

“Selva de Imaginarios”, hibridación y convergencia en el documental contemporáneo:

el caso español

Josep M. Català Domènech¹

¹ *Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidad Autónoma de Barcelona e professor de Comunicação Audiovisual na UAB. Foi professor da Facultad de Ciencias de la Comunicación na Universidad Autónoma de Guadalajara, México, e instrutor do Departamento de Cinema da San Francisco State University. Realizou obras para vários canais de televisão. Autor de La puesta en imágenes (2001), La forma de lo real (2008), Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático (2009), La imagen interfaz (2010), El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio (2012), Estética del ensayo (2014), La gran espiral. Capitalismo y paranoia (2016) e Viaje al centro de las imágenes (2017).*

E-mail: josepmaria.catala@uab.cat

Resumo

O documentário contemporâneo absorveu a energia das vanguardas artísticas em decadência diante do renovado interesse da arte pela realidade e se converteu em um laboratório estético onde se ensaiam novas dramaturgias da imagem. A complexidade visual contemporânea requer uma reconsideração profunda da linguagem cinematográfica que permita detectar novas formas de retórica visual relacionadas à tecnologia. Conceitos como epifania, imagem dialética e imagem-emoção são algumas das novas formações capazes de relacionar o objetivo e o subjetivo no coração de um cinema documental onde se desenvolve um novo realismo de caráter melodramático característico do estilo de alguns autores espanhóis. O cinema documental contemporâneo propõe, ainda, uma dramaturgia do conhecimento mediante uma reconsideração epistemológica do papel desempenhado pelo movimento nas imagens digitais.

Palavras-chave: Documentário; complexidade; melodrama; tecnologia; novo realismo.

Resumen

El cine documental contemporáneo ha absorbido la energía de las vanguardias artísticas en decadencia ante el renovado interés del arte por la realidad, y se ha convertido en un laboratorio estético donde ensayar nuevas dramaturgias de la imagen. La complejidad visual contemporánea requiere una reconsideración profunda del lenguaje cinematográfico que permita detectar nuevas formas de retórica visual relacionadas con la tecnología. Conceptos como el de epifanía, imagen dialéctica o imagen-emocción son algunas de las nuevas formaciones, capaces de relacionar lo objetivo y lo subjetivo en el seno de un cine documental donde se desarrolla un nuevo realismo de carácter melodramático muy característico del estilo de algunos autores españoles de este tipo de cine. El cine documental contemporáneo propone además una dramaturgia del conocimiento, mediante una reconsideración epistemológica del papel que juega el movimiento en las imágenes digitales.

Palabras-clave: Documental; complejidad; melodrama; tecnología, nuevo realismo.

Abstract

Contemporary documentary has absorbed the energy of decaying artistic avant-gardes, which are facing a renewed interest of art for reality. Documentaries have become an aesthetic laboratory where new dramaturgies of the image are tried out. Contemporary visual complexity requires a thoughtful reconsideration of film language in order to point out new forms of visual rhetoric related to technology. Concepts such as epiphany, dialectic image or image-emotion are some of the new formations capable of relating the objective and the subjective in the heart of a type of documentary filmmaking where a

new realism of a melodramatic nature is currently being developed by a number of Spanish filmmakers. Contemporary documentary also proposes a dramaturgy of knowledge, through an epistemological reconsideration of the role that movement plays in digital images.

Keywords: Documentary, complexity; melodrama; technology; new realism.

Cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder

Jenaro Talens

¿Por qué el documental?

Puede parecer extraño que el cine documental, después de haber sido postergado durante mucho tiempo, regrese ahora con tanto ímpetu. E incluso puede parecerles exagerado a quienes no siguen de cerca este retorno que se le preste tanta atención teórica a una modalidad cuya estética fundamental se diría que está agotada desde hace tiempo. Pero quizás es precisamente por esto que, muchas veces, se confunde el renacimiento actual del documental con una simple continuación de sus modalidades anteriores o con los reportajes televisivos, cuando, en realidad, lo que viene ocurriendo en el seno de este tipo de cine desde hace un par de decenios es una revolución ética, estética y dramática que ha abierto un panorama audiovisual hasta ese momento prácticamente inusitado.

Resulta relevante el hecho de que el reverdecimiento del cine documental coincida con la constatación del agotamiento estético de las vanguardias artísticas, así como del impulso vanguardista en general. Nadie lo diría, a juzgar por la proliferación de certámenes artísticos y de museos de arte contemporáneo que se ha producido en todo el mundo, pero no cabe duda, o no debería haberla, de que la conexión de este tipo de arte, esencialmente conceptual e iluminado todavía por los estertores de la abstracción, ha dejado de conectar directamente con el imaginario de la época. Este imaginario actual se decanta cada vez con mayor fuerza moral, pero también estética, por un nuevo realismo y por una conjunción revolucionaria del arte que podríamos denominar elitista con un arte popular que proviene en gran medida de las industrias culturales, aquellas que en su momento fueron adecuadamente criticadas por la Escuela de Frankfurt, especialmente por Adorno, pero que ahora, para mal o para

bien, forman parte del entramado social y vehiculan importantes sectores de la imaginación y de la subjetividad, por lo que no pueden ser simplemente ignorados o proscritos por una crítica que en estos momentos, de comportarse así, sería excesivamente superficial.

Hoy en día, aún resultan válidas las prevenciones que Adorno manifestaba sobre la industrialización capitalista de la cultura, pero deben ser enfocadas desde una perspectiva distinta, materialista, si se quiere. Vivimos en una época post-utópica. La escisión que la utopía creó en la mente occidental, y que significaba una transformación laica de la utopía religiosa referida a la vida eterna, se suturó al final de la Guerra Fría, con la caída del muro de Berlín. A partir de ese momento, las fronteras y las divisiones son internas y coexisten, provocando todo tipo de contradicciones y paradojas que no pueden ser resueltas recurriendo a valores del pasado. Tengamos en cuenta que la condición posmoderna no es más que la floración de las contradicciones internas de la modernidad. Así, sigue vigente lo que dice Adorno sobre el arte: “el arte, como forma de conocimiento, implica el conocimiento de la realidad, y no hay realidad que no sea social. Así, pues, el contenido verdadero y el contenido social están mediatizados, aunque la verdad artística trasciende el conocimiento de la realidad entendido como aquello que existe. El arte se convierte en conocimiento social por medio de atrapar su esencia, no mediante un continuo hablar sobre ella, ilustrándola o, de alguna manera, imitándola” (ADORNO, 2002:258). Las palabras de Adorno sobre el arte y su relación con la realidad podrían encabezar un manifiesto sobre el nuevo documental y, a la vez, de ser aplicada a la nueva realidad social, nos iluminarían sobre la necesidad de asumir las características contradictorias de la realidad contemporánea en la que lo peor y lo mejor pueden formar parte de una misma estructura o un mismo fenómeno.

Al fallar estrepitosamente el mecanismo vanguardista, la imaginación ha sido colonizada por el entramado industrial que ha sido incapaz, porque no figuraba entre sus intereses más destacados, de crear lo que Stiegler denomina “época”: “cuando un sistema técnico engendra una nueva

época, la emergencia de nuevas formas del pensamiento se traduce por medio de corrientes religiosas, espirituales, artísticas, científicas y políticas, por costumbres y estilos, por cambios en la educación, en el derecho, en las formas de poder, y, por supuesto, en los fundamentos mismos del saber” (STIEGLER, 2016:34). El cambio de época se produce a través de un primer movimiento distorsionador del orden relativo a la época existente que pone final a la misma y a las funciones de las formaciones que la integran, y un segundo tiempo que crea la nueva constelación de formas, costumbres, estilos y saberes. Pero en nuestro caso, según Stiegler, este segundo movimiento no se ha producido, lo que nos deja inmersos en plena disrupción, desnudos de significado y de mecanismos para configurarlo. Por eso ahora, la tarea de crear esa globalidad significativa es individual o sectorial y no puede obedecer a un mecanismo, como el espíritu vanguardista, que asegura avances ciegos desde sus fundamentos metafísicos, alimentados por una periclitada y engañosa idea de progreso. Sin la coartada de la utopía, nos vemos obligados a buscar la salida en el interior del orden existente. Es por ello que los paradójicos circuitos que estructuran los grabados de Escher se han convertido en una de las más lúcidas representaciones de nuestra condición real.

Situados en este punto, poder conectar de nuevo con una imagen de la realidad es fundamental para empezar a superar el período disruptivo, una tarea para la que el nuevo documental se encuentra especialmente preparado. Este panorama despliega una serie de complejidades y aparentes paradojas que es necesario analizar con atención para no caer en estereotipos de uno u otro signo, y el documental contemporáneo tiene todas las credenciales para explorarlas, puesto que sigue siendo esencialmente un cine de lo real, de investigación de lo real, y además se mueve en los intersticios de la confluencia entre lo popular y lo elitista para configurar una nueva sensibilidad esencialmente híbrida, que es la que impulsa la creatividad de los nuevos documentalistas y alienta el fervor de su público. Además, el documental contemporáneo mantiene una alianza muy estrecha con las

nuevas tecnologías digitales, de manera que, forzosamente, ha de maniobrar de forma inteligente con el sector industrial, pero sin que ello signifique renunciar a la crítica. Solo que esta debe conducirse a otro nivel, más profundo y más acorde con la complejidad de la situación actual.

El nuevo ropaje vanguardista del documental o, según cómo se mire, la nueva vestimenta documentalista de la vanguardia implica una relación activa con respecto a la realidad, una actitud exploratoria a partir de una concepción de la imagen radicalmente distinta a la que tenía de la misma el documental clásico. La imagen es ahora un dispositivo epistemológico, puesto en marcha especialmente a partir del trascendental giro subjetivo que el cine documental experimentó a partir, fundamentalmente, de los años noventa del pasado siglo. Este impulso estético-epistemológico del documental contemporáneo viene a continuar el que ya se encontraba en el seno del arte en general, desde la pintura al cine, pero hay que tener en cuenta que en esos medios constituía una especie de epifenómeno, añadido al funcionamiento esencial de las obras, mientras que en el documental forma parte de su estructura básica. Los documentalistas actuales están más interesados en investigar la textura de la realidad, en exponer sus estructuras complejas que no en reproducirla pasivamente y, por lo tanto, se ajustan a lo que planteaba Adorno como superación de un arte simplemente empirista. Son conscientes de que la realidad es una construcción efectuada a muchos y muy distintos niveles y que, por lo tanto, para poder ejercer sobre la misma una crítica social o política, es necesario primero desentrañar las estructuras de poder que la fundamentan, las cuales deben ser expresadas visual o estéticamente. Saben, asimismo, que no pueden ignorar los vínculos subjetivos que les unen al objeto de su indagación, los cuales son especialmente complejos, porque se hallan mediados por todo tipo de instrumentos tecnológicos que son también el sustento de su subjetividad.

Didi-Huberman, hablando del concepto de montaje en relación a la dramaturgia de Brecht, indica que “no se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer

con ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos” (DIDI-HUBERMAN, 2008:97). En este sentido, el teórico francés argumenta que el montaje podría considerarse un método de conocimiento. Sin duda lo es, pero las vanguardias, tan deudoras del montaje, no contemplaron esta posibilidad más que como una cuestión secundaria, una consecuencia muchas veces olvidada de su labor. El documental, por el contrario, se ha convertido actualmente en un dispositivo de la imaginación y del conocimiento, una herramienta capaz de indagar en las múltiples facetas de la realidad, entre las que se incluye, por supuesto, el sujeto.

El ansia de lo real

Vivimos desde hace unos años inmersos en una espectacular ansia de realidad que no se traduce necesariamente en un ansia de realismo porque, muchas veces, esa pulsión está transitada por un esencial irrealismo, como lo prueba el éxito de los programas de telerrealidad que proliferan por todas partes y que no son más que formas muy degradadas de la fantasía. Este retorno de lo Real, que podría considerarse como una de las consecuencias del declive del juego del vanguardismo siempre proclive a la abstracción en sus diversos grados, tiene diversas variantes de mayor o menor trascendencia e interés. De entre ellas, el éxito del nuevo documental es de las más destacadas. Pero debe prestarse atención también a las nuevas corrientes filosóficas que pretenden superar el kantismo partiendo en busca de una realidad en el sentido fuerte, de un Real más allá de la concepción humana. La corriente de la ontología orientada al objeto de Gregory Hartman, o el nuevo materialismo metafísico de Quentin Meillassoux son alguno de sus ejemplos, junto con las nuevas tendencias de la ecología anti-constructivista. En general, estas teorías se agrupan en torno al llamado giro especulativo que “en lugar del repetitivo enfoque de la filosofía continental en los textos, el discurso, las prácticas sociales y los límites humanos, la nueva camada de pensadores se dirige de nuevo a la realidad misma” (BRYANT ET AL., 2011:3). A pesar del interés

intrínseco de estas corrientes, es obvio que nos encontramos frente a una *reacción* en el amplio sentido de la palabra: es decir, en una forma esencialmente *reaccionaria* del pensamiento. Se trata de un ataque a los fundamentos kantianos que postulan la imposibilidad de conocer directamente lo real, así como una resistencia dirigida a sus derivados posestructuralistas, como son las teorías de Lacan, Foucault o Derrida, entre otros. Es esta una vieja historia siempre teñida de connotaciones políticas, una verdadera guerra de las ciencias entre el mundo anglosajón y la tradición posestructuralista francesa, y es por ello que deber ser considerada, además de por su valor intrínseco, una postura reaccionaria. Sin embargo, no es posible descartar por completo la importancia de estas teorías, cuyo valor sintomático es muy grande, ya que es necesario reparar en que la realidad ontológica se impone en un momento en que nos damos cuenta de que, más allá de la construcción social de la misma -ya sea construcción de la realidad social o construcción social de la realidad-, permanece una forma sólida de lo real materializada a través de la tecnología, las instituciones y el uso de todo ello que destila nuevas formas de pensamiento. Estas formas deben tener en cuenta esta realidad, puesto que se nutren de ella y presentan, por tanto, una fenomenología que se desarrollan no al margen, pero sí en paralelo a su construcción social, cultural, política, etc. Es esta una aparente contradicción que puede resolver el cine de lo real, precisamente porque parte de la realidad, de cualquiera de sus facetas, para re- construirla. Se trata, siguiendo la recomendación del título del libro de Karen Barad, de encontrarse con la realidad a medio camino: establecer un conglomerado entre materia y significado (BARAD, 2007). El documental trata de construir la realidad con lo real, pero no lo Real en el sentido lacaniano o kantiano, es decir, aquello que está más allá de nuestra capacidad de percepción, sino otorgándole un significado más pragmático, es decir, el de la constatación de que hay algo más allá de la construcción en sí misma pero que no por ello es absolutamente inalcanzable. El documentalista se centra en lo que ha sido construido para reconsiderarlo, reconstruirlo, pero sin abandonar la idea de

que, ante la cámara, hay un tipo determinado de *realidad* que le está siendo mostrada, un sustento de lo construido y de lo que se nutre precisamente la construcción. Este algo no es visible, pero es visualizable. Ello nos lleva a renunciar al típico dualismo kantiano entre la cosa en sí y su representación, para concebir la existencia de distintas capas de realidad que interaccionan entre sí o se anulan unas a otras como resultado de los juegos de poder. El documental contemporáneo, al contrario que el clásico de carácter dualista, se sitúa en esta encrucijada.

Vale la pena tener en cuenta, en este sentido, el pensamiento del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro y su idea de los multiversos, es decir, de los distintos mundos en convivencia. Esta idea nos proporciona una la posibilidad de pensar en la confluencia e interacción de distintos territorios o distintas constelaciones que, como digo, el documental actual está en disposición de explorar desde su posición estético-epistemológica.

Nuevas dramaturgias

El cine documental contemporáneo propone una dramaturgia del conocimiento. Lo pone en escena y en movimiento, siguiendo, por un lado, la estela de las representaciones de la información que desarrollan las técnicas del llamado *Big Data*, si bien va más allá de la simple representación global de los datos como promueven estas técnicas, y lo hace también vinculándose con la importante experiencia de las instalaciones temáticas, especialmente por lo que se refiere al documental expandido o los *Webdocs*. Deben tenerse en cuenta las relaciones entre estos ámbitos aparentemente diversos, porque todos ellos pertenecen a una misma tendencia referida a la gestión visual de la información, que en unos casos se decanta por la abstracción y en los otros por la emoción, aunque todos ellos contienen factores abstractos y emocionales. Las técnicas de representación del *Big Data* funcionan en el seno de un régimen estadístico y global, mientras que los documentales personifican y atienden, en principio, situaciones más concretas, aunque en el momento

que se instalan en la Web pueden expandir su alcance y utilizar una gran diversidad de dispositivos, algo que es habitual también en las instalaciones temáticas. La diferencia primordial entre los documentales interactivos de la Web y estas instalaciones artísticas, es que unos gestionan un espacio virtual y las otras utilizan un espacio físico, en ambos casos con el deseo de acomodarlo a su voluntad expositiva y especulativa. Pero en todos está presente la función alegórica. La relación con el *Big Data* es, por lo tanto, sintomática, por esa voluntad común de visualizar *informaciones* complejas, aunque el documental lleva esa visualización más lejos al introducir en la ecuación dispositivos dramáticos y narrativos mucho más intensos y extensos que, cuando se trata de *Webdocs*, son equiparables, como digo, a las disposiciones espaciales de las instalaciones. El documental, además, lo gestiona, todo ello, a través de procesos reflexivos, ya sea de forma directa (por ejemplo, con el film-ensayo) o indirecta, cuando esos procesos se producen como resultado de las operaciones de montaje, collage y metamorfosis que se ponen en práctica en esos films. O quizá sería mejor decir que lo que desarrollan son formas que combinan el montaje, el collage y la metamorfosis en una sola operación sintética. Pero sería asimismo indicado afirmar que, en todos los casos, se produce una teatralización del conocimiento que es especialmente intensa en el caso de las webs documentales y las instalaciones.

Esta operación aglutinadora de sistemas expositivos la podemos equiparar al concepto acuñado por Rosa Braidotti: “La *transposición* caracteriza un espacio mental que es un espacio intermedio de zigzag y cruce: no lineal pero tampoco caótico; nómada y sin embargo responsable y comprometido; creativo, pero también cognitivamente válido; discursivo y también materialmente corporeizado en el conjunto: coherente sin caer en la racionalidad instrumental” (BRAIDOTTI, 2006:20). Otras diferencias entre el documental contemporáneo y los sistemas de representación audiovisual de datos residen en el hecho de que estos tienen una voluntad clasificadora, mientras que la de aquél es calificadora. En ambos casos, se

trata de un punto de partida, por supuesto, pero mientras que el *Big Data* procede generalmente de abajo hacia arriba: diseña imágenes globales, de carácter abstracto; por el contrario, los entramados visuales del documental acostumbran a ir de arriba hacia abajo: a partir de la toma de conciencia de realidades globales se concentran en situaciones particulares. Por otro lado, el *Big Data* parte de hechos y datos que son considerados absolutos y estables en sí mismos, mientras que el documental construye intuitivamente unas determinadas visualidades que responden a planteamientos imaginarios de los que pueden sacarse conclusiones diversas sobre la realidad. Por mucho que las técnicas del *Big Data* utilicen el movimiento, su tendencia es a representar estados fijos, mientras que los documentalistas actuales se mueven esencialmente en el marco de la fluidez de los significados y sus visualidades.

Complejidades

Me gustaría plantear de entrada un posible terreno de juego esbozado a través de diversas perspectivas epistemológicas contemporáneas. Más allá de las metodologías, se encuentran los modelos epistemológicos en los que cada metodología o estilo de pensamiento se establece y que a la vez descubre. Me interesa más trabajar a partir de estos ámbitos que de la metodología en sí o las específicas consecuencias que la misma desarrolla. A partir de estas premisas, creo que estaremos de acuerdo en que uno de los conceptos más fructíferos que han surgido durante las últimas décadas es el de las redes. Entre metáfora y ontología, la forma en red se ha introducido en el pensamiento y la información y ha configurado incluso la propia realidad. Ha sido Bruno Latour el teórico más conspicuo de esta concepción. Junto con la idea de red, se han introducido la del recorrido por las redes y la de la distribución de funciones en los diferentes estados de las mismas. Obsérvese que, desde esta perspectiva, el saber ya no está compuesto por hechos que se hallan inmóviles, afincados en un lugar concreto donde ser localizados por los dispositivos de la ciencia, sino que se construyen a través de la circulación

por las redes, así como por la puesta en contacto de diversas partes de la red. Del hecho pasamos a la constelación y esta constelación la pensamos como un conjunto móvil y variable.

En el otro extremo, ha aparecido últimamente la idea de territorio, ejemplificada por el concepto de esfera de Sloterdijk. La idea de esfera, de territorio global parece contrapuesta a la de red, y lo está, pero solo como planteamiento inicial. Son los dos polos de una concepción contemporánea del saber que pueden conjuntarse y de hecho lo hacen a través de las últimas formas del documental, el *docuweb* y las del documental inmersivo.

A pesar de que la red lleva incluida la idea de movimiento continuo, de incesante transformación, es posible efectuar un corte en un momento determinado para configurar una escenificación concreta del conocimiento: es decir, establecer una imagen, transformativa en movimiento, de ese corte. Podríamos hablar de una epifanía, en el sentido de una serie de elementos que cobran sentido súbitamente y producen una determinada emoción iluminadora globalmente de ese significado. Esta epifanía puede ser desde un cuadro a una fotografía, pero también, por supuesto, una escena fílmica o el momento puntual de una película. Estos momentos, puede convertirse en una escena cuasi teatral en una producción documental en 360°, o bien pueden conservar las aristas de la constelación, las líneas relacionales de la red, por ejemplo, en un *t*. En un caso, las relaciones han cristalizado en un territorio, en el otro, el entramado que lo sostiene se encuentra a la vista. Pero en ambos, se ofrece la posibilidad de articular la forma a través de la interacción con la misma.

Epifanías, imágenes dialécticas, imágenes-emoción

Toda esta fenomenología de nuevo cuño nos empuja a reconsiderar conceptos, como el de lenguaje cinematográfico y toda la *gramática* que lo acompaña, que en apariencia estaban sólidamente establecidos en el campo de los estudios fílmicos. Por ejemplo, el concepto de plano debe ser desterrado de una vez por todas, ya que ha sido sepultado bajo el peso de

la propia práctica fílmica desde el momento en que esta ha dejado atrás un concepto mecánico del montaje para pasar a una concepción más fluida de las imágenes cinematográficas. En el documental todavía es más descarado el intento de mantener en pie una morfología de la imagen fílmica de carácter abstracto para uso de los distintos estamentos que trabajan en una película, puesto que los documentalistas actuales tienden a actuar de forma individual, muy parecida a la escritura, debido a las posibilidades que les suministran los nuevos instrumentos digitales; o, en todo caso, lo hacen en grupos muy reducidos. Incluso cuando recurren a la ayuda de un equipo, es obvio que las relaciones entre los miembros del mismo no obedecen a las estrictas divisiones del trabajo que articulaba la práctica fílmica clásica y que justificaba de algún modo la existencia de una nomenclatura que fuera útil y fácilmente comprensible para cada uno de los estamentos que intervenían en la producción. Ahora debemos hablar más de una determinada *retórica* de carácter subjetivo, es decir no fija y absoluta, que surge de la sinergia entre la imaginación de los documentalistas y la de las tecnologías.

Decía Kracauer, adelantándose al pensamiento de Bazin, que el cine era el arte de lo concreto, que era capaz de redimir lo real de todos los filtros que la cultura y la subjetividad colocaba sobre las cosas. Pero yo creo que cada vez ha quedado más claro que lo contrario es cierto: el cine es el arte de lo abstracto, puesto que no da la imagen directa del mundo, sino que esa imagen aparece con las claves de su significado inscritas en las formas. Es como un jeroglífico que debe ser descifrado. De ahí que podamos hablar de las imágenes cinematográficas documentales como epifanías. Pero, para llegar a esta conclusión, debemos recorrer primero un camino esencialmente sinuoso.

James Joyce fue de los primeros en proponer un significado secular del concepto de epifanía. Su personaje Stephen, siguiendo a Tomás de Aquino, indica en “Stephen Hero” que la captación de la belleza supone el reconocimiento de la integridad, la simetría y el resplandor. En el “Ulises”, las experiencias de Stephan Dedalus tiene las características de una

epifanía: son una súbita toma de conciencia, un momento dramático y extraordinario que, de pronto, cobra un inesperado sentido global que baña el conjunto con un especial resplandor. El aura unifica elementos diversos que se convierten en el sostén de un significado.

Benjamin, en su célebre artículo sobre el arte en la era de su reproductibilidad técnica, se refería al aura que la obra de arte original poseía antes de ser desactivada por la reproducción masiva. Podemos establecer, pues, una equivalencia entre la epifanía y la obra de arte a través del concepto de aura. El artista, cuando consigue conjuntar una serie de elementos de manera que se integren en una globalidad significativa, hace surgir el aura, de la misma manera que el sujeto puede experimentar una súbita revelación que le permite captar el origen de las cosas, recuperar un significado perdido o escondido que, de pronto, devuelve al mundo su fulgor original. Es así que la epifanía puede consistir en una percepción imprevista que convierte el mundo en imagen, o bien puede ser provocada, construirá estéticamente con idéntica finalidad.

Benjamin propone otro concepto que es afín a los que estamos tratando. Se trata del de imagen dialéctica. Se dice todavía ahora que, en principio, una imagen no puede ser dialéctica, que tal concepción es un contrasentido, puesto que para que el proceso dialéctico se produzca ha de desplegarse en el tiempo, y la imagen, se afirma, “es una figura en la cual el tiempo, que tomó parte en su origen, se ha detenido” (HILLACH, 2014:643). Resulta sorprendente que aún se siga teniendo esta concepción de la imagen después de un siglo de existencia de la imagen en movimiento. Por suerte, Benjamin concibe la imagen dialéctica como una en la que “está escondido el tiempo”, puesto que es capaz de viajar con él desde el pasado hacia el futuro a través de una configuración onírica. Cada época sueña con su futuro, a través de imágenes que solo serán correctamente interpretadas al despertar, es decir en ese futuro. Esta concepción de Benjamin nos permite pensar la imagen, incluso la fija, como transitada por movimientos internos latentes que, en cada momento de la pervivencia temporal de la imagen, apelan al observador

de otro tiempo. Pero si esto es posible en la imagen fija, más aún en aquella que está provista de movimiento y, por lo tanto, puede desplegar de forma visible esas tensiones y su dialéctica. Lo puede hacer de forma, digamos, consciente, porque el autor haya puesto en marcha esa maquinaria gráfica, o bien de manera inconsciente, porque se activen potencialidades que habían permanecido latentes hasta cobrar significado en un contexto distinto de aquel en el que habían sido originadas. Tener conciencia de estas posibilidades, le permite al artista trabajar a muy distintos niveles, puesto que, si bien la imagen siempre tendrá la capacidad de escapar de la conciencia de su autor, este podrá revestirla de múltiples significados desde el momento en que sabe que está trabajando a través de diversos tiempos dialécticos. Para ello, será necesario que admita el onirismo esencial de toda imagen, el cual es una consecuencia, entre otras cosas, de ese enigma que la misma siempre representa y que le otorga la calidad abstracta que he mencionado antes.

Muchos documentales contemporáneos llevan esta marca expresa de lo onírico. Gran parte del cine de metraje encontrado nos muestra las imágenes de archivo como si fueran las imágenes de un sueño. Pero igualmente oníricos son otros documentales de características ensayísticas o simplemente subjetivas. Ello es especialmente obvio si examinamos el tono de la voz en *off* de gran parte de esos documentales: una voz que susurra el discurso, como en Godard o Sokurov, y también en algunos de los documentales de Mike Hoolboom o Travis Wilkerson. Este onirismo trasciende la cuestión del estilo y, por lo tanto, del efecto estético, y se convierte en una forma retórica que califica a las imágenes y les añade una capa más de un significado que en un principio es enigmático y cuyo destino es, por lo tanto, ser descifrado.

Nos queda un último paso, el que nos lleva a las imágenes- emoción, ya que todo esto de lo que hemos hablado carece de vida, de energía, si no es emocionante, si no lo embarga ese fulgor que Benjamin denominaba aura y que para Joyce era un requisito de la epifanía. Puede que uno de los grandes fracasos del arte contemporáneo sea el de haber abandonado las

emociones o, quizá, mejor dicho, haber sido abandonado por ellas. Sin emociones, las imágenes pierden contacto con esa larga tradición patética que Warburg teorizó, lo cual significa también haber perdido contacto con lo humano. Es un error suponer que la razón y la emoción están enfrentados, ni siquiera Brecht en sus momentos más anti- aristotélicos pudo pretender tal cosa. Quería, por el contrario, que la emoción contribuyera al desvelamiento, a la revelación de la instancia ideológica de las obras. El documental, solo en algunos momentos de su historia, quiso prescindir voluntariamente de las emociones, si bien no siempre las cultivó de forma expresa, temiendo caer en el melodrama, al que ahora, sin embargo, a veces aspira. Es difícil librarse de las emociones en el entorno de la imagen, pero quizá es aún más difícil convertirlas en algo productivo, al servicio de un propósito epistemológico. Esta es una de las tareas del documental contemporáneo, que, como el cine en general, no trabaja tanto a través de planos, sino mediante imágenes-emoción. Imágenes elaboradas en torno a una emoción, imágenes en las que todos los elementos colaboran para producción una epifanía.

El nuevo realismo

He teorizado en otro lugar la aparición en el arte actual de una tendencia hacia el realismo, una recuperación de lo figurativo que he calificado de melodramática por la incorporación en la misma de lo emocional (CATALÀ, 2009). Esta nueva figuración no puede ser de ninguna manera un simple retorno al pasado, sino que debe mostrar de otra manera, mucho más compleja, sus relaciones con la realidad.

La teorización que Deleuze hace de la pintura de Francis Bacon en “Lógica del sentido” (DELEUZE, 2002) nos puede ayudar mucho a comprender la especial densidad de esta tendencia de que la que también participa, sin embargo, otro pintor emblemático que está en las antípodas del arte de Bacon. Me refiero a Edward Hopper, un artista muy influenciado por cine y que asimismo ha influido en no menor medida en el propio cine. No deja de ser curioso que Gustav Deutsch, un autor de documentales de archivo encuadrado

dentro de la tendencia del *found footage film* (cine de metraje encontrado), le dedicasen a la estética y los cuadros de Hopper una película con el significativo título de: “Shirley. Visions of Reality” (2013). El salto del cine de archivo al de las imágenes digitales que imitan la pintura es significativo en alguien que no ha manifestado, en ningún momento, una voluntad expresa de separarse de la tradición documentalista. Sin embargo, hay algo que une el trabajo de Deutsch con el archivo y su especial incursión “pictórica”. Se trata del hecho de que, en ambos casos, de las imágenes se desprende una seminal extrañeza: las imágenes “reales” del archivo y las “ficticias” de la pintura reconstruida comparten un mismo proceso de desfamiliarización de lo real que permite incluir la totalidad de la obra del director dentro de un vector emocional que puede ser adjetivado de melodramático.

Pero si hay un ámbito de la imagen contemporánea donde esta tendencia hacia el realismo melodramático se ha puesto de manifiesto de forma indiscutible, este es el de la fotografía, y no solo a través de estilos cercanos al kitsch, como el de David LaChapelle, o a lo siniestro, como el de Gregory Crewson o Erwin Olaf, un autor que de hecho combina ambas tendencias, sino que la forma melodramática puede detectarse también paradójicamente en el fotoperiodismo actual, tan cercano al espíritu del documental clásico.

Esta tendencia al melodrama visual es una corriente oculta pero poderosa que surca, a veces subrepticamente, una parte del documentalismo contemporáneo. Esta propensión hacia lo melodramático, entendiendo este concepto como una recuperación muy matizada de las características del melodrama clásico, afina los presupuestos del giro subjetivo e incide en la forma visual de las otras tendencias del documentalismo actual. Son diversos los documentalistas en el panorama internacional que han mostrado una predisposición hacia este realismo melodramático que se distingue básicamente por la producción de imágenes emocionales, es decir, imágenes que engloban a través de la emoción toda una serie de elementos, los cuales, en ese especial contexto, cobran un significado muy característico.

Este tipo de cine documental nos coloca frente a una nueva imagen que tiene sus raíces en las posibilidades que ofrece la digitalización. No debemos contemplar los avances tecnológicos, sobre todo cuando son tan trascendentales como este, como si fueran un simple cambio de medio o una mejora en las condiciones de producción. Lo más importante del proceso digital es que se abre con él un nuevo paradigma visual y, dentro de este, aparecen nuevas categorías de aquellos conceptos que se habían barajado hasta el momento de forma fundamentalmente distinta. Así, pues, la imagen digital, si bien puede repetir los esquemas de la imagen analógica, en cuyo caso no resulta especialmente significativa, abre también la vía para nuevos tipos de imagen que se relacionan de forma distinta con la realidad, y entonces lo más probable es que la condición emocional de esas visibilidades aflore y, lo que es más, que esta visualización de las emociones sea, en gran medida, de carácter melodramático.

Excepto honrosas excepciones, el género melodramático, en cualquiera de los medios, ha sido tradicionalmente menospreciado por la crítica, por muy diversos motivos, todos ellos actualmente inconfesables: se le criticó su excesiva condición popular, se le echó en cara su expresividad excesiva y, sobre todo en el campo cinematográfico, llegó a ser menospreciado por considerarse que era el portavoz de una sensibilidad supuestamente femenina de carácter sensiblero. Todos estos aparentes defectos, el tiempo los ha matizado y convertido en virtudes. Ahora es el momento de celebrar la capacidad del melodrama por comunicarse con el gran público; de aprovechar su potencial expresivo para tratar los problemas del sujeto, así como su capacidad para vehicular unas emociones, parte de cuya importancia reside en valorar una sensibilidad femenina o alternativa capaz de diluir el anquilosado dominio de las propuestas patriarcales. El documental se ha sumergido en este flujo electrificante y se ha convertido con ello en el banco de pruebas de un necesario realismo melodramático.

El documental español melodramático

En el panorama del documental español contemporáneo encontramos muchos ejemplos de este tipo de realismo en el cine de autores como José Luis Guerín, Virginia del Pino, Jorge Tur, Andrés Duque, María Cañas, Elías León Seminiani o Neus Ballús, entre otros a los que habría que añadir a veteranos como Basilio Martín Patino o el ya fallecido Joaquín Jordá. Pero me gustaría hablar de otros cineastas menos conocidos que se mueven en las estribaciones del cine documental español de la actualidad, y cuyo interés principal reside precisamente en la confección de imágenes emocionales a través de procedimientos dramatúrgicos que pueden tildarse de melodramáticos, pero que además intensifican los recursos retóricos de forma muy original. A partir de estos parámetros básicos, nos pueden servir de ejemplo de esta tendencia cineastas como Carlos Cañeque, Macarena Recuerda Shepherd, Koldo Almadóz y Samuel Alarcón.

Una de las características principales del modo de exposición utilizado por estos documentalistas es su voluntad de *hacer hablar* a las imágenes. Precisamente por ello quizá habría que llamarlos posdocumentalistas, puesto que buscan vehicular la capacidad testimonial característica del documental clásico a través de formas activas de la imagen cercanas al collage, y con ello superan los procedimientos habituales del montaje. Sus imágenes, apoyadas en las particularidades de los documental subjetivos, emocionales e imaginarios avanzan un paso más para construir constelaciones visuales que son verdaderas epifanías. Se trata, sin embargo, de epifanías voluntarias, conscientes, y no de iluminaciones espontáneas como ocurre con las epifanías propiamente dichas. Son cineastas que provocan el descubrimiento y lo hacen visualmente, por ello puede decirse que sus imágenes *hablan* por sí mismas en lugar de ser meros vehículos de un discurso que se produce en otra parte. El montaje clásico responde, en principio a un cine de *escritura*, mientras que estas derivaciones actuales se refieren más a una tendencia performativa, que podría tildarse de oral, si entendemos esta oralidad metafóricamente, es

decir, como una condición retórica que afecta al sistema de exposición de las imágenes, a su capacidad discursiva. Podemos decir, pues, que la expresividad de estas imágenes en movimiento está muy cercana al habla.

He escogido para explicar esta fenomenología una obra de cada uno de estos autores: de Almadoz “Sipo Phantasma” (2016), de Cañeque “Camera lúcida” (2012), de Alarcón “La ciudad de los signos” (2009) y, finalmente, de Recuerda “Greenwich Art Show” (2013). Cada una de estas propuestas es distinta pero en todas ellas hay una voluntad de trabajar mediante campos visuales, escenas dentro de las cuales se producen una serie de movimiento de composición y descomposición fluida de los elementos que las forman. Quizá la propuesta más radical en este sentido sea la de Macarena Recuerda, por su vinculación con el teatro. Los ensayos documentales de Recuerda, a pesar de que son grabados y se distribuyen posteriormente como una pieza videográfica, están pensados para ser realizados en directo, por lo que podríamos decir que la autora se introduce el insólito género del teatro documental o, quizá, mejor dicho, el del documental teatralizado que se adhiere también al régimen de las *performances*. En “Greenwich Art Show”, la autora efectúa un ensayo gráfico sobre una conocida fotografía de Alfred Eisenstaedt: “V-J DAY, 1945” a través de figuras recortables que se mueven mediante la técnica de *stop-motion* o que son movidas por la propia artista, situada ante una mesa de trabajo en la que una cámara capta sus maniobras con las figuras y las proyecta sobre una gran pantalla a la vista del público. Así como la autora dice de su proyecto anterior, “*That’s the story of my life*” (2011), que se trata de una autobiografía audiovisual que solo tiene sentido en directo, de “Greenwich Art Show” manifiesta que “es 60% audiovisual, 40% escénico. Es el retrato de un fotógrafo, una mujer y una ciudad explicado a través de las fotografías que nuestro protagonista tomó entre los años 1942 y 1945. Pretende ser un *biopic* del fotógrafo y una de las mujeres que casualmente posa en varias de sus fotografías supuestamente documentales. Esta casualidad desató la posibilidad de que el fotógrafo periodístico, conocido como uno de los padres de la fotografía sincera, fingiera retratar la verdad

de las calles, llamándose a sí mismo fotoperiodista, cuando en realidad eran escenificaciones con actores más propias de la foto autoral”.¹ Por lo que se refiere a sus procedimientos dramáticos y narrativos, Recuerda afirma en su web lo siguiente:

“Me interesa encontrar nuevas estructuras narrativas cuyas secuencias fijas posibilitan una lectura diafragmática. una lectura que permita una serie de relaciones y asociaciones, ya que de la misma manera que las palabras y las frases, que obtienen su significado una vez que se vinculan con la mente del lector, en una narración como en las que trabajo, las imágenes también están ahí, para ser leídas por el espectador”.²

De la complejidad de “Sipo Phantasma” de Koldo Almadóz nos da cuenta la sinopsis publicada por el Festival de San Sebastián, la cual nos revela una complicada trama que es en sí misma un collage de elementos dispersos:

“Un crucero de una hora de duración, el ensayo metafílmico de un cineasta vampiro, una película fantasma. La historia de una búsqueda que da lugar a descubrimientos que llevan a otras búsquedas. F.W. Murnau y su película *Nosferatu*; el trío amoroso entre Bram Stoker, su esposa Florence Balcombe y su novio Oscar Wilde. Naufragios célebres, vacaciones en un barco. El busto robado de una tumba, reflexiones sobre historia y cine. Una historia de muñecas rusas que esconden ficción gótica, realismo documental y video-ensayo. *Collage* narrativo con fragmentos de libros, cartas, informes, anuncios, telegramas, artículos de prensa, extractos de películas, títeres. Juego de espejos con vampiros reales y de ficción; soledad, deshumanización, control social. Y en el centro de todo, la novela *Drácula*; su protagonista, su estructura, su trasfondo”.³

Esta abarrocada proliferación de temas se resuelve mediante, por una parte, escenas pseudo teatrales cuya dramaturgia se articula, como en el

¹ Entrevista con Noemí Pedro y Santiago García Tirado realizada el 30 mayo de 2013 (<http://www.macarenarecuerdashpherd.com/greenwich-art-show1.html>)

² <http://macarenarecuerda.blogspot.com.es>

³ https://www.sansebastianfestival.com/2016/secciones_y_pelculas/zabaltegi/7/640107/es

caso de Recuerda, mediante figuras recortadas, y por otra con el recurso a imágenes cinematográficas de archivo. En este caso, es muy interesante el trabajo que efectúa Almadoz con las imágenes de la película de Murnau “Nosferatu” (1922), puesto que superpone los planos de la misma, creando así visualidades inéditas de un film clásico.

Los procedimientos de Cañeque parecen ser los que más se ajustan a la forma del documental clásico, puesto que su film está compuesto por bloques de entrevistas a diversos personajes de la intelectualidad española, junto a conjuntos de imágenes intermedias que podríamos considerar alegóricas. Pero su originalidad reside especialmente en el tratamiento de los fondos de las entrevistas, que están formados por compuestos de imágenes en movimiento constitutivas de collages cambiantes, formaciones que con ello representan alegóricamente los temas tratados por los entrevistados. Afirma Didi-Huberman que el problema de la historia de las imágenes reside en que “no se puede hacer siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, por la simple razón de que una sola imagen -al igual que un solo gesto-, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos” (DIDI-HUBERMAN, 2007:19). Esta heterogeneidad de los tiempos está inscrita en la forma de las imágenes, en su estructura expositiva, tanto a nivel individual de cada elemento que interviene en el conjunto visual, como a nivel global de la imagen. Ello le dasentido al movimiento, a los gestos visuales que componen y descomponen esas estructuras emblemáticas, que pueden ser concretas o abstractas.

Por su parte, Almadoz trabaja también con el tiempo, esencialmente con anacronismos. Lo que se superpone en este caso no son solo visualidades que acarrear sus respectivas temporalidades muchas veces inconcretas, sino tiempos arrancados de la historia del cine y, por lo tanto, cronológicamente determinados. El documental efectúa un acercamiento al cine italiano, especialmente al universo de Roberto Rossellini, y lo hace superponiendo imágenes de las películas emblemáticas de este cineasta y de otros del período neorrealista en los lugares actuales donde fueron filmadas en su momento las escenas. Este contraste de tiempos -el presente

del documental, en color, y el pasado de las películas, en blanco y negro-, desplaza el trabajo hacia otra región que, como ya he indicado, también caracteriza algunas de las realizaciones del documental contemporáneo, el onirismo. Esos personajes grisáceos que se desplazan fantasmagóricamente por los paisajes actuales parecen surgidos de los sueños. En realidad, lo que sucede mediante este peculiar montaje es más que una apariencia, puesto que los personajes del cine son visiones que representan los recuerdos, la memoria profunda de los que vieron esas películas, pero también el descubrimiento insólito de quienes las desconocen. Se trata asimismo de una forma de representar la memoria evanescente que embruja los lugares reales, la historia que se acumula en ellos y que, aun no siendo visible, determina su percepción. Cuenta Godard, en una impresionante escena de *“Notre Musique”* (2004), una anécdota sobre los físicos Borg y Heisenberg. Ambos paseaban por los campos daneses, cuando llegaron frente al castillo de Elsinor y el alemán comentó que no tenía nada de especial. A lo que el danés le respondió: es cierto, pero si dices que es el castillo de Hamlet, entonces se convierte en algo extraordinario. Afirma Godard que Elsinor es lo real y Hamlet, lo imaginario, y entonces añade algo sorprendente: lo real corresponde a la incertidumbre, mientras que lo imaginario es la certidumbre. De la misma forma podemos decir que los lugares de Italia que aparecen en la película de Almadoz no adquieren relevancia hasta que la imaginación aflora en ellos, y, de igual manera que el fantasma de Hamlet se superpone al castillo real de Elsinor y lo concreta, esa floración de fantasmas fílmicos otorga a los espacios cotidianos de la Italia contemporánea un significado profundo.

Este ramillete de obras y autores pone de manifiesto hasta qué punto el ámbito del documental de la actualidad ha desbordado los límites del documental clásico y se ha desparramado por muy diversas plataformas estéticas y retóricas - subjetividad, imaginación, melodrama, onirismo - que en ocasiones se superponen en una misma obra.

Es cierto que, a veces, estas producciones tan personales se acercan al terreno del videoarte, pero, en cualquier caso, se distinguen de esta

corriente por el hecho de que en las raíces del proyecto documental se encuentra siempre la voluntad de expresar realidades, sean estas culturales, históricas o subjetivas. La imaginación, que es el motor que impulsa todos los proyectos, no tiene en ellos solo finalidades esencialmente estéticas, como es el caso del videoarte genuino, sino que, por el contrario, los documentales de la actualidad utilizan los recursos estéticos como instrumentos de análisis y revelación. Lo que en el videoarte, así como en el arte en general, es un subproducto, en los documentales, por muy imaginativos que sean, constituye un impulso esencial de los autores que tiene consecuencias inmediatas. Los ejemplos citados lo demuestran claramente.

Como he dicho antes, este sistema de organización interna de las imágenes trasciende las formas de montaje habituales, aquellas que el cine, pero antes que él también el relato gráfico, llevó a su máximo desarrollo. El montaje es un instrumento de la modernidad que despliega su poder efectivo más allá de la misma, cuando después de secuenciar el espacio para expresar el tiempo, aparece la posibilidad de reintroducir el tiempo en el espacio como instrumento para redistribuir las cosas en el mismo, según la idea de Didi-Huberman antes citada. En esta operación, el movimiento es fundamental.

Me parece interesante la lectura que hace Agamben del trabajo de Warburg. Dice el autor italiano que este trabajaba no tanto con el montaje, como con el gesto, es decir, con las relaciones entre las imágenes. Su atención se centraba en la fuerza del intervalo que se produce entre las oposiciones y los ensamblajes: “el centro de que aquí se trata no es una noción geométrica, sino dialéctica: no el punto medio que separa dos segmentos en una línea, sino el paso a través de él de una oscilación polar” (AGAMBEN, 2007:37). En el montaje tradicional, el gesto de poner en contacto dos imágenes se pierde en el resultado, queda enmascarado por este. Por el contrario, el gesto en sí es movimiento y el movimiento debe entenderse por un lado como transformación y por el otro como reflexión o pensamiento. La dialéctica del montaje produce un fagonazo, una imagen o

una idea, pero en ellas se ha diluido la fuerza que las ha producido, mientras que la conciencia del movimiento significa invertir la secuencia y la importancia de la concatenación en sí misma. La diferencia la podemos observar en los fundidos encadenados, cuya estética fue durante mucho tiempo postergada por los estudios fílmicos. La superposición de imágenes en movimiento pone el acento en el transcurso de la relación más que en el resultado en sí. En lugar de centrarse en la síntesis, el sentido se desplaza a las relaciones constantes entre la tesis y la antítesis.

Si encaramos los procesos de montaje tradicionales desde la perspectiva del movimiento que los encadena, veremos que este movimiento no se detiene más que durante un instante fantasmagórico y que los resultados son, a la vez, plataformas de un nuevo movimiento. Es cierto que Agamben se había referido también al hecho de que Benjamin privilegiaba la detención frente al movimiento, pero yo creo que ello sucedía en un momento en que el movimiento se entendía de forma naturalista, como una cualidad natural de las imágenes realistas. Cuando dice que para Benjamin, “lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* (cancelación o neutralización) de la contradicción, sino el momento de la parada de la detención” (AGAMBEN, 2007:31), se refiere a la importancia que tiene el momento de la revelación que parece que solo puede darse en la fijeza, de la misma manera que antes de la fotografía se privilegiaba la instantánea. Pero yo entiendo que esta detención no es tal, sino que representa solo la aparición de la idea, el punto en el que se produce el esclarecimiento, que es momentáneo: en palabras de Benjamin: como un relámpago en la noche. Ahora bien, el gesto del tránsito no solo también es importante, sino que ahora nos resulta trascendental. Se trata de un giro epistemológico, fundamentado en el hecho de que ahora podemos comprender el movimiento no como algo subsidiario, sino como herramienta esencial para llegar a las iluminaciones o ideas, que son las que se encadenan. Antes, con el montaje, lo que se producía era un enlazamiento de planos o imágenes que producían ideas, ahora, pensamos más en ideas que al entrelazarse mediante el movimiento

producen imágenes. Didi-Huberman emplea la metáfora de la mariposa para decir algo parecido:

“Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, solo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello” (2007:19).

Lo que dice Didi-Huberman es esencialmente cierto, pero hay que matizarlo a la luz del movimiento cinematográfico y sobre todo de las imágenes digitales, que permiten intervenir en la visión de la imagen para poner de manifiesto la transitoriedad del movimiento, de la misma forma que una mariposa filmada en cámara lenta se encuentra en un estado intermedio entre el de la vida y la muerte, a las que hace referencia el pensador francés.

Las performances de Macarena Recuerda nos ilustran de forma muy directa de esta posibilidad, puesto que tienen esa faceta teatral del directo, pero el fenómeno también se encuentra en los productos de los demás cineastas, ya que en todos ellos se produce una cierta inestabilidad en la agrupación de los movimientos visuales. Lo vemos también de manera clara en los fondos en movimiento del documental de Cañeque, donde las imágenes se forman y deforman para expresar características que están más allá de su ontología particular y producen significados que no se agotan en una estabilidad concreta. Se trata, pues, de “mariposas” que se forman y deforman constantemente, mostrando en movimiento la esencia de su inmovilidad.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Londres: Continuum, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Londres: Duke University Press, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre una ética nómada*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- BRYANT, Levi; SMICEK, Nick & HARMAN, Graham (orgs.). *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re-press, 2011.
- CATALÀ, Josep M. *Estética del ensayo. De Montaigne a Godard*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universitat de València, 2014.
- CATALÀ, Josep M. *Pasión y Conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado libros, 2008.
- HARMAN, Graham. *The Quadruple Object*. Winchester (UK), Zero Books, 2011.
- HILLACH, Ansgar. "Imagen dialéctica". In: OPITZ, Michael & WIZISLA, Erdmut (orgs.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2014.
- LATOURE, Bruno. "Networks, Societies, Spheres: Reactions of an Actor-Network Theorist". *International Journal of Communication* 5, pp. 796–810, 2011.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Après la nitide. Essai sur la nécessité de la contingence*. París, Éditions du Seuil, 2006.
- ROMERO, Pedro G. Un conocimiento por el montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. *Minerva*, Madrid, n. 5, 2007. Disponível em <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>>. Acesso em 27 set. 2017.

STIEGLER, Bernard. *La disruption. Comment ne pas devenir fou?* Lonrai: Éditions Les Liens qui Libèrent, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural.* Buenos Aires: Katz Editores, 2010.