



**A=N & A#N**

Estamos acostumbrados, como espectadores, a leer en los créditos de una película de ficción que el argumento está “basado en hechos reales” o a aceptar el “contrato factual” que nos propone el discurso documental: “Yo, Autor-Narrador (puesto que en el documental suele asumirse la identidad Autor=Narrador <sup>1</sup>, en términos de Genette, (A=N) <sup>2</sup>, a diferencia de la ficción en la que A es distinto de N (A#N)) que enuncio esta historia a través de la disposición de materiales dados, *estoy hablando en serio*”: “Quien formula una aseveración -afirmaba Toulmin en *Los usos de la argumentación* (por boca propia o por “delegación”, tendríamos que añadir)- está formulando una pretensión: reclama nuestra atención o que lo creamos. A diferencia de quién habla frívolamente, en broma o sólo de manera

---

<sup>1</sup> Esto no quiere decir que el “autor” sea el que efectivamente narra, sino que “se responsabiliza” simbólicamente de lo narrado, responde de la voluntad de veracidad del narrador (que no obviamente de la de los caracteres) o de la línea “argumental” que deriva del montaje y confrontación de opiniones variopintas aún cuando no haya “voz en off” o narrador propiamente dicho más allá de los personajes (aún, protagonista principal y narrador/autor pueden identificarse, como en [Tarnation](#) (2003), [My architect](#) (2003), *Roger and me* (1989)... Resnais, con su característica puesta en abismo de las voces nos pondría en un aprieto, pero aún así se asume que “aprueba” el *approche* del co-narrador (porque no sólo es verbal, obviamente, la narración en un filme), aún cuando este sea también un “autor” reconocido (así ocurre en [Night and Fog](#) (1955), en el que el autor de la narración verbal (entiéndase voz en off) es el novelista y él mismo víctima de la represión concentracionaria, Jean Cayrol)

<sup>2</sup> Una variante serían los reportajes televisivos, cuando la voz en off periodística que narra (narrador) es desconocida, anónima y la autoría y la credibilidad “autorial” reposan esencialmente sobre el medio o programa. Véase [The Century of the Self](#) (Adam Curtis para la BBC, 2002). En estos casos aún cuando el narrador es conocido y está presente, sigue habiendo una autoridad autorial compartida, en la que el medio pesa mucho (de nuevo para la BBC: [Russia. A Journey with Jonathan Dimbleby](#) (2008).





hipotética (bajo la rúbrica "supongamos que...") de quién desempeña un papel o habla únicamente para impresionar, o de quién compone inscripciones lapidarias (en las que, como observa el Dr. Johnson, "no se está bajo juramento"), quién asevera algo quiere que lo que se dice se tome en serio; y si su enunciado es tomado como una afirmación, así sucederá." Por tanto, en lo que a la retórica documental concierne, entramos en un orden de cosas distinto de la ficción. Decía Raymond Chandler que "fiction in any form has always intended to be realistic". El "realismo" es patrimonio de la ficción. Hablar de "realismo" en el documental únicamente tiene sentido si en él se explotan algunos de los rasgos característicos de la representación de corte realista. Por supuesto, en términos ontológicos, los límites entre el documental y la ficción son especialmente lábiles. Eso no quiere decir que lo sean en términos de representación, aún cuando ciertas formas de hibridación sean frecuentes. El estatuto autónomo del documental como sistema de representación no es mayor ni menor que el de la ficción, al margen de que, por supuesto, un documental pueda ser un "fake" absoluto. Esta autonomía no entra en contradicción con afirmaciones como la que sigue de W. Herzog, un gran explorador del género: "It's all movies for me. And besides, when you say documentaries, in my case, in most of these cases, means "feature film" in disguise." Pero el "disfraz" es clave.

El relato documental, por tanto, tiene un estatuto incierto y escurridizo, híbrido. Esta forma de relato que, genealógicamente, nace con la presencia amenazante de un





tren, ese tren "documental" de los Lumière que amaga con salirse de la pantalla y arrollar a los espectadores. Se asiste, en esa hora temprana del relato fílmico, a la entrada espectacular del *simulacro cotidiano*. A continuación llegaría el grito piel roja de Vertov, reivindicando las formas de la cotidianeidad como desbrozadora revolucionaria: "El cine-ojo es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se oponen al intercambio de representaciones cine-teatrales (...) El cine-ojo es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última".

