

LA FRONTERA DESCUBIERTA:

Dialécticas y correspondencias entre lo REAL y lo FICCIONAL

¿Por qué atentar contra la ilusión ajena? ¿Qué lleva a un director a boicotear su propia narrativa de cine, esencialmente ficcional, para luego adoptar rasgos propios del cine documental o viceversa? Más allá de descubrir las fronteras entre la ficción y lo real, algunos autores desean entrever y reflexionar sobre cómo esta interacción, dentro de un mismo discurso, amplía la comprensión de los principios de la trama o los conceptos de sus protagonistas, gesto que no es propio de la actualidad, pero que, curiosamente, en esta última década, se ha repetido con constancia.



Fuente: Magazine-hd

Foto:
Stories
We Tell

or años, el cine ha sido considerado el lugar por excelencia para fugarnos de nuestra realidad. “Necesito olvidarme de la realidad. Vayamos al cine”; le dice alguien a su acompañante. Pero lo que no concibe esta persona es que la historia que verá se inspira en la realidad e incluso le recordará a su propia realidad. Podrá tener naves espaciales o simios de cincuenta metros de alto; sin embargo, siempre la realidad será fuente de inspiración para el autor del filme. Que no se discuta eso. Ahora, lo cierto es que el espectador, en muchas ocasiones, nunca será consciente de eso. No hay por qué hacer drama de ello: el público no está en la exigencia de vislumbrar esta paradoja. Pero, ¿qué pasa cuando se ve forzado a hacerlo? ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando el espectador empieza a engancharse con una historia y, de pronto, la actriz, y no el personaje, se revela contra su director y se niega a seguir actuando —situación que acontece en la película de Jafar Panahi: *El espejo* (Ayneh, 1997) —? “¿Qué está pasando? ¿Es un detrás de cámara? ¿Dónde está la película?”; se quedará confundido el espectador, y, tal vez, hasta volteará abruptamente por encima de su hombro.

¿Por qué atentar contra la ilusión ajena? ¿Qué obliga o incentiva a un director a boicotear su propia narrativa, por ejemplo, reservando su referencia a un cine de esencia ficcional para luego adoptar las categorías del cine documental (como sucede en *El espejo*) o viceversa? Más allá de descubrir las fronteras entre la ficción y lo real, algunos autores desean entrever y reflexionar sobre cómo esta interacción dentro de un mismo discurso amplía la comprensión de los principios de la trama o los conceptos de sus protagonistas, gesto que no es propio de la actualidad, pero que, curiosamente, en esta década se ha repetido con constancia. Este artículo piensa en

algunas de estas películas que en su transcurso argumental cambiaron sus modos de registro de una forma literal e indiscutible y que no podrían escapar, incluso, de la mirada del espectador más distraído.

De la pantalla al espejo

En la película de Dariela Ludlow vemos un interesante experimento. *Esa era Dania* (2016) tiene dos momentos: en el primero, vemos el caótico escenario de una madre adolescente, negligente frente a su vida, aturdida por el desánimo. Este fragmento se mece entre el documental y la ficción. Vemos instantes en que la protagonista y sobrina de la directora de nombre Dania *actúa* sin impostaciones —tal cual como reaccionaría en su realidad— y otros en donde representa situaciones inspiradas en su rutina. En el segundo momento, Dania mira en un televisor la película que vimos en el primer momento. Así como en la película de Lisandro Alonso: *Fantasma* (2006), aunque desde un filtro documental, vemos al actor/actriz viendo desde un presente el filme que protagonizó, un mecanismo que invita a enfrentar los roles del protagonista, tanto dentro como fuera de la pantalla.

“Si me dicen ‘*Qué bien actuaste*’, yo diría ‘*No actué nada. Esa era Dania*’”; afirma en un momento de la película la protagonista de *Esa era Dania*, quien, posiblemente, siempre pensó que el filme se trataba de un documental, cuando incluso a veces era ficción. A partir de esa experiencia, en donde la actriz asume un rol de espectadora, Ludlow diluye las fronteras de lo real y lo ficcional, territorios que son confundidos incluso por la protagonista de la película. “Nada era falso”, piensa Dania, a pesar de que la *mano invisible* de la directora irrumpía. Pero eso no es lo más trascendental del filme. Ludlow estimula una

dialéctica entre la imagen y el espectador con la intención de evaluar la personalidad de su protagonista. La receptora —literalmente— al verse reflejada en la pantalla, se reconoce y evalúa al confrontar su pasado y presente. Porque mientras Dania mira, ella se conmueve por lo que ve y reacciona y cuestiona, pues rechaza lo que fue y celebra lo que es ahora. En consecuencia, es mediante esa dialéctica, en donde Dania se reconoce dentro de la pantalla, que la directora conoce más a fondo a su personaje de estudio.

Es esta dinámica, la de observar al protagonista viéndose dentro de la pantalla, lo que también amplía y aclara la conducta de los genocidas en *El acto de matar* (*The Act of Killing*, 2012). Este documental sigue a dos exparamilitares y líderes de Pancasila, autores del exterminio de presuntos comunistas durante la década de los 60 en Indonesia. Los directores, Joshua Oppenheimer y Christine Cynn, no solo invitan a estos personajes a que narren los crímenes que perpetraron, sino que los incentivan a que representen una serie de escenas inspiradas en sus *hazañas* enfocándose en las modalidades de castigo que son materia de jactancia para los criminales. “Me interesaba cómo se imaginaban y se veían los asesinatos a sí mismos”, afirma Oppenheimer en una entrevista cuando hace referencia a los instantes en que sus protagonistas dan rienda suelta a su lado creativo e interpretan a gánsteres ataviados por una exuberancia *kitsch*. Y es que, al margen del lado objetivo, propiamente del argumento testimonial, el lado ficcional reafirma y hasta

¹ En *Un régimen de locos: The Act of Killing*, un diálogo con Joshua Oppenheimer (primera parte); una entrevista de Roger Koza al director Joshua Oppenheimer: <http://www.conlosojo-sabiertos.com/un-regimen-de-locos-the-act-of-killing-un-dialogo-con-joshua-oppenheimer-primera-parte/>



amplía el juicio del individuo en cuestión.

La pantalla o la ficción es una habitación en donde se albergan nuestras fantasías; que no es otra cosa que un acercamiento a la voz del ego, ese lado desmesurado y enriquecido del *yo*. Es por esta misma razón que el narcisismo de los genocidas está a una escala mayor para cuando filman su propia película en la que se convierten en objeto de culto. Esta ficcionalización no es más que un eco de la realidad, pues, básicamente, en *El acto de matar* es un documental sobre dos personajes tratados como héroes en su propia nación fruto de sus actos perversos. Ahora, lo cierto es que lo real y lo ficcional serán símiles siempre y cuando los personajes interpreten los mismos roles que asumieron en un pasado. Cuando pasa lo contrario, es cuando la fantasía

Foto:
Fantasma

o la mentira se vienen abajo. El estimular la ficción para los directores es también una trampa para desvirtuar el falso heroísmo que presumen los perversos o la versión histórica establecida por el oficialismo de Indonesia que orienta a la población a mitificar a asesinos. A propósito, asistir a la ficción a veces busca enmendar la historia.

Reafirmando la memoria

El cine ha sido fabricante de aclaraciones, descargos y ratificaciones a hechos fidedignos, muchos argumentalmente rebatibles. En otros casos, excepcionales, la gran pantalla ha sido también reformadora de la historia convirtiéndose en marco legal para revertir algún acontecimiento. En el documental *La imagen perdida* (*The Missing Picture*, 2013) el director Rithy Panh cuestiona la *legalidad* de la historia de

su país. El retorno a su natal Camboya y su desencuentro con un negacionismo o anulación de evidencias del terror ejecutado por la dictadura de los Jemeres Rojos a fines de los 70, lo invita a recurrir a la ficción para reconstruir su pasado y la de su nación. En Camboya la historia está escrita por los vencedores. La dictadura triunfante se encargó de sepultar o acallar los testimonios de torturados y evidencias de desaparecidos ante una posible rebeldía en contra del gobierno tomando como herramienta cómplice al cine.

El régimen, por entonces, se encargó de editar los registros fílmicos durante el momento más álgido de la represión. En las imágenes *oficiales* solo se percibe a una sociedad comunista trabajadora, productiva e igualitaria, libre de miedos o cualquier gesto de opresión.

Panh, al igual que los verdugos de su nación, asiste a la ficción en una necesidad de ampliar los hechos reales, solo que no para deformar la realidad a conveniencia, sino para rescatar el recuerdo privado en pos de la memoria de una nación. Por tanto, su filme se surte entre el documental y la ficcionalización de sus propios testimonios. Su montaje de personas hechas de plastilina representando escenarios, remembranzas y escenas puntuales, es de paso un deseo por entender la naturaleza del horror. La ficción, de alguna manera, sirve a la realidad para que esta sea reconstruida y, una vez más, sea comprendida. No hay límites entre estas, sino complementariedad.

Por el contrario a *La imagen perdida*, en *Teatro de guerra* (2018) la ficcionalización de la memoria no se plantea

en razón de recomponer la memoria misma, sino de establecer un consenso y posterior reparación entre un grupo de veteranos de la guerra de Las Malvinas. Al igual que en *El acto de matar*, los protagonistas, en este caso exsoldados ingleses y argentinos, definen y aportan sus propios testimonios para, posteriormente, representarlos. ¿Qué impulsa a la directora, Lola Arias, a juntar a ambos bandos para que estos se presten para representar un recuerdo de un miembro? A toda representación o ficcionalización se le antepone un testimonio o registro documental. Es decir, en un primer instante los veteranos de guerra escuchan una evocación acontecida durante o después del conflicto armado; y en un segundo instante, representan una escena de lo escuchado. Por tanto, los receptores se acercan

a la memoria ajena mediante dos experiencias, siendo el de la puesta en escena una recepción más expresiva.

Arias, mediante la puesta teatral, hace formar parte de un recuerdo ajeno al resto, y es este mismo ejercicio lo que estimula la empatía entre los integrantes. Más allá del deseo de la directora de conocer más a sus protagonistas mediante el uso de la ficción, su intención es simular una terapia grupal: gracias a la ficción, los protagonistas se (re)conocen emocionalmente. Pudieron haber estado en trincheras distintas, practicar rutinas o emprender oficios diferentes después de la guerra; sin embargo, como consecuencia de dicha experiencia, se crea un puente emocional que, de paso, descubre nexos, como el miedo durante el enfrentamiento, las dudas ante las

Foto:
Teatro de guerra



Fuente: Jaquearte

posturas políticas que defendieron y posteriores traumas del conflicto. Ese mismo efecto de identificarse con el otro mediante la representación es lo que acontece también en *El acto de matar*, cuando uno de los genocidas comienza a actuar de víctima y no de verdugo, e inconscientemente empieza a cuestionar ese falso mito heroico que representan sus actos criminales. La ficción como atajo afectivo o relato que persuade a un espectador, o en este caso a un actor, al verse reflejado dentro del drama. Es el acercamiento práctico hacia lo real para la inspección de los protagonistas.

La depuración de lo real

La interacción con el otro bando resulta también una oportunidad para sanar o aliviar una memoria doliente. *Teatro de guerra* (2018) es un documental en donde los protagonistas, de alguna manera, exorcizan un rencor involuntario, producto de la guerra que les exigió reconocer a un enemigo. Desde un terreno y circunstancia distinta, en *La reunión* (Återträffen, 2013), la directora Anna Odell usa a la ficción como punto de partida para depurar sus demonios. La película empieza con un reencuentro entre la protagonista de la historia y sus excompañeros de la secundaria. La reunión se convierte en la fantasía en la que un día fue víctima de *bullying* y la pesadilla de los que fueron sus agresores. Cual Jerry Lewis, la directora, quien encarna a su propia protagonista, irrumpen lo que sería un momento de jolgorio y lo convierte en un evento incómodo. Cumplido el desencuentro, Odell suspende la ficción y simula un discurso documental en donde ella, desde su rol de psicóloga de oficio, analiza la situación que inventó y que le permitirá contemplar su reacción emocional en donde cumplía su rol de víctima.

Es decir, el tránsito de la ficción a lo documental divide la etapa del ensayo y el de las conclusiones. Odell es consciente de que la ficción es un medio para evaluar la realidad o incluso las posibilidades de esta, que a su vez no deja de abrir una puerta para entender la realidad misma. La directora reconoce en el terreno de las fantasías un ámbito que refleja un perfil de las psicologías humanas que no se podría percibir a simple vista desde lo real. En extensión, la segunda etapa del filme no solo ayuda a comprender a Odell en su calidad de víctima sino también, y al igual que Cynn y Oppenheimer, logra definir las motivaciones de sus verdugos, una aproximación al germen de la violencia, también hurgado por Pahn en *La imagen perdida*. A propósito, tanto en ese documental como en *La reunión* la realidad, ingresando a la pantalla, implica que esta forzosamente pase por un filtro de *falsación*, pero que, a pesar de ello, no deja de ser asumida como real por el modo en que es representada. Pahn y Odell descubren ese velo a fin de que el espectador reflexione y cuestione la legalidad de las versiones expresadas; caso Pahn, un deseo de criticar una legalidad, caso Odell, un deseo de generar provocación, típico de la controversial artista.

A comparación de los anteriores filmes, mayores son las versiones o perspectivas que se expresan en *Stories We Tell* (2012) para comprender o aproximarnos a la naturaleza de un personaje y el conflicto que repercutió en su círculo familiar. La directora, Sarah Polley, realiza un documental también orientado a la depuración, una búsqueda personal y emocional: es ella como la hija que intenta conocer más a fondo a su madre, una personalidad que, con base en las declaraciones, resulta enigmática de inicio a fin y un hecho que se convirtió en tabú dentro de su familia, fruto tal vez de la complicidad o la vergüenza. Polley piensa

en la complementariedad de lo real y la ficción con intención de ampliar su visión del sujeto y su *secreto*. Vemos la recopilación de testimonios de primera, segunda y hasta tercera mano dramatizados por actores interpretando a los implicados a la manera de un montaje de videos familiares. La directora observa la ficcionalización de los testimonios como una maniobra que pudiese descubrir aquello que la memoria de los entrevistados pasó por alto, que fue incapaz de retener o registrar, tras el paso de los años.

La película se convierte en una especie de policial, en clave dramática, que reconstruye hechos, rebusca en los recuerdos de los que compartieron momentos antes que la mujer falleciera. Lo real y la ficción son coautores de la reconstrucción del pasado. Pero lo curioso de esa estrategia desesperada, que busca satisfacer la interrogante de la autora, es que ni lo real ni lo ficticio logran absolver sus dudas. *Stories We Tell* es un documental que en lugar de responder no hace más que alimentar las incógnitas que encierran a la mujer que algunos insinúan nunca llegaron a conocer del todo. Es la historia en torno a un enigma. En parte, la sociedad entre lo real y la ficción cumplen la función de ampliar esa naturaleza enigmática. Al contrario de las otras películas, en donde vemos a protagonistas asistiendo a recuerdos exactos, en este caso partimos de memorias difusas para el espectador. Sucede que muchos de los testigos parecen también reservar algo para sí mismos, mientras que otros se abrazan al terreno de la suposición a fin de tapan su ignorancia. En paralelo, la dramatización, esos falsos videos de familia, registros de una intimidad ficticia, no hacen más que ficcionalizar y degradar la realidad de la mujer que nunca fue. ◻