

Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine

Jacques Aumont

Santander: Shangrila, 2016

161 páginas

Hacia la mitad de *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) dos secuencias consecutivas cautivan la atención del espectador -hasta le extrañan, podría decirse- por su peculiar construcción que parece contrastar con todo el material, en gran parte clips grabados por el propio protagonista del documental, que el filme ha mostrado hasta ese momento.

En la primera, observamos al médico forense que realizó la autopsia de los cuerpos de Timothy Treadwell y Amie Huguenard, devorados por uno de los osos cuya existencia pretendían salvaguardar. Mientras mira fijamente a cámara el médico relata, con abundancia de detalles y con algo que oscila entre la excitación y el entusiasmo, las condiciones de la muerte de la pareja que él mismo, como dice, ha deducido escuchando la única prueba, el único documento, de los hechos: la grabación audio de la cámara del propio Treadwell que, en el momento del ataque, no tuvo tiempo de quitar la tapa del objetivo.

La transición de esta secuencia a la siguiente -en la que vemos el director escuchar la grabación audio con audífonos y comentarla ante la ex-pareja de Treadwell, Jules Palovak- resalta la extrañeza de la representación: el médico, en primer plano, termina su relato y de repente desvía su mirada de la cámara, esta (al hombro del operador) se aleja rápidamente del hombre hasta reencuadrarlo en un plano americano que nos permite ver un cuerpo sin vida, en un envoltorio blanco, tendido en la camilla a su lado.

El espectador sabe, o cree, estar asistiendo a un documental, y sin embargo las imágenes que estas secuencias brindan le hacen dudar del valor documental, de su supuesta autenticidad: el relato del forense se nos antoja histriónico, sobreactuado, y su fija mirada a cámara -un recurso, por otra parte, muy común en la retórica documental- se nos hace sumamente extraño; del mismo modo, también la escena sucesiva hace que el espectador cuestione la cualidad del filme, puesto que el documento efectivo -la grabación, las imágenes de los cuerpos tomadas por los forenses- sólo nos llega en segundo grado, evocado por las palabras de Herzog.

Es a partir de casos como los de esta secuencia de *Grizzly Man*, casos en los que la frontera entre lo ficcional y lo documental se manifiesta como porosa y que impulsan al espectador a replantearse su actitud ante el filme, como Jacques Aumont desarrolla su reflexión sobre el estado del cine en su último ensayo aparecido en España: *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine* (Shangrila, 2016).

A través de las 160 páginas de este ensayo, el crítico francés estudia la *ficción* -entendida en términos generales como esa actividad intelectual de mediación entre sujeto y mundo, fundada en el principio de *causalidad* y sujeta a ciertas reglas o condiciones fundamentales- y su relación con el medio (o, si se prefiere, el arte) cinematográfico que una y otra vez, a lo largo de su historia poco más que centenaria, ha explorado (y explotado), sin lograr agotarlos, sus potencialidades comunicativas y sus límites. Debemos entender estos “límites” de manera amplia y flexible, puesto que como recuerda el autor en el primer capítulo de carácter introductorio, titulado elocuentemente “Potencia de la ficción”:

“Límite” quiere decir tanto lo que rodea, encierra o reduce; lo que separa claramente y establece zonas, a veces campos; y, a veces, aquello a lo que se tiende. Intentar identificar los “límites de la ficción” puede querer decir que uno busca fronteras -infranqueables o totalmente abiertas, a menos que no sea un no man’s land o una zona desmilitarizada, que no pertenece ni a una u otra de las regiones que separan (2016: 20).

En última instancia un límite de la ficción es al mismo tiempo «el punto hasta el que un filme puede ir sin dejar de ser ficcional» y «una suerte de ideal jamás alcanzado, un valor-límite más allá del cual la ficción no puede avanzar» (2016: 20).

A partir de una definición operativa de ficción el autor se dedica a estudiar los límites, que surgen cada vez que se atenta, en mayor o menor medida, a uno de los rasgos definitorios esbozados en ella. Estamos en el borde de la ficción «si modificamos el contrato sobre el que se funda, o si el mundo que la ficción ha construido se parece demasiado al mundo real (y no está fabricado) o no se parece en absoluto (y no es reconocible)» (2016: 21). Contrato, fabricación y *mimesis*: estos son los tres rasgos definitorios cuya alteración o impugnación Aumont estudia, en los capítulos sucesivos, mediante un movimiento de continuo encuadre y reencuadre de la cuestión principal, desplazando repetidamente el enfoque de un límite al otro, y filtrando toda consideración teórica por un abanico de casos concretos que documentan una vastísima y peculiar “biografía espectadora” del autor. Una de las principales virtudes del ensayo de Aumont reside justamente en el proceder no sistemático de la reflexión, es decir, en su capacidad de aproximarse a algunas de las nociones teóricas más debatidas en la historia del séptimo arte por medio de toda una constelación de ejemplos diversos, que le permiten divisar y señalar, a partir de su experiencia de espectador, tendencias (o, por lo menos, afinidades, inclinaciones) que luego el autor implementa para revisar y repensar los debates teóricos.

El segundo capítulo, “Contagios. De la realidad a la ficción, y regreso”, se propone como una reflexión sobre el primer rasgo de la ficción mencionado arriba, el contrato, que pretende dar cuenta de la porosidad de la frontera entre documental y ficción, reduciendo la validez de esta oposición a una dimensión exclusivamente pragmática. De tal manera es posible resolver las aparentes contradicciones, o mejor, reformularlas no en clave antinómica sino en tanto que matices de un mismo espectro de actitudes autoriales (o textuales) y espectatoriales. La oposición cae por su propio peso cuando reconocemos que las dos etiquetas -documental y ficción- «ocultan dos cuestiones que no coinciden realmente: el *documental* es

aquel que dice alguna cosa del mundo; la *ficción* es la que lo organiza; se completan sin oponerse, y a menudo conviven» (2016: 40).

A seguir, el tercer capítulo desplaza el foco sobre otro rasgo fundamental, el de la fabricación, tomando cuenta de todas las *puestas a distancia* -que, por otra parte, dan el título a esta sección- que alteran el equilibrio del contrato ficcional llamando la atención del espectador sobre su cualidad de construcción. A pesar de los más diversos esfuerzos de todas las puestas a distancia por «*presentar* el carácter ficticio de la ficción» (2016: 74), desplegados mediante una serie de mecanismos y estrategias diferentes (puesta en evidencia del decorado en tanto tal, teatralidad, alteraciones en la coherencia del relato por medio de contradicciones, rupturas y suspensiones, diseminación exagerada de marcas enunciativas, etc.), argumenta Aumont, la ficción no corre peligro puesto que la de inmersión/distancia es otra falsa oposición, y muchas de estas 'rupturas' no harían sino «puntuar la ficción, hacerla interesante, y no ponerla en peligro» (2016: 91). De manera que, celebrando la resiliencia de la ficción, del contrato que esta supone entre espectador y filme, el ensayo de Aumont rechaza definitivamente la concepción que veía la ficción como «una ilusión, un acto de toma de poder sobre el espectador, un acto de violencia, o una "inmersión"» (2016: 91).

En el cuarto capítulo, "*Fingo*: fingir, figurar, ficcionalizar", el interés del autor se desplaza hacia otra dicotomía: la que separa y opone en el filme, el relato a la imagen, lo narrativo a lo visual. Aquí también, el ensayo se revela un texto atento a los matices, capaz de identificar los lugares donde la frontera entre lo visual y lo narrativo se hace porosa y permite la aparición de figuras como el "inicio de ficción" -ejemplificado por medio del potencial ficcional contenido en los *frames* del final de *L'Eclisse* (Antonioni, 1962)- que se produce cuando «tenemos la impresión de que se esboza una ficción, pero se renuncia a desarrollarla» (2016: 126); y, al mismo tiempo, se dispone a contemplar la posibilidad de que quizá lo visual sea

enemigo de la ficción, pero como mínimo hay muchas maneras de concebirlo y, sobre todo, muchas maneras de mantenerse en la frontera donde la ficción y lo visual viven su vida, en un equilibrio que presentimos siempre próximo a la oscilación, de un lado o del otro (francamente ficción, o francamente *opsis*). (2016: 139-140).

El último capítulo, "Nuevas fronteras", Aumont explora tres límites inéditos que «las evoluciones de los últimos veinte años (hegemonía de la tecnología digital, colocación de imágenes en movimiento por aquí y por allá, su circulación en toda suerte de máquinas, etc.)» (2016: 145) y sus intercambios e influencias con y sobre el cine han hecho surgir:

la porosidad con las obras de arte contemporáneo; las estrategias de la repetición, la cita y el repliegue sobre sí mismos en filmes nacidos de la ideología posmoderna; la influencia de otras imágenes de vitalidad superior (el videojuego): he aquí nuevas fronteras en el despliegue de la ficción como actividad simbólica (2016: 152).

No obstante, estos cambios, argumenta el autor, el cine no se habría visto afectado en su esencia, es decir en su ser definido «por una conjunción única de rasgos

singulares, entre los cuales la ficción sigue ocupando su lugar» (2016: 152), sino más bien en su extensión. Una vez más desde la perspectiva pragmática, Aumont nos recuerda que «el mundo, su reflejo realista y su organización racional siguen siendo la fórmula de ficción probablemente más frecuente en el cine» (2016: 154); una vez más, apuesta por la resistencia de ficción, más allá y a través de todos sus límites, una vez más apuesta por la resistencia del *cine*.

Bibliografía citada

L'Eclissi (El eclipse, dir. Antonioni, M.), Cineriz, Inteuropa Film, Paris Film Production, 1962.

Grizzly Man, (dir. Herzog, W.) Discovery Docs, Real Big Productions, Lions Gate Films, 2005.