oposición a la naturaleza han sido defendidas con ahínco hasta hoy. Jean-Marie Schaeffer, en un estudio reciente, destaca que es el “hombre mismo” quien se coloca en la posición “de origen y fundamento de su ‘excepcionalidad’” (2009: 38). En ese sentido “el hombre, pues –continúa Schaeffer–, es irreductible a toda determinación ‘externalista’, puesto que, en cuanto ser de razón, constituye el origen de toda validación, y en particular de toda validación ‘objetiva’, que no es más que la forma de razón que da al mundo ambiente” (2009: 22). En consecuencia, La tesis de la excepción humana, tal como la denomina Schaeffer, indica que el hombre está exento del orden natural, lo domina y es él mismo el fundamento de su existencia. La tesis, defendida a capa y espada por aquellos que destacan que toda creación es, por definición, humana/social, retoma los principios del cristianismo: el hombre es el

“elegido”. Nadie osaría decir que Darwin estaba equivocado, pero sí que el ser humano es el centro de poder exclusivo en este mundo, lo cual es decir que Darwin estaba equivocado.

La Tesis de la excepción humana “reforzó la exterioridad entre el hombre y la ‘naturaleza’” (el hombre sólo está ligado a lo real por pensarlo) nutriéndose de conceptualizaciones de los filósofos modernos (Schaeffer 2009: 41). El “padre” de dicha corriente filosófica fue René Descartes, pero Edmund Husserl llevó los planteamientos hasta el extremo: “en efecto, el Husserl tardío le reprocha a Descartes haber sido inconsecuente: ciertamente puso entre paréntesis la existencia formal” (Schaeffer 2009: 44). Para el filósofo alemán, simplificando un poco los términos, el hombre es un sujeto trascendental, es el “sitio de constitución de toda significación y validez intramundanas” (Schaeffer 2009: 45). El mundo está hecho por y para el hombre. Antropocentrismo mesiánico.

Aún con las flagrantes críticas que pudiese recibir la Tesis de la excepción humana, planteada de este modo descarnado, se fue perfeccionando y expandiendo. Resulta sugestiva la profecía no cumplida que expresase Ernst Haeckel en 1868, luego de la divulgación de *El origen de las especies* (Darwin): si la cosmología científica había dado por finalizado el “error geocéntrico”, la teoría evolucionista haría lo propio con el “error antropocéntrico” (en Schaeffer 2009: 51). La teoría de Darwin significó empezar a considerar al hombre como una especie biológica más, no autofundada, sino resultado de una larga historia evolutiva. Pero, si bien nominalmente se instaló como válida en los discursos desde entonces, no fue llevada hasta sus últimas consecuencias. Los hombres siguen siendo antropocentristas. Y eso también resulta ser palpable cuando de creaciones artísticas se debate.

BIG BANG

La cultura occidental se ha afanado laboriosamente por lograr representaciones realistas desde, al menos, la civilización griega, según Ernst Gombrich (1979). La forma, el color, la perspectiva, el escorzo y otras técnicas fueron perfeccionando las representaciones de la realidad para las artes. Pero no fue sino hasta el siglo XIX cuando se produjo una revolución que constituyó, según Mario Carlón, un “verdadero big bang”: la invención de la fotografía (2006: 71). La fotografía constituyó

la “meta y la continuidad” del principio del testigo ocular¹ que en el arte propulsó una profundización en el realismo (Gombrich en Carlón 2006: 63). Pero esta continuidad de la fotografía en las intenciones realistas del arte también significó una ruptura del absoluto dominio manual de la obra por el hombre (que era la meta, a fin de cuentas). Como destaca Schaeffer la indicialidad se encuentra integrada al dispositivo porque la cámara fotográfica fue la primera que permitió un registro de carácter automático (Carlón 2006: 68-69). Es decir que el génesis de la imagen fue, por primera vez, no manual. Se trata de una “enunciación automática”, allí reside ese *big bang*. Con la fotografía, y luego con el cine desde ya, una nueva clase de discursos hacen su aparición, aquellos maquinístico-técnicos no absolutamente dominados por el que, hasta este momento, fue su exclusivo “autor”. Para ser explícito: el encuadre, el instante, están del lado del operador; las fuerzas y formas naturales, no. Por vez primera en la historia de la humanidad.

Schaeffer, en otro estudio, destaca que “la invención de la fotografía ha modificado profundamente las relaciones que mantiene el hombre con el mundo de los signos” (1990: 7). La impresión fotográfica es química, por lo tanto de causalidad física, por ello para el autor tiene una “naturaleza indicial”. Y, lo que resulta relevante a mis fines, “la producción de la impresión es un proceso autónomo que no está necesariamente mediatizado por una mirada humana” (Schaeffer 1990: 18). Mientras en la pintura todo es controlado por el artista, en la fotografía hay una parte del proceso que no es manejado por el mismo. Podemos estar de acuerdo en que, como apunta Carlón, “todos los lenguajes nos brindan una construcción”, pero no son “todos iguales” (2006: 125). Entre las técnicas representativas hay evidentes diferencias, no es lo mismo la pintura que la fotografía o la escultura que el cine. ¿Por qué empeñarse en afirmar que donde participa la creación humana sólo hay construcción, un punto de vista que domina la representación como si estuviésemos colocando en un mismo cajón a los dispositivos manuales (la pintura) y a los maquinístico-técnicos (la fotografía, el cine)? La búsqueda referencial realista es la misma, pero los dispositivos son de diferente carácter. ¿Por qué tanta vergüenza debiese darnos afirmar que en la fotografía y en el cine algo de lo real persiste? ¿Hasta cuándo deberemos pagar las cuentas de aquellos que se excedieron haciendo

un culto de las imágenes maquinístico-técnicas como transparencias de la realidad? Lo contrario, depositar todo en favor de la subjetividad, también es un exceso, un error.

No vale la pena detenerse para hacer aclaraciones sobre la no correspondencia de la visión y las imágenes fotográficas o cinematográficas, está claro: las imágenes planas son bidimensionales y el aparato óptico humano capta lo real tridimensionalmente. Avanzando un poco más allá, Schaeffer destaca que “existe un parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica. Este parentesco se refiere a la vez al soporte de transmisión de la información, es decir, un flujo fotónico, y a ciertas condiciones de organización del mismo, siendo la más importante, evidentemente, el centrado óptico” (1990: 31). No se trata de una cuestión de “objetividad” debido a que aquí no se trata de una intelectualización, sino de una analogía con la visión. En el afán de decretar que todo es “punto de vista” algunos se han olvidado que una foto o un plano de un lago tiene más puntos en común con el lago de los que los tiene una descripción escrita sobre las características del lago. La imagen no está absolutamente codificada, tiene algo de analógico y, sin embargo, dice Schaeffer, se trata de un signo, aunque aniden en ella elementos no convencionalizados (1990: 24).

FILMS COMO PINTURAS

La semejanza de las imágenes con los objetos reales beneficia a códigos que intervienen en su desciframiento. Según Christian Metz “lo analógico y lo codificado no se oponen de modo simple” (1970: 11). Sin embargo, el semiótico francés propone “emplear con prudencia” la noción de analogía (1972: 174) debido a que, en definitiva, para una semiología del cine (que el autor estaba tratando de fundar) todo aquello que escape a la convención del signo (que no es comprendido como lo hace Schaeffer) “representa una especie de obstáculo” (1972: 174). Esta incomodidad sentida por Metz nos reenvía al comienzo, antropocentrismo (semiología pura y dura aplicada al estudio del cine) o naturalismo. Si bien advierte la presencia de la analogía –incluso alcanza a hablar de una “alianza entre lógica natural y codificación convencional” (1972: 213), refiriendo el ejemplo del aprendizaje requerido para el manejo de un idioma contra el necesario para el entendimiento de las imágenes

(mucho menos intensivo que para el manejo de un idioma)–, afirma que “la analogía misma es algo codificado” (1970: 21). Es innegable que tanto en la imagen fotográfica como en la cinematográfica hay código y no sólo analogía. Pero si bien lo advierte, Metz se encuentra en tensión: según él hay “fragmentos de la realidad” en los films pero éstos no significan sino gracias a un proceso preexistente de “significaciones culturales” (1972: 218).

Los investigadores del cine (muchos, por desgracia) han decantado sus estudios en favor de la consideración de que las imágenes son construcciones, dominadas en definitiva, y de forma absoluta, por el director. El mismo es considerado el creador, porque el cine es “siempre una especie de recreación”, según un estudio canónico de Jean Mitry (2002 [1963]: 501). Este enunciado podría habilitarnos a igualar la imagen cinematográfica con la pictórica sin más. Pero Mitry nos indica un par de páginas después que para él el cine “no es una representación totalmente mediatizada”, aunque tampoco pueda captar “lo real tal cual es” (2002 [1963]: 503-506). Sin embargo Mitry introduce a Husserl, y ahí nos abandona: “el mundo no existe más que *por* él y *para* él (hombre)”, en consecuencia el cine “no repite el mundo: lo pone de manifiesto y lo reforma. Y lo pone de manifiesto precisamente porque lo re-forma” (2002 [1963]: 507-508). Una contradicción diferente a la de Metz pero que apunta en un mismo sentido, la imagen que nos da el cine no puede ser sino invención humana, ya que hemos creado al mundo, el hombre (estos hombres) tiene(n) una conciencia de sí autofundada.

Los estudios específicos sobre cine documental no se han quedado atrás, sobre todo los franceses (¿por herencia cartesiana?), en la consideración de la intervención creada de lo real, la naturaleza, en las imágenes. Para citar sólo a dos de los autores más revisitados mencionaremos a Jean Breschand y a Jean-Louis Comolli. El primero es tajante desde el mismo prefacio de su trabajo traducido al castellano: “Esa realidad que tan evidente nos parece sólo ostenta la evidencia de la planificación merced a la cual nos es presentada” (2004: 5). El “sólo” (quiere significar “únicamente”) es la palabra que resulta infaltable para los estudios de cine documental que pretenden superar las visiones “objetivistas” de las imágenes de lo real. El documental se trataría *únicamente* de una construcción de lo real. De esta manera, para contradecir la (errónea

¿hace falta decirlo?) consideración de que el documental “muestra la realidad tal como es”, se enuncia que el documental muestra *únicamente* la realidad “que construimos”.² Porque hemos construido al sol, las mareas oceánicas, las montañas y la anatomía humana, no caben dudas.

Uno de los estudiosos contemporáneos del cine más leídos es Jean-Louis Comolli. Este comenta en uno de sus escritos que “la cámara no es una máquina neutra”, ya que deforma lo que capta, sin embargo “entre la imagen y la cosa no deja de jugar una relación analógica” (2009: 77). Pero palabras más adelante, así como Metz y Mitry lo hacían, parece entrar en una contradicción debido a que concluye que “esta semejanza es sólo aparente. Lo visible, tal como lo constituye el ojo humano, y el campo, tal como lo encuadra la cámara, tienen un *lejano parecido*” (Comolli 2009: 78, énfasis mío). El interés de Comolli es criticar la noción manejada por André Bazin de “ventana abierta al mundo” (tomada a su vez de Leon Battista Alberti, artista del Renacimiento), pero en su búsqueda no puede admitir como posible, siquiera, algo de lo que Bazin plantea. Comolli argumenta que “filmear, proyectar, es dar apoyo a un gesto de mediación o de intercesión, mediante el cual se conjugan sin duda la imagen y el mundo, pero a partir de su separación, no de su confusión” (2010: 27). Contra la transparencia en el cine Comolli no puede aceptar que en la imagen haya algo del mundo que exceda nuestro dominio. Si como creo hay algunas cosas que exceden nuestro dominio en las imágenes maquinístico-técnicas, sí hay confusión y no separación. Una vez más, el antropocentrismo ha copado la partida: los productos de los nuevos dispositivos ópticos, en definitiva, son juzgados como antaño la pintura.

NECESIDAD DEL REFERENTE, NECESIDAD DE CAMBIO

“Llamo ‘referente fotográfico’ –dice Roland Barthes– [...] a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo ‘quimeras’. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí.*” (2011 [1980]: 121)³

Barthes aporta claridad a las discusiones. Se refiere a la fotografía pero, como él mismo lo dice en diversos pasajes de *La cámara lúcida* (2011 [1980]: 175, por ejemplo), algunas de las conceptualizaciones (como la de la cita precedente) pueden aplicarse al cine de no ficción. El camarógrafo tuvo que haber estado frente a la cosa real, ese es el referente del cine documental. Desdeñar esta simple cuestión puede conducirnos a no encontrar diferencias entre éste y el cine de animación. A diferencia de lo que cree Comolli, Barthes sí confunde realidad e imagen “puesto que ningún retrato pintado, aun suponiendo que pareciese ‘verdadero’, puede demostrarme que su referente ha existido realmente” (2011 [1980]: 122).

Allí, en la fotografía y en el cine documental, hay algo de lo real, algo que se resiste a la domesticación del operador, algo con lo que éste debe contar y que nunca podrá reducir; se trata de la naturaleza. El referente, “necesariamente real” como lo denomina Barthes, es lo natural –más o menos adornado, pero nunca suprimido–. Por ello “la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia” (2011 [1980]: 134). La imagen en el cine documental tampoco puede mentir sobre su génesis. El falso documental, o documental apócrifo, por más que pretenda hacerlo jamás lo logrará, salvo que intervenga digitalmente la imagen. *La era del Ñandú* de Carlos Sorín (1986) nos presenta mediante marcas del estilo del documental testimonial (entrevistas, montaje de archivo, voz over) una historia falsa, que jamás ocurrió. Nos miente en el plano narrativo, no puede hacer lo mismo con sus imágenes: los entrevistados son seres humanos que sí tienen una existencia real, el viento que ondula sus cabellos y la gravedad que hace que estén sobre el piso también. La óptica no miente, los que mentimos somos nosotros.⁴

Contra algunas hipótesis que sostienen que fueron los pintores quienes transmitieron ciertos principios de perspectiva y encuadre para que se inventase la fotografía Barthes es tajante: “no, fueron los químicos” (2011 [1980]: 126). Fue una investigación científica la que definió al nuevo invento (“el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata” –Barthes, 2011 [1980]: 126–). Esto debería conducirnos a tener en consideración lo que los orígenes de la fotografía, y luego el

cine, nos sugieren: el invento científico nos indica que se trata de un quiebre en el Sistema de las Bellas Artes, como indica Carlón (2006: 14); ya no se trata de una mediatización más, se trata de un registro con un grado de automatismo, parte del proceso no es controlado por el ser humano. No siempre los primeros teóricos suenan inactuales, Carlón cita a Bazin:

“Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia.” (2006: 69)

La “ventana abierta al mundo” puede tener un mosquitero o una cortina (no considero que Bazin no lo haya notado, como parece indicar el ataque de Comolli), pero sigue siendo una ventana.

Estos planteos pueden caberle también al cine de ficción, aunque la gran diferencia, que tantas veces se ha querido poner en crisis, es la pretensión del realizador al momento de contar una historia y plantarse ante el mundo, intentar velar el registro de lo real o tratar de despojarlo de mediaciones. Existen una infinita cantidad de gradaciones, docu-ficción o falso documental son sólo dos,⁵ pero la naturaleza sigue estando allí siguiendo su rumbo cíclico perceptible pero imperturbable: las olas chocan contra las rocas, el sol se ve o las nubes lo ocultan, los seres humanos tienen una anatomía común que se refrenda con cada nacimiento. Y todo esto más allá de nuestra voluntad. No todo es artificio ni todo es ficción (ni siquiera en el cine de ficción), indefectiblemente el cine es construcción pero no sólo eso, también realización bajo las reglas de lo indomable, la naturaleza. Y ella se presenta en imágenes ya no absolutamente mediadas, como ocurría en la pintura o la escultura, sino que guardan resplandores de lo realmente percibido. Cuando la tomamos la modificamos, sin dudas, pero esencialmente sigue estando allí. El cine documental no captura la realidad tal cual es, pero la realidad sigue siendo tal cual es aún luego de haber sido capturada. Y algo de ella, aunque le pese a antropocentristas de la imagen, persiste en el cine documental.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R.
2011 [1980]. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.

Breschand, J.
2004. *El documental: La otra cara del cine*. Paidós. Barcelona.

Carlón, M.
2006. *De lo cinematográfico a lo televisivo: Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. La Crujía. Buenos Aires.

Comolli, J. L.
2009. Malas compañías: documento y espectáculo. *Cuadernos de cine documental*. Universidad Nacional del Litoral, nº 3. Santa Fe.
2010. *Cine contra espectáculo* seguido de *Técnica e ideología (1971-1972)*. Manantial. Buenos Aires.

Gombrich, E.
1979 [1959]. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili. Barcelona.

Metz, C.
1970. *Más allá de la analogía, la imagen*, en Christian Metz y Umberto Eco (Orgs.). *Análisis de las Imágenes*. Ediciones Buenos Aires. Buenos Aires.
1972 [1968]. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

Mitry, J.
2002 [1963]. *Estética y psicología del cine, 2: Las formas*. Siglo XXI. Madrid.

Schaeffer, J. M.
1990 [1987]. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Cátedra. Madrid.
2009 [2007]. *El fin de la excepción humana*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Wolf, N.
2003. *Friedrich 1774-1840: el pintor de la calma*. Taschen. Colonia.

NOTAS

1 Fenómeno que coloca al espectador “como si estuviera allí para contemplar” la obra (Carlón 2006: 62). La perspectiva es hija de este principio.

2 Roland Barthes detecta una tendencia similar en los debates sobre el carácter de la fotografía criticando las tesis del grupo de los “relativistas”, en el que se encuentra un compatriota nuestro, Raúl Beceyro (mencionado al margen de página por el semiólogo francés): “La moda actual entre los comentaristas de Fotografía (sociólogos y semiólogos) tiende a la relatividad semántica: nada de ‘real’, tan sólo artificio: la Fotografía, dicen ellos, no es un *analogon* del mundo; lo que representa está fabricado [...] Los realistas, entre los que me cuento [...], no toman en absoluto la foto como una ‘copia’ de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado*: una *magia*, no un arte.” (2011 [1980]: 135-137)

3 Norbert Wolf comenta en su estudio sobre el pintor Caspar David Friedrich, uno de los representantes más importantes del Romanticismo alemán, que los paisajes que éste pintaba estaban compuestos por la conjunción de elementos tomados en diferentes latitudes que, sin embargo, hacían gozar a la obra de un pulido naturalismo (2003). En la confluencia entre historia del arte y cine documental, José Luis García busca infructuosamente los paisajes pintados por Cándido López en su film *Cándido López, los campos de batalla* (2005). En resumidas cuentas, siguiendo a Barthes, la pintura “puede fingir la realidad” no necesita que “la cosa haya estado allí”.

4 Puedo no interesarme por la historia contada y si en la imagen de Salo Pasik, en sus rasgos. Que él sea en verdad un actor y no un científico o que su relato no sea verídico es algo de segundo orden. Salo Pasik es un hombre real que allí está en imágenes capturadas a mediados de los ochenta. Carlos Sorín lo grabó y no lo pintó en un lienzo.

5 Será tema de otro trabajo la diferenciación entre cine de ficción y documental, la cual sí creo que exista y que en los temas aquí tratados encuentra algunos argumentos a desarrollar.

