

- APUNTE 12

- TIPOS DE ESTRUCTURA DOCUMENTAL.

DEL TRATADO DE DIRECCIÓN DE DOCUMENTALES DE M. RABIGER

- MODALIDADES DOCUMENTALES
DE REPRESENTACIÓN.

DE

LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD DE BILL NICHOLS
INTRODUCCIÓN AL CINE DOCUMENTAL DE BILL NICHOLS

TIEMPO, DESARROLLO Y ESTRUCTURA

Muchos son los elementos que influyen en la estructura de una película, pero el manejo del tiempo es quizás el de mayor importancia. A veces es difícil que el documental produzca en el público sensación de evolución y desarrollo en el tiempo. Resulta vital, por tanto, aprender a abreviarlo y a establecer comparaciones entre el pasado y el presente, para dar sensación de producción de cambios. En una serie de la BBC, cuando nos encontrábamos en la fase de planificación, intentamos anticiparnos a este problema haciendo del cambio y el desarrollo la propia fórmula de la serie y, como se trataba de individuos que sufrían un importante cambio en sus vidas, nos propusimos evitar la típica película, tan frustrante, en la que *en realidad no sucede nada*.

A continuación se exponen los géneros documentales más comunes. Cada uno de ellos da al tiempo, considerado como elemento narrativo, un tratamiento diferente. Los ejemplos, que generalmente se han tomado de películas bien conocidas, no constituyen un sistema de clasificación ni completo ni riguroso, sino que se incluyen para ayudarle a distinguir los géneros y para que le sirvan de acicate para ver las películas que los representan.

LA PELÍCULA CENTRADA EN UN ACONTECIMIENTO

En este caso, el suceso en sí es la espina dorsal de la película. Puede tratarse de la botadura de un barco, una feria de productos lácteos o la captura de un famoso criminal. El acontecimiento tiene sus fases, y en su transcurso pueden aparecer entrevistas, trozos oportunos del pasado o incluso fragmentos del futuro, como podría ser el relato del criminal contando sus impresiones al verse rodeado por la policía. La película sobre un acontecimiento es una de los raros casos en que sin duda necesitará disponer de más de una cámara. El desarrollo y la dinámica los determina de antemano por la configuración del propio acontecimiento. Para hacer el rodaje con varias cámaras móviles se requiere la misma precisión y el mismo cronometraje que se utiliza en las operaciones militares, ya que, de lo contrario, las cámaras pueden terminar fumándose unas a otras.

Olimpiada (1936), sombrío clásico de Leni Riefenstahl, muestra los Juegos Olímpicos de Berlín con insólito y seductor virtuosismo, y tiene a un Adolf Hitler divinizado como figura central.

La Soufrière (1976), de Werner Herzog, se centra en un volcán a punto de entrar en erupción y en las reacciones de la gente que intenta sobrellevar la inminente destrucción de sus hogares. Tanto Herzog como su equipo arriesgaron la vida para estar allí presentes, pero como el volcán decidió no entrar en erupción, Herzog cambia de tercio sin pestañear y la película pasa a ser una meditación sobre la importancia de asumir riesgos y acaba por sacar partido a la gran pesadilla de los documentalistas: el acontecimiento que no llega nunca a suceder.

The Uprising of '34 (1995), de George Stoney, Judy Helfand y Suzanne Rostock, es la reconstrucción de una huelga fracasada de algodoneros en 1934, hecha a base de material de archivo y de los recuerdos de los supervivientes. El desarrollo del acontecimiento y el fracaso de la huelga constituyen la estructura tras la que se esconde el modo en que la historia del mundo del trabajo es un tema que se elude en Estados Unidos. La película demuestra que son los traumatizados obreros quienes desean olvidar y no sólo los protagonistas oficiales de la represión. La realización de la película y su posterior exhibición constituyeron un memorable acto de curación que sacó de la oscuridad aquella la tragedia y colocó en su lugar a un fragmento de la historia de la lucha de clases en América.

El largo viaje a Guadalupe (1996), de Francisco Urrusti, se centra en el fenómeno anual de la peregrinación de las gentes para adorar a la Virgen entronizada de Guadalupe en la ciudad de Méjico. Al principio de la película se realiza un análisis conceptual desde una perspectiva histórica y cultural, y posteriormente observamos, cargados de ideas, la propia peregrinación en forma de reconstrucción espontánea hecha por esas pobres gentes profundamente religiosas, que nos hablan de sus sufrimientos, de su historia y de su fe. La última parte de la película se concentra, como sólo puede hacerlo el cine, en la realidad de esa inefable pasión de los peregrinos, y desmiente nuestra capacidad para expresar con palabras los anhelos más profundos de los hombres.

LA PELÍCULA QUE DEFINE UN PROCESO

Las películas que se encuentran dentro de esta categoría presentan unos hechos en cadena que componen un proceso interesante. Suelen ser distintas ramificaciones del presente que está en curso, de manera que cada una de ellas es complemento de las otras. Al disponer de varios relatos paralelos, se puede reducir a lo esencial cada uno de ellos y se propicia la comparación o la ironía, entre los distintos fragmentos.

La poética producción de Humphrey Jennings *Fires Were Started* (1943), retrata a los héroes anónimos del Servicio Nacional de Incendios que lucharon noche tras noche para sofocar los grandes incendios de Londres durante los bombardeos de la segunda Guerra Mundial. Su esfuerzo constituye una metáfora del esfuerzo de todas las gentes asediadas de la isla.

La película *Ticicu Follies* (1967), de Frederick Wiseman, nos muestra todas las etapas, desde su ingreso hasta su entierro, por las que pasan los criminales dementes en una institución, incluyendo los intentos de uno de ellos, aparentemente cuerdo, para escapar de los muros de aquel lugar de pesadilla. Los episodios de la película inducen al espectador a adentrarse cada vez más en la lógica de los procedimientos y en el "tratamiento" que aplica la institución a los asilados, así como en las características del personal que allí trabaja; todos ellos organizados a causa de un espectáculo que tiene lugar paralelamente: la revista anual de la institución.

Burden of Dreams (1982), de Les Blank, hace el seguimiento de Walter Herzog mientras éste rueda *Fitzcarraldo* (1982), un largometraje sobre un empresario de ópera que consigue llevar un barco de vapor fluvial a los Andes peruanos (Figura 27. 13). A través del esfuerzo de Herzog para atravesar la jungla con un vapor de verdad y subirlo por la ladera de un monte, Blank revela el grado de obsesión dictatorial del propio Herzog y el riesgo que estaba dispuesto a que corrieran quienes trabajaban para él. Cuando Blank nos muestra que la realización de un sueño puede llegar a ser más importante que la vida misma, nos está diciendo que el totalitarismo se puede enmascarar bajo el disfraz del arte. La película de un viaje

En la industria de los largometrajes existe la creencia de que ninguna película que tiene lugar en un tren ha fracasado jamás. El aliciente del viaje, con todos sus matices metafóricos y sus ritmos incorporados de movimiento, es también aplicable a la película documental.

The River (1973), de Pare Lorentz, también tiene muy bien definidos su principio y sus partes central y final, ya que mediante un incremento inherente la película nos va llevando, fase a fase, desde su nacimiento hasta la desembocadura. *Le Retour* (1946), de Henri Cartier-Bresson, hace una crónica de un río de una especie diferente, el río de la humanidad desplazada que carmina penosamente por las carreteras de Europa en busca de sus hogares, después de la segunda Guerra Mundial.

Sherman's March (1989), de Ross McElwee, utiliza como punto de partida la marcha de destrucción del general Sherman durante la guerra civil americana. Despues, aburrido con el tema elegido, narra su propia marcha paralela, un viaje en el que se encuentra con antiguas novias y con otras nuevas, en un intento de acabar con su soltería. McElwee descubre que el general todavía está con él, pero más bien como metáfora instructiva con un final innoble.

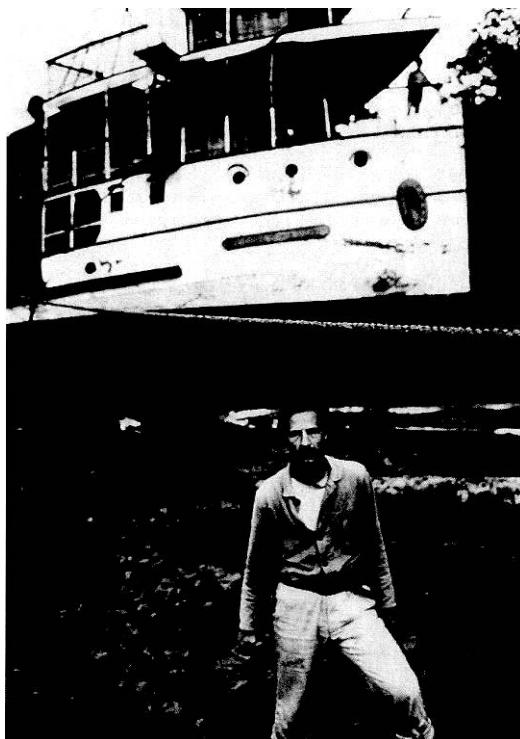


Figura 27.13.

Werner Herzog con el barco que arrastra monte arriba, en la película *Burden of Dreams*, de Les Blank. (Maureen Gosling.)

LA PELÍCULA TIPO CIUDAD AMURALLADA

Las sociedades y las instituciones tienden a encerrarse en sí mismas y a generar su propio código de conducta. Este código nos revela otra sociedad más amplia que está detrás. Por consiguiente, la película que hemos dado en llamar de "ciudad amurallada" es la que utiliza un microcosmos para insinuar una crítica a mayor escala.

La película *Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, retrata a los hambrientos habitantes de un remoto pueblo español y define las diversas fuerzas que impiden que puedan ponerle remedio a su situación; expone airadamente el esquema de cínico abandono que imponen la Iglesia, el Estado y los terratenientes.

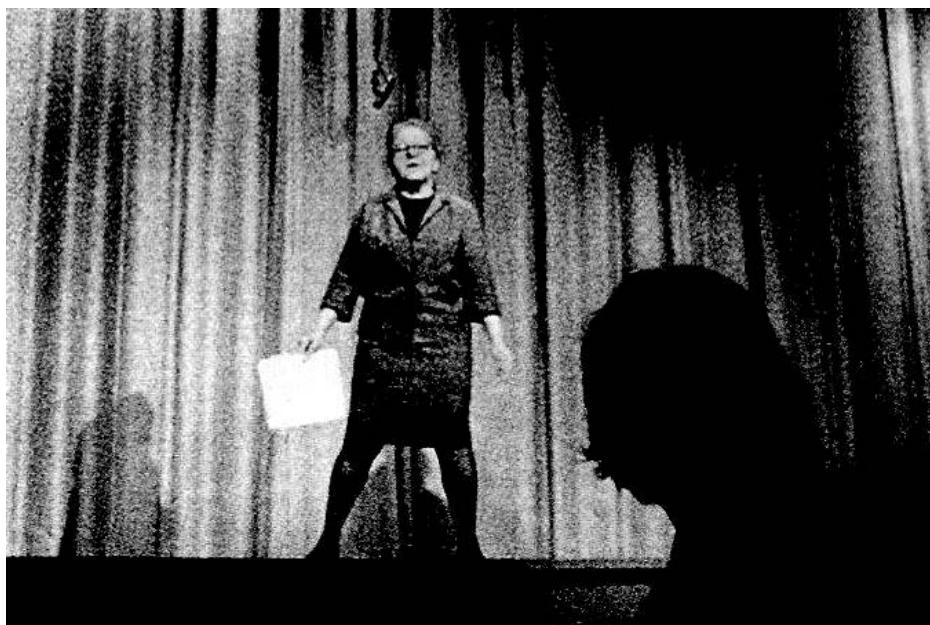


Figura 27.14.-

High School, de Fred Wiseman - Una película tipo "ciudad amurallada" en la que se hace un estudio de nuestras actitudes en lo referente a la preparación de los jóvenes para la democracia. (Zipporah Films, Inc.)



Figura 27.15.

Las señoritas de *Chicken Ranch*, de Nick Broomfield posan con la madame.

Cualquiera de las películas de Frederick Wiseman está dentro de esta categoría, especialmente *Titicut Follies* (1967), *Hi8h School* (1968) (Figura 27.14) y *Hospital* (1969). Estas películas suponen una fuerte crítica de nuestras actitudes hacia la salud mental y la normalidad, hacia la forma en la que preparamos a los jóvenes para la democracia y hacia una sociedad que perdona la violencia, tanto la que se infinge a uno mismo como la que se utiliza para castigar a otros.

Dos películas de Nick Broomfield, *Soldier Girls* (1981) y *Chicken Ranch* (1982), reúnen también las condiciones de las películas de "ciudad amurallada", aunque con distinto enfoque que las de orientación más narrativa o las del tipo de cine directo de observación. La primera de ellas trata de mujeres soldados durante su entrenamiento básico militar, y la segunda, de las mujeres de

un buredl y de sus clientes (Figura 27.15). Ambas muestran el tratamiento a que la institución somete a las personas que las componen y las dos nos proporcionan perspectiva suficiente para que podamos sentirnos conocedores del tema y ejercer la crítica a su final. Ninguna de estas cintas pretende permanecer neutral o indiferente a sus descubrimientos. Dado que se nos permite ver, por ejemplo, a una soldado licenciada del ejército que abraza al operador de cámara, o a la propietaria del buredl increpando al equipo de rodaje por haber filmado escenas que hubiera deseado mantener en secreto, reparamos en las simpatías del director y podemos adivinar los acomodos, los lios amorosos e incluso las manipulaciones que tuvieron lugar durante el rodaje.

LA PELÍCULA HISTÓRICA

Desde el momento en que todo film reproduce aquello que ya pasó, todas las películas son históricas. Por lo tanto, el cine es intrínsecamente un excelente medio para resucitar el pasado, aunque su funcionamiento es muy diferente del de la historia escrita. A pesar de que la causa y el efecto a través del tiempo es un tema que concierne a la película histórica, pocas veces se atiene este género a la cronología. A menudo se producen digresiones para considerar otros lazos de unión de causa y efecto que afectan a los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla. A veces es la cronología el factor dominante, pero en ocasiones los aspectos colaterales toman la delantera.

El funcionamiento de la historia en la pantalla es muy diferente del de la historia escrita. Como reflejan los ensayos de Donald Watt y Jerry Kuehl, las películas históricas, a los ojos de sus creadores, solamente han tenido un éxito relativo. La imposibilidad de rodar determinadas escenas y el terror que sienten los ejecutivos de televisión ante la posibilidad de exigir a la audiencia un esfuerzo intelectual adulto pueden afectar fatalmente a la precisión histórica de estas películas. Por tal motivo se suelen curar en salud. El propio medio cinematográfico, por su realismo y su movimiento ineluctable a través del tiempo, se opone a la meditación y rechaza las afirmaciones categóricas, especialmente las más abstractas, que no hay manera de ilustrar. La pantalla parece un vehículo extremadamente pobre, porque el sentido de la historia es pura abstracción.

Las películas basadas en la historia política y cultural fracasan por varias razones, a saber: por tratar de evitar la controversia, como hacen los libros de historia; porque se niegan a reconocer que la pantalla es diferente de la lectura o de la asistencia a conferencias académicas; porque dominan las interpretaciones sospechosas y porque pecan de un exagerado deseo de hacerse comprender por el público. En particular cuando hay empresas involucradas, la audiencia se queda sin saber qué hilos se han movido para obtener la financiación, ni hasta qué punto las historias para la televisión están dominadas por ese afán colectivo de erigir monumentos para engrandecimiento propio.

Los británicos han producido series muy notables (*The Great War*, *The World at War*) y América las suyas propias, grandiosas y colosales (*Vietnam: A Television History* y *The Civil War*, por ejemplo). Estas series, tan comprimidas y mediatisadas por la narración, funcionan como encyclopedias, inundando al espectador (le hechos y conceptos que le exigen la proeza de memorizarlos todos para poder seguir el hilo. El espectador, como si hubiera vuelto a la escuela primaria, siente un gran complejo de inferioridad porque no es capaz de entender la lección. Lo que se saca en limpio —una especie de mérito por haber sobrevivido, una idea del ambiente, del fondo, retazos muy vividos del drama, claramente rememorados— no es exactamente la comprensión de los hechos equilibrada y completa que pretendían los productores.

El documental histórico verdaderamente incisivo, por otra parte, no tiene como fin primordial transmitir a la audiencia todo el alcance de un asunto. Su objetivo puede ser un personaje o un determinado asunto inspirado por la pasión o por un sentimiento latente de injusticia. Existen múltiples ejemplos, muy diferenciados, tanto por su alcance como por el lenguaje que emplean. *The Plow that Broke the Plain* (1936) y *The River* (1937), de Pare Lorentz, películas ecológicas ambas, nos advierten de los posibles desastres ambientales y humanos causados por la erosión del suelo y la deforestación.

Noche y niebla (1955), de Alain Resnais, nos enfrenta con las consecuencias que Auschwitz tendría en el futuro. Con gran imaginación, resucita la vida infernal de los prisioneros y nos hace mirar a nuestro alrededor con el temor de encontrar otras personas capaces de poner en práctica un sistema parecido a aquel.

A partir de los años sesenta la historia narrada verbalmente y trasladada a la pantalla ha ido ganando terreno, lo que marca unos límites claros y muy útiles, cuando queda expuesta de manera tan directa, a partir de la experiencia individual de personas concretas, y no representa de manera tan evidente una visión de conjunto tramada a espaldas del espectador. La serie de Stephen Petet para la BBC *Yesterday's Witness*, en cuyo comienzo contribuí personalmente, está hecha a base de cientos de otras películas; también hay cintas de este mismo tipo hechas por independientes —sin duda a causa de la autocensura política que afecta incluso a la cadena no comercial PBS—. Son películas independientes muy notables, por ejemplo, *Union Maids* (1976) y *Seeing Red* (1983), de Reichert y Klein, *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1981), de Connie Field, y *With Bables and Banners* (1979), de Lorraine Gray. En Francia, *Sorrow and the Pity* (1972) de Marcel Ophuls, y *Hotel Terminus: Vida y época de Klaus Barbie* (1988, Figura 27-16), de Marcel Ophuls, y *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, todas ellas concentradas en los avatares del fascismo. A raíz de la desaparición del comunismo en Europa oriental tendremos ocasión de asistir a muestras extraordinarias de cine independiente en un futuro próximo. Lo que distingue a estas películas es que sus autores no abordan la historia a la manera de los libros de texto —como hechos remotos definitivamente clausurados por declaración unánime—, sino que la consideran un depósito prometedor, una reserva de experiencias humanas que aguardan a ser usadas para esclarecer los dilemas contemporáneos.

Ni que decir tiene que debe haber otras “familias” de películas que diversifican más aún las posibilidades de la forma documental y los tipos de estructura. He aquí algunas que son dignas de mención, aunque sólo sea de paso:

- *La película biográfica*: *Munch*, de Peter Watkins (1978); los cortometrajes que hizo Ken Russell en la década de los sesenta para la BBC, en particular los más notables, *Elgar, Debussy y Rousseau*; y más recientemente *Golub* (1990), del colectivo Kartemquin de Gordon Quinn y Jerry Blumenthal.
- *La película de tesis*, que recoge testimonios para argumentar los casos: los documentales británicos de contenido social de los años treinta; *Union Maids* (1976) y *Seeing Red* (1983), de Julia Reichert y Jim Klein.
- *La película panjetaria*: muchas de las de Les Blank, como por ejemplo *Garlic is as Good as Ten Mothers* (1977), *In Heaven There Is No Beer* (1984) y la deliciosa *Gap Toothed Women* (1987).
- *La comedia excéntrica*, que Errol Morris inicia parcialmente en *Vernon, Florida* (1982) y en *Gates of Heaven* (1985). Ambas retratan las personas más chifladas que se pueda imaginar.
- *El documental negro*, del eternamente imaginativo Errol Morris: *The Thin Blue Line* (1988), une, a través de su estilo fatalista y oscuro, el mundo de sus participantes con el del cine negro.
- *El documental del absurdo* de *Complaints of a Dutiful Daughter* (1995). Deborah Hoffman utiliza el humor surrealista para explorar lo que de otra manera sería una terrible y triste situación: la progresión de la enfermedad de Alzheimer de su madre.

Esta revisión del lenguaje del documental demuestra, en mi opinión, que el género va siendo menos monológico y más dialógico. Aún hoy los viejos hábitos de diseminar tratos mejorados con las masas incultas van disipándose y mucho de lo que se hace pasar por documental lleva la impronta del material pedagógico o de las diapositivas que el viajero privilegiado utiliza en sus conferencias. Una nueva generación de cineastas está apartando el documental de la clase burocrática y desea nutrir la ansiosa añoranza de los espectadores de películas que provocan un activo diálogo interior. Sin prisa pero sin pausa, el documental está haciendo suyas las complejidades del lenguaje, del pensamiento y de los propósitos que estuvieron confinados a formas de arte más maduras, como lo puedan ser el teatro y la literatura. El viejo orden está dejando paso a los documentales que hacen hombres y mujeres que se consideran al mismo nivel que las audiencias que les juzgan, y que están deseosos de compartir con sus espectadores sus más íntimos pensamientos y sus sentimientos más sinceros.

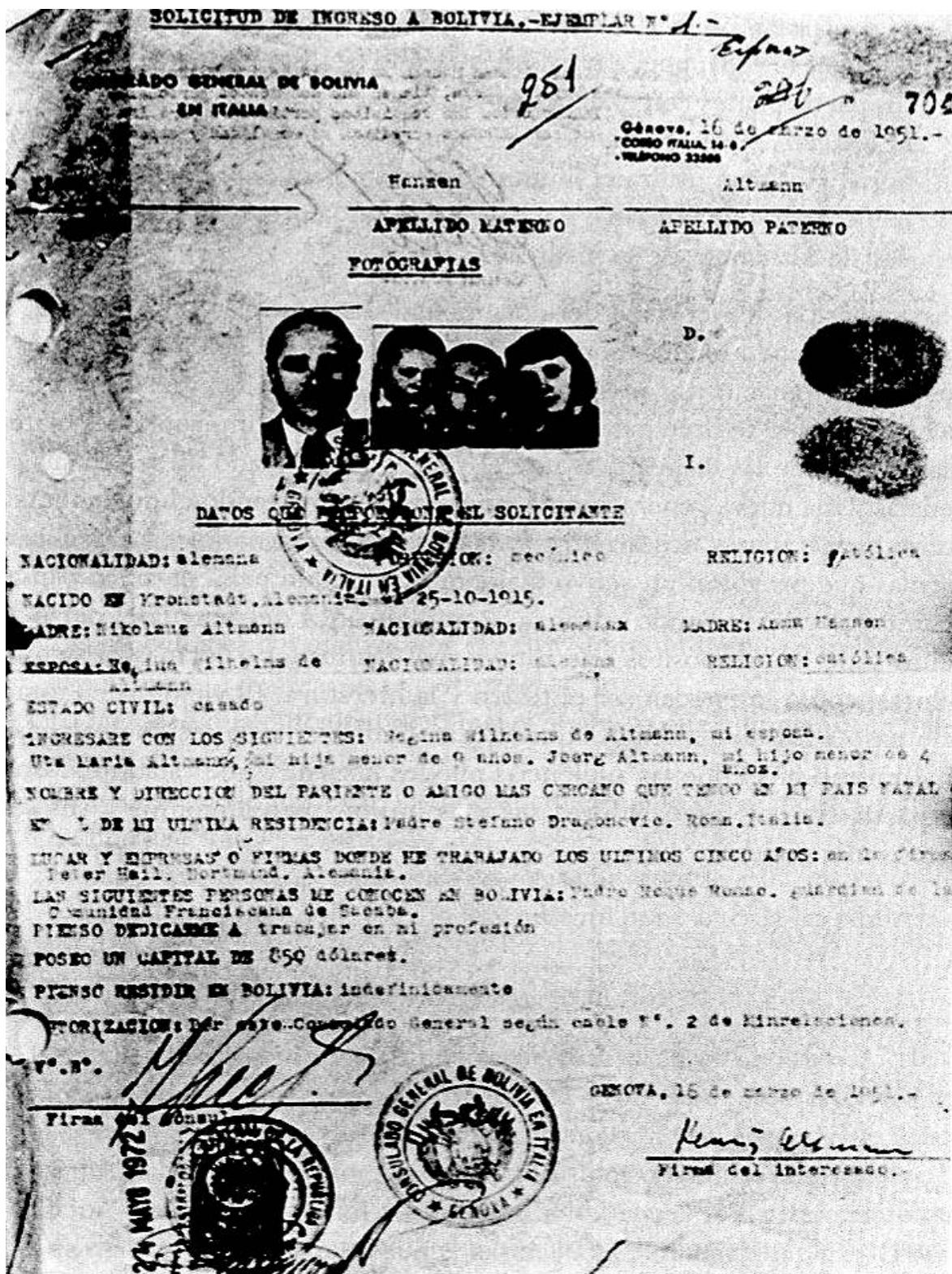


Figura 27.16.

Documento incriminatorio de Hotel Terminus: el documento de identidad falsificado que utilizó Klaus Barbic para entrar en Bolivia.

CAPÍTULO 28

Forma, control e identidad

Este capítulo, que trata los temas de la forma, el control y la identidad, analiza:

- La relación entre tema y forma.
- Las dificultades del control por el autor sobre un mundo que debiera ser espontáneo.
- La facilidad o la dificultad de filmar y el efecto que ello provoca en la reputación del documental.
- La necesidad de justificar los documentales ante participantes y fuentes de financiación.
- El papel que desempeña la ética en estas cuestiones.
- El manejo del punto de vista independiente por parte de las empresas de difusión.
- La influencia del lenguaje documental en el cine de ficción.

Al efectuar los agrupamientos que se perfilaban en el Capítulo 27, lo que pretendía era hacer un resumen claro de los procedimientos estéticos a los que se tiene opción en los documentales, pero no me ha sido posible establecer una distinción suficientemente clara entre tipos o familias de películas. Tengo la firme sospecha de que un documental sólo tiene éxito cuando hay alguien capaz de realizar la tarea concreta que expongo a continuación: darle a ese material filmado, singular y único, esa forma narrativa particular. Esto supone que las buenas películas son únicas en su género y, por lo tanto, desde un punto de vista estricto, no pueden servir de modelos.

Teniendo en cuenta esta limitación, conviene comentar algunos aspectos y contradicciones que se producen en el ámbito del documentalista y que influyen inevitablemente en las películas que se llegan a hacer y en la forma en que se hacen. Algunas paradojas de deben al propio medio, y otras a la forma en que los cineastas han venido utilizando el género documental hasta ahora. También existen anomalías en el ámbito de la financiación y en los intereses de la audiencia, pero esto ya se sale del tema que ahora nos ocupa.

EL CONTENIDO INFUYE EN LA FORMA

Algunas de las dificultades con las que se encuentran quienes tratan de clasificar el documental surgen del hecho de que cada película debe su credibilidad a actos, palabras e imágenes que se han arrancado de la vida real y que *carecen de una autoría central*. En casi todas las demás áreas de expresión el artista creativo ejerce un Control sobre la forma en que se expresa el contenido, pero en el caso del documental la Situación del cineasta es la de un artista de mosaico. Es evidente que su libertad de expresión está muy limitada por la naturaleza idiosincrásica de unos determinados materiales e, incluso, restringida por ellos. A menos que la película sea un ensayo controlado, el autor está a merced de los materiales de que dispone. Para quienes no están obsesionados por el tema del control, esta relación tiene su atractivo, pues se parece a la ambigua relación que mantenemos con nuestro propio destino: podemos influir en él, pero no podemos controlarlo; sólo nos queda llegar con él a un compromiso y encontrar al hacerlo la armonía.

PELÍCULAS DE FICCIÓN Y DOCUMENTALES: CONTROL DEL AUTOR

Mientras el director de cine de ficción puede moldear y comprimir el material durante la fase de escritura del guión, para que las calidades internas resulten externamente visibles y atractivas, el director de documentales ha de transmitir su mensaje de forma sutil e indirecta, ya que el género documental le obliga a trabajar tras una apariencia de verosimilitud si desea evitar que su labor se devalúe. Si su punto de vista se hace demasiado patente se pone en evidencia que los personajes y los acontecimientos que filmó no eran suficientemente convincentes ni interesantes por sí mismos. El documental de observación, en particular, ha de presentar un equilibrio entre pasajes de realismo autónomo que va revelando poco a poco signos y portentos que nos hagan desear levantar el velo para ver lo que hay debajo. Tres factores nos impulsarían a hacerlo, a saber:

- El tema tiene garra y es original.
- El punto de vista es individual, flexible y evidente.
- El lenguaje y los convencionalismos que se emplean son eficaces.

Algunos de estos aspectos, o todos ellos, suponen un verdadero desafío para la mayoría de los directores, y la contundencia y el vigor con que se enfrenten a cada uno de ellos nos darán la medida de la originalidad de sus películas.

ABANICO DE TEMAS Y SUS LIMITACIONES

A un escritor le resulta fácil centrar la atención del lector en aquellos momentos frágiles y fugaces que revisten especial importancia, pero como esto resulta muy difícil para el director de documentales, lo que éste hace, frecuentemente, para trabajar sobre seguro, es recurrir a temas sensacionales. Las guerras, la violencia familiar, los problemas urbanos, los excéntricos, los anormales, las manifestaciones, las revueltas y los enfrentamientos son el tipo de material que puede dar mejores resultados. No obstante, recurrir a temas melodramáticos puede resultar contraproducente a la larga, ya que aunque se está prometiendo insistenteamente que se va a producir un desenlace, en ese género estas expectativas normalmente no se satisfacen. Además, como trata con tanta frecuencia de los temas que están de moda, el documental se convierte en la película problema y asume el deber de predicar las soluciones, de las que no siempre se dispone.

Debemos llegar a la conclusión, muy a pesar nuestro, de que los documentales rara vez profundizan en sus temas con la facilidad y precisión con que lo hace la literatura. Para captar el realismo de la vida en una pequeña ciudad, o para percibir la auténtica claustrofobia de una reunión de familia de clase media, recurrimos instintivamente a la ficción y no a la película documental. A esta situación se llega por diversas razones, siendo una de las más importantes la dificultad que supone recaudar fondos para una película que va a tratar de un tema "menor". Se puede culpar de esto a los que administran el sistema de puja, mediante el cual se proponen las películas, se escogen las que interesan y se habilitan los fondos necesarios para su producción. Imaginen cuántas grandes obras literarias existirían hoy en día si Jane Austen, Guy de Maupassant, Doris Lessing, John Updike y otros autores que se dedicaron a escribir sobre las vidas de personas que no eran muy notables se hubieran visto obligados a recaudar grandes sumas de dinero antes de escribir una sola palabra. Nuestras bibliotecas serían hoy unos grandes depósitos de novelas del tipo que se venden en los supermercados.

Pero si es un hecho que la cinematografía, por lo general, está asentada sobre una base capitalista y sus éxitos y sus fracasos están en relación directa con las cifras de audiencia, es inútil y contraproducente quejarse por ello. Hay otros obstáculos que son motivo de desaliento para los que tienen intención de trabajar sin grandes aspiraciones.

COOPERACIÓN DE LOS PARTICIPANTES

Algunos de los problemas con los que hay que enfrentarse cuando se hace un documental sobre "la vida corriente" de las personas los provocan los propios participantes. ¿Cómo podemos explicarles la razón por la que deseamos filmar aquello que ellos mismos consideran una parte trivial de sus vidas? Si no sabe justificar sus razones, no sabrá tampoco convencerles del respeto que le merecen. Por otra parte, cuando consigue poner en claro y justificar plenamente su interés, mucha gente deja a un lado las convicciones que tiene sobre su derecho a la intimidad porque piensa que los motivos que usted tiene para llevar a cabo la película son más importantes que los suyos. La víctima de una violación puede ofrecerse voluntariamente a aparecer en un documental porque desea informar a la sociedad urgentemente sobre la experiencia de la violación y sobre los violadores. Prefiere sacrificar su derecho a [a intimidad para que la sociedad tenga conocimiento de los hechos, así como del proceso legal que ésta pone en marcha. Pero sólo lo hará *si le informa de las consecuencias* —cosa que no siempre es fácil.

RESISTENCIA AL PUNTO DE VISTA PERSONAL

Otro obstáculo para poder elegir un tema libremente y de manera personal es la resistencia de las compañías de televisión a apoyar trabajos que expresen una política o creencia personal, salvo que dé la casualidad de que sus puntos de vista puedan atraer a muchos espectadores. Aquí entran en juego muchos prejuicios conservadores y cautelosos, ya que la televisión se pone nerviosa ante una crítica social de carácter personal, a no ser que pueda ser atribuida a una persona famosa o a un movimiento que goza de una amplia aceptación. Con esto se cumple un doble fin: se atrae audiencia y la compañía de televisión no asume responsabilidad por las opiniones expresadas.

Esta servidumbre a favor de las cifras de audiencia puede dar resultados en ambas direcciones: los Beatles, debido a su popularidad, pudieron mostrar sus trabajos —que no tenían gran peso específico— en las cadenas nacionales de televisión y, por otro lado, la serie *Phantom India* (1968), de Louis Malle, que era de una gran profundidad y espíritu crítico, no se hubiera podido exhibir nunca en Gran Bretaña si Malle no hubiera ya adquirido una reputación como autor de películas de ficción que suscitaron grandes controversias.

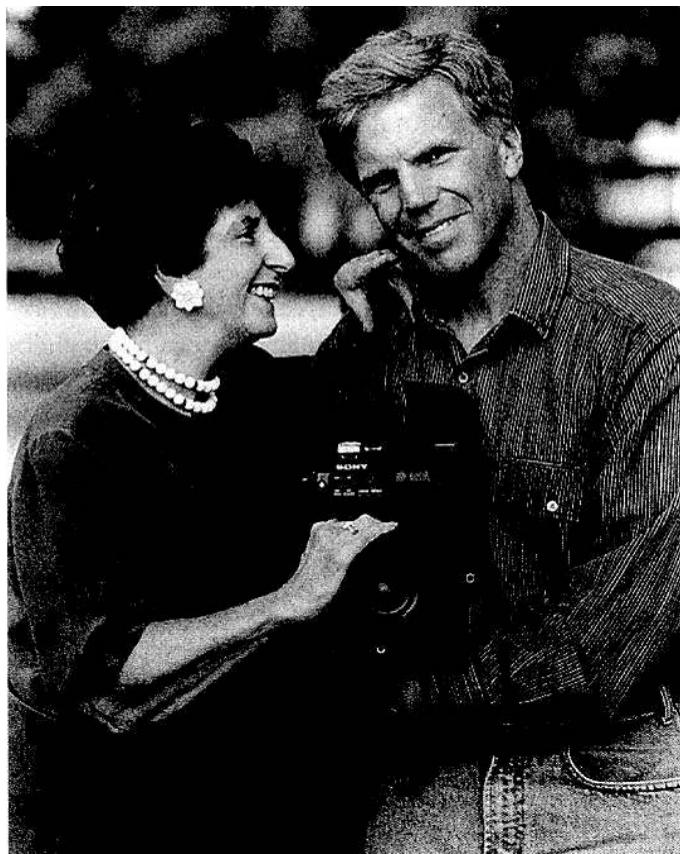


Figura 28.1.

Max Wexler con su protagonista Irene Nathan, en *Me and My Watchmaker*. Los documentales de contenido autobiográfico tienen buena acogida en el ámbito del cine, pero la televisión difícilmente los acepta.

Otro tipo de resistencia al punto de vista personal puede ser de orden cultural y es siempre más difícil de detectar. La obra de Mark Wexler, que hemos visto en tantas ocasiones, y que la crítica ha ponderado tanto, *Me and My Watchmaker* (1996) suscitó las iras, a duras penas contenidas, de un comprador que se encontraba en un festival europeo, porque la película se desviaba del tema del que se estaba ocupando, para reflejar, en cambio, las relaciones que Max estaba entablando con su personaje, o tal vez porque se pretende aún que el documental *su- prima la persona de su autor* (Figura 28.1). Sigue subsistiendo la teoría de que el documental televisivo tiene que ser objetivo y estar al servicio del público. Los defensores de esta teoría continúan declarándose enemigos de que exista cualquier tipo de autoría cinematográfica, sobre todo, tengo mis sospechas, cuando el comprador es europeo y el autor un americano sin remordimientos por serlo.

EL LENGUAJE DOCUMENTAL

El documental es un género joven inmerso en una forma de arte que es joven también y que de ningún modo se limita a unas cuantas formas, ni siquiera ha de ser esclavo del realismo. Su única limitación es que tiene que presentar la realidad (pasada, presente o futura) y adoptar una actitud crítica para con el entramado de la sociedad.

La forma documental tiene que ceñirse a las técnicas del relato y a la compresión narrativa para poder atraer y mantener el interés de la audiencia, como tuvo que reconocer Flaherty desde sus mismos comienzos. Éste es un hecho que resulta incómodo al etnógrafo o al purista del *cinema verité* y ambos pueden protestar y consideran insoportable tal manipulación. Con la encomiable intención de no ser manipuladores, los cineastas marxistas de los años sesenta y setenta intentaron conseguir una presentación más respetuosa de los partícipes dejando sin cortar la mayor parte de sus palabras y actos. Aunque esto da un estilo distinto a la película (no más coherente), no modifica la base del documental: *todo lo que aparece en pantalla es producto de las elecciones y relaciones que se establecen, y éstas reflejan inevitablemente el criterio del director sobre la verdad y lo que es necesario decir acerca de esa verdad.*

Volvemos aquí a la idea del contrato con la audiencia. La película debe prometer algo, cumplir con su promesa y seguir siendo consecuente en su relación con la audiencia. Este aspecto es muy difícil de controlar y los progresos que hace el director en este sentido suelen ser lentos, dado el tiempo que tarda en completar cada proyecto y, por lo tanto, también en comprobar los resultados.

En ediciones anteriores de esta obra expresaba mi profundo disgusto por el estancamiento del documental durante tantos años. Las grandes películas hechas a raíz del *boom* del *cinema vérité* en los años sesenta, como por ejemplo *The Sorrow and the Pity* (1972), de Ophuls, *Harlan County, USA* (1976) de Kopple, y *Best Boy* (1979), de Wohl, sólo innovaron en cuanto a los asuntos y la minuciosidad del tratamiento, pero no en lo que concierne al desarrollo del lenguaje documental. Una vez agotada la novedad de los rodajes espontáneos de actualidad, el cine documental regresó plácidamente a la Edad Media. Más que en la dirección o la utilización de la cámara, las mayores innovaciones se produjeron en el campo del montaje narrativo.

En el momento presente asistimos a un resurgimiento del interés del público y al renacimiento del lenguaje cinematográfico. Los documentales de calidad más recientes muestran el punto de vista fuertemente personal de su autor. *Dark Lullabies* (1986), de Neidik y Angelico, está narrada en primera persona, al igual que *Roger and Me* (1989), de Moore, favorita del público en el Festival Internacional de Cine de Chicago. ¿Un documental elegido entre tantos largometrajes? El tema es la gente que pierde su puesto de trabajo, pero el tratamiento que se le da al asunto es mordazmente satírico. Otro éxito de público fue *Sherman's March* (1986), una extensa autobiografía íntima de Ross McElwee. Después del éxito del docudrama noir de Errol Morris *The Thin Blue Line*, que incluso se proyectó en salas de cines y se programó en televisión, no podemos por menos de alegrarnos de que haya un cambio en cierres.

Tampoco la televisión permanece ajena a esta transformación. La cadena de televisión por cable Home Box Office también los exhibe e incluso los subvenciona, y algunos comercios especializados en vídeo cuentan ahora con secciones especiales de documentales. La BBC cuenta con la serie *Video Diaries*, y en América PBS, con la serie *POV*, de manera que puede decirse que la televisión se va acostumbrando a poner en antena documentales de producción individual e independiente. Desde luego, el hecho de que los documentales se realicen con el sello de un autor determinado supone una dificultad añadida y no es una garantía de calidad, pero sí contribuye a romper los moldes de la fórmula documental que ha permanecido inamovible debido al conservadurismo imperante y al fomento de una mayor conciencia en los cineastas.

Como siempre sucede, los cambios tecnológicos impulsan el desarrollo artístico. Es de esperar que el montaje no lineal aporte mayor flexibilidad formal y que el lenguaje del cine se mueva en direcciones más políticas y subjetivas, como ya se ha puesto de manifiesto en la serie de la PBS *The Great War* (1996).

El mensaje está clarísimo: el público es partidario de este género, pero los planteamientos más convencionales deben dar paso a otros más innovadores si se pretende que el medio evolucione. Esto implica que las comisiones y los paneles de asesores que deciden a quién se conceden los fondos públicos deben revisar sus criterios y sus normas, si quieren servir de estímulo para los productos que destacan por encima de la media ordinaria.

¿Es la uniformidad al uso precio inevitable de las programaciones industriales y del conservadurismo del sistema? La industrialización, que puede ser un sistema de trabajo sensato para la producción de comedias de situación y programas de noticias, es perjudicial para los documentales. Desgraciadamente, hay demasiada precaución y auto-censura entre los cineastas, que contribuyen a que esa uniformidad evolucione. De forma insidiosa por lo que tiene de inconsciente, esto representa la necesidad que tiene el cineasta independiente de que su trabajo sea aceptable para quienes le pagan su sueldo, ya que de ello depende su sustento. La desintegración de la monolítica BBC y de la ITV en Gran Bretaña parecía que iba a enfrentar a las muchas compañías pequeñas e independientes que surgieron, pero lo que hizo, en realidad, fue concentrar el poder en las manos de unos cuantos montadores que trabajaron solos según su propia iniciativa y acapararon todos los montajes tanto si a esas empresas les gustaba como si no.

DOCUMENTAL, FICCIÓN Y FUTURO

Una vez pasada la época del cine mudo experimental e innovador, el cine de ficción y el proceso creativo perdieron su carácter inmediato y flexible. El individualismo nunca languideció en el documental, que siempre ha sido un género improvisador. A partir de los años cincuenta, la ligereza de los equipos dio mayor libertad a la filmación. El estilo personal y de improvisación del director de documentales se va apreciando en el cine de ficción británico a través de los defensores del movimiento conocido como Free Cinema, como Lindsay Anderson, Karel Reisch y Tony Richardson. En la Francia de finales de los cincuenta y los sesenta existía un gran deseo de improvisar, de filmar en las calles sobre la marcha, que dio como fruto las grandes películas de la "nueva ola". En América, Cassavetes y Altman han sido los pioneros, pero la visión subjetiva de la cámara portátil se ha normalizado incluso en los largometrajes sin ninguna pretensión intelectual.

El documental, tan libre de prejuicios, ha influido en las relaciones y los estilos de la dirección del cine de ficción, y ha proporcionado la noción del verdadero aspecto que el realismo puede tener en la pantalla. Y esto ha afectado a los estilos de dirección y a la actuación de los intérpretes, que a lo largo de los años ha adquirido un carácter más íntimo y más revelador del propio ser del actor. Los resultados son inmensamente esperanzadores y emocionantes, pues los directores más imaginativos esperan y reciben mayor creatividad por parte de los actores, que evitan el culto a la personalidad y sin embargo consiguen darle mayor intensidad a los personajes que representan, cuyas raíces pertenecen a la realidad.

La experiencia que se adquiere haciendo documentales constituye una excelente preparación para la realización de largometrajes. Ken Loach ha trabajado en el teatro, ha hecho seriales para la televisión y documentales dramatizados en su trayectoria hacia las películas intensamente apasionadas sobre la clase trabajadora inglesa que hizo después. Asimismo, la experiencia que adquirió Alan Tanner, director de largometrajes suizo, haciendo documentales le permitió hacer *In the White City*

(1984) a través de una relación improvisada, sin guión y sin ningún protocolo con sus actores. Mike Leigh, conocido por su obra *Naked*, (1993) y por *Secrets and Lies* (*Secretos y mentiras*, 1996), es un director inglés que ha llegado a utilizar métodos similares de trabajo a través de su labor como director teatral. La mezcla de oscura comedia con temas claramente humanitarios ha dado como resultado una variada serie de películas sobre la clase trabajadora inglesa que suponen un reto, en su propio terreno, para el documental.

La creciente producción de documentales, su independencia con respecto del periodismo informativo y su también creciente desarrollo como voz cinematográfica individual podrían tener consecuencias de gran alcance. Dado que se pueden realizar documentales sin hacer grandes dispendios utilizando la tecnología más actual, y dado que los documentalistas ya no dependen de los estudios ni de los centros de producción, es de esperar que veamos más películas hechas de manera especulativa, con el consecuente ascenso de que los trabajos con sello de autor creativo se diversifiquen más y se alejen de los grandes centros de poder. El grupo Amber en Inglaterra es un ejemplo en este sentido. Su bello documental dramatizado *Eden Valley* (1995) es un impresionante testimonio de su compromiso con actores no profesionales, con la creatividad del documental y con la zona empobrecida en la que trabajan.

Es inevitable que la improvisación propia del documental y el teatro experimental tomen contacto, como lo hicieron ya de la mano de Fassbinder en el *teatro de acción* de Munich, o como ha hecho Mike Leigh con gran éxito en Inglaterra. Si es este camino el que le interesa, hay un libro, del que también soy autor, que analiza sus posibilidades desde el punto de vista práctico, titulado: *Dirección de cine: Técnica y Estética*.

CAPITULO 29

Reconstitución, reconstrucción y docudrama

Este capítulo pretende proporcionar una perspectiva moral y ética de:

- La reconstitución y la reivindicación de la verdad.
- La reconstrucción o proyección de situaciones.
- La reconstrucción de la subjetividad.
- Los falsos documentales como instrumentos al servicio de la crítica.

Un aspecto siempre controvertido del documental es su capacidad para hacer una hipótesis de la realidad mediante la reconstrucción de escenas de la vida de una persona o incluso de biografías completas de gentes que ya no existen. Consideremos, en primer lugar, la situación menos radical. Sigue algunas veces que un acontecimiento importante ya tuvo lugar antes de que llegara allí el documentalista para hacer las filmaciones, por ejemplo, el personaje principal ya sostuvo una entrevista que resultó ser crucial para la obtención de un trabajo que está desempeñando.

Si consigue que sus principiantes reconstituyan acertadamente esta escena, ¿qué importancia tiene ser completamente veraz con la audiencia? Esto no tiene una fácil respuesta. Hay algunos cineastas que incluyen un subtítulo para indicar que la escena ha sido reconstituida, pero esto puede resultar innecesariamente dramático si la escena es sólo una parte de la exposición que se precisa para poner en marcha la película, especialmente si se utiliza la narración en tiempo pasado o una sobreposición de voz para establecer la correcta perspectiva. En una escena de presentación de una evidencia, sin embargo, no es honrado dejar que la audiencia piense que está presenciando una realidad, en lugar de una reconstrucción. Recientemente he tenido ocasión de ver un insólito documental que se ha hecho en la escuela nacional de cine holandesa que, a pesar de que todos los indicios decían lo contrario, resultó ser total aunque magistralmente fabricado. De hecho, no era en absoluto un documental. Los espectadores, en su mayoría, debo admitirlo, profesores de documental, se sintieron molestos, e incluso enfadados ante el hecho de que les hubiesen embaucado de aquella manera. De ello se infiere la importancia que tiene mantener en todo momento la relación contractual con la audiencia. Las impresiones que nos causa la realidad que narra un documental son muy distintas de las que suscita una actuación ante las cámaras; nos sentimos manipulados cuando alguien transpone ese umbral. Como es evidente, aquella película nos la mostraron para ilustrar este argumento.

La línea divisoria parece ser una línea de buena fe: no hay nada censurable en mostrar cómo consiguió un personaje su empleo, si sabemos que lo obtuvo. Pero si, por el contrario, lo que dice nuestro personaje es que el director de personal utilizó en la entrevista una técnicas que no eran justas, entonces el que la audiencia vea la entrevista real o sólo una reconstitución de la misma según el recuerdo de una persona se convierte en un factor muy importante, ya que está en juego la integridad de todos.

Podemos resumir todo esto de la siguiente forma: reconstituir escenas importantes que no pueden ser mostradas de ninguna otra manera es una forma útil y válida de estimular la imaginación de la audiencia y de llenar huecos de su relato que podrían resultar importantes. No obstante, si lo que se pretende es que la audiencia se forme sus propios juicios de valor sobre la escena, entonces se debe rotular adecuadamente mediante un subtítulo o utilizando la pista de palabra. Hay que intentar que los participantes no confronten la reconstrucción como actores, sino que su tentativa sea la de revivir el espíritu de lo que realmente sucedió.

Una reconstrucción a gran escala requiere una clara rotulación. En este caso, se hace la reconstrucción de una escena, de varias escenas, o incluso de toda una película, utilizando las fuentes disponibles. Estas últimas pueden ser los recuerdos de un testigo ocular, unos documentos, unas transcripciones o los rumores circulantes. En la televisión británica se hizo una vez una reconstrucción, con actores, del juicio de Sacco y Vanzetti, que fue dirigida por Stuart Hood. Fue un trabajo inteligente, ponderado y austeramente memorable, y se utilizaron los antecedentes que obraban en el tribunal que juzgó a los famosos anarquistas. Aunque todos los personajes eran actores, la obra era exacta en lo referente a los hechos y realmente sólo puede ser descrita como reconstitución documental, ya que no había autoría central. Con esto quiero decir que cada uno de los participantes —los actores que hacían el papel de los dos anarquistas, el juez y los representantes legales— utilizaba las ideas y el lenguaje real que constaban en los antecedentes del tribunal.

Incluso la película *Culloden*, (1964), de Peter Watkins, que es una reconstrucción de la batalla que tuvo lugar en 1746 en las Tierras Altas escocesas, en la que las fuerzas del príncipe Carlos (y toda la causa de los Stuart) fueron brutalmente aplastadas por los ingleses, ha sido incluida entre el género documental. En este caso la exactitud histórica puede ser discutible y las palabras de los oficiales y los soldados de a pie a los que Watkins "entrevistó" sólo pueden ser una aproximación de lo que los verdaderos participantes pudieron decir. Y sin embargo, hay algo en la actitud de la propia película hacia su tema que deja traslucir una total entrega y respeto no sólo por aquella distante realidad histórica, sino también por el proceso humano mediante el cual los acontecimientos de este tipo se repiten a través de la historia. Aunque la película trata del poder y la política, a lo que

verdaderamente dedica su atención es a la subyugación del arrendatario a su señor y a la forma en que los humildes son utilizados como carne de cañón en las sangrientas luchas ideológicas de sus amos.

¿En dónde está, entonces, la línea divisoria entre el documental y la ficción? A esto puede contestarse, muy brevemente, que no hay nadie que lo sepa y que, de todas formas, la línea se está siempre sometiendo a discusión.

EL DOCUDRAMA

Existe otra utilización de lo real aún más imaginativa —algunos dirían que más caprichosa— al que se ha dado en denominar *docudrama* o *dramadoc*.

Dos ejemplos serán suficientes para explicar esta forma, que, como su nombre indica, es un híbrido entre dos mundos. Uno es una dramatización inglesa que se hizo en la década de los sesenta sobre la apurada situación de las gentes sin hogar: *Cathy Come Home* (1966), de Jeremy Sandford. Basándose en casos reales, Sandford y su esposa crearon una pareja “típica” de trabajadores manuales de clase media que gasta por encima de sus posibilidades y se encuentra en serias dificultades. A esta pequeña familia la desahucian y se queda sin hogar y, a partir de este momento, va descendiendo rápidamente por la escala social hasta que el Gobierno les obliga a separarse de sus hijos “por el bien de los niños”.

Casi pisándole los talones al eslogan que decía “Nunca has estado tan bien”, que los conservadores utilizaron con gran éxito en las elecciones, el público británico quedó en un principio asombrado y después horrorizado al comprobar que el drama se ajustaba a la realidad. La presión de la opinión pública contribuyó incluso a que se suavizaran algo las leyes, lo que es un éxito insólito para una película de su clase. La eficacia de la película no se debía solamente a su fondo documental; también tuvo unos actores y una presentación excelentes.

Death of a Princess (1980), de Anthony Thomas, es una película más reciente que intentó demostrar cómo se puede humillar y ejecutar públicamente a un miembro de la realeza saudita por un delito sexual. A juzgar por las muchas críticas que se produjeron en todas partes, parece ser que la película (en la que se utilizaron actores para representar la vida y la muerte de la princesa) corrió demasiados riesgos —en primer lugar con respecto a la verdad, que no podía determinarse con suficiente seguridad, y también con la autenticidad de la cultura y las costumbres islámicas, un campo ajeno a la experiencia del productor—. Estas inseguridades confirieron a la película una calidad especulativa y no realista y, por ello, no tuvo éxito ni como drama de ficción ni como documental.

Por lo tanto, la premisa que sirve de base a un material ejerce gran influencia en la mentalidad con la que la gente valora y asimila lo que le ofrecen como la “realidad de la vida”. Si la premisa parece infundada o es insostenible, el primer elemento que se rechaza es la pretensión de autenticidad documental que tiene la película. Resulta interesante comparar la reconstrucción de Jack Gold del encarcelamiento de Ruth First en África del Sur (*Ninety Days* 1966), que fue tan bien recibida, con *Death of a Princess*: como la propia Ruth First interpretó el papel, el programa no suscitó ninguna controversia en cuanto a la premisa de que era un relato subjetivo y auténtico. Si su relato sacó a la luz los procedimientos policiales surafricanos, también provocó la confirmación de sus palabras, pues fue posteriormente asesinada en un acto de violenta y vengativa represalia.

RECONSTRUCCIÓN SUBJETIVA

Algunos trabajos de reconstrucción merecen mención especial, pues su lenguaje está encaminado expresamente a crear un elevado estado de identificación imaginativa de los espectadores con el tema. El canadiense brillante y estrafalario Donald Brittain, en su obra *Volcano* (1977), reconstruye la vida de Malcolm Lowry, autor de la novela *Bajo el Volcán*. Lowry, al igual que el propio Brittain, era alcohólico. Después de una vida de tragicómicos desórdenes y de autodestrucción, convirtió obsesivamente su propia historia en arte y escribió una novela de pasmosa profundidad. Al narrarnos la vida de Lowry, Brittain utiliza el ritual reglamentario de la biografía cinematográfica, pero la película no cuenta con material filmado ya existente y sólo emplea algunas fotografías de Lowry; sin embargo, se concentra en recrear la situación y el ambiente como contrapunto de las palabras y las ideas del propio Lowry. Cuando finaliza la proyección, nos parece haber sufrido en nuestras propias carnes una destructiva adicción.

Errol Morris, en *The Thin Blue Line* (1988), investiga el procesamiento y juicio de Randall Adams por el asesinato de un policía muchos años atrás en Texas. Con la música minimalista de Philip Glass, una cámara que observa imperturbable a una numerosa serie de testigos, una composición de imagen y una iluminación más propias del largometraje, la narración de Morris va cobrando fuerza como trabajo formal de intrincada identificación.

¿Qué sucedió realmente durante el asesinato? Morris reconstruye diversas versiones según los testimonios de cada uno de los participantes. El efecto que produce es el intento de resolver un problema de ajedrez de la misma forma en que Morris tuvo que resolver aquel rompecabezas avanzando a tientas en busca de la verdad. El resultado es obsesionante: un prisionero atrapado en la tela de araña del cine negro en la vida real, cuya historia ilustra el injusto manejo de las leyes al servicio de una ideología.

Tongues Untied (1989), de Marlon Riggs, supone un avance aún mayor en lo que se refiere a la creación de un universo interior. Mediante la utilización de apuntes breves al estilo de Brech, obra del propio cineasta y de sus colegas homosexuales, la película nos transmite de manera lúdica y elíptica lo que representa ser negro, homosexual e invisible en un mundo predominantemente blanco y heterosexual. No existe un hilo argumental propiamente dicho, sino una serie de actuaciones de

enorme estilo e infinita variedad que van de la danza y el movimiento del cuerpo al monólogo interior, La charla callejera y el *rap*. Resulta imposible describir o analizar la película, pues es más bien un montaje de estados de ánimo, de reflexiones, ideas y lamentaciones en las que se suelta la lengua, se da rienda suelta a la palabra ante la inminencia de la muerte. El propio Riggs murió posteriormente de sida, y la película constituye su testamento político.

FALSOS DOCUMENTALES, O “BURLAMENTALES”

El renombrado cortometraje de Mitchell Block sobre la víctima femenina de una violación *No Lies* (1973) nos muestra lo poderoso que puede ser el *cinema vérité* como herramienta de investigación en manos de un cineasta que se inmiscuye con sus preguntas en una situación. Por la tensión que provocaba y maravillada ante las revelaciones que recibe de la víctima, la audiencia queda desconcertada cuando al final de la película se revela que ambos protagonistas son actores y que la relación de explotación era un espectáculo calculado. La película se hizo con el fin de “cometer una violación ante las cámaras de cine y demostrar lo que significa”. Y está realizada de una manera tan realista que lo vivimos en nuestras propias carnes, es nuestro propio orgullo el que se siente herido y son nuestras expectativas de desarrollar una actividad normal en un ambiente normal las que se ven truncadas; sufrimos la experiencia de ser la incauta víctima de tan agresivo asalto y le sucede a cualquiera que vea la película.”

La película *Baba Kiueria* (1987), de Ken Featherstone, pretende ser un documental para la televisión australiana acerca del modo en que los aborígenes colonialistas descubrieron Australia tiempo atrás, cuando el país estaba poco poblado por blancos primitivos que cocinaban la carne en lugares rituales denominados áreas de barbacoa (de ahí su título). La película se centra en una familia blanca nerviosamente sumisa, y nos muestra cómo trata de cooperar con la mayoría aborigen y cómo, a causa de su falta de reflexión, llegan a separarles los asistentes sociales aborígenes por su propio bien. Mediante la inversión de los valores raciales predominantes en Australia, y convirtiendo la película en una comedia, este falso documental pretende mostrarnos lo que sucede cuando el paternalismo liberal lo proyectan los negros sobre los blancos en lugar de ser al revés.

Zelig (1983), de Woody Allen, es una fábula al estilo burlesco sobre una celebridad judía de la época de la Depresión, que tiene una gran inclinación a identificarse de manera camaleónica con cualquier situación. A través de un magistral proceso fotográfico, Allen aparece en los juegos de Babe Ruth y en los mítines de Hitler, adaptándose siempre al ambiente y a la identidad de quienes le rodean. Como sucede con tantas comedias, la película tiene un trasfondo crítico, parte del cual es la sátira de la pomosidad del documental estereotipado.

Estas películas son como caballos de Troya que se apropián de la forma documental para poner a prueba la credulidad de la audiencia y para cuestionar el carácter fidedigno y la validez del propio género documental. Parecen advertirnos: “¡Cuidado, comprador! Ningún género ni ningún autor se merece la confianza de manera automática.”

Tengo que agradecer, pues me han resultado de gran ayuda para la elaboración de este capítulo, los debates sobre el docudrama y el falso documental que dirigieron Otto Schuurman y Elame Charnov en el simposio sobre el documental denominado *Panorama de fin de siglo* que se celebró en el Centro de Capacitación Cinematográfica en la ciudad de México en noviembre de 1996.

2. Modalidades documentales de representación

Modalidades

Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.*

Estas categorías son en parte el trabajo del analista o crítico y en parte el

* Las cuatro modalidades aquí tratadas empezaron como una distinción entre el tratamiento directo e indirecto en mi trabajo *Ideology and the Image*. Julianne Burton revisó y pulió esta distinción convirtiéndola en una tipología de cuatro partes extremadamente útil y mucho más matizada en «Toward a History of Social Documentary in Latin America», en su antología *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), págs. 3-6. Este capítulo es una reelaboración de la tipología de Burton.

producto de la realización cinematográfica en sí. Los términos en sí son esencialmente míos, pero las prácticas a las que hacen referencia son prácticas cinematográficas que los propios realizadores reconocen como enfoques característicos de la representación de la realidad. Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad.

Una historia muy superficial de la representación documental podría ir del siguiente modo: el documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas. El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.

Pero la modalidad de observación limitaba al realizador al momento presente y requería un disciplinado desapego de los propios sucesos. El documental interactivo (Rouch, de Antonio y Connie Field) surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales. El realizador también podía relatar acontecimientos ya ocurridos a través de testigos y expertos a los que el espectador también podía ver. A estos comentarios se les añadió metraje de archivo para evitar los peligros de la reconstrucción y las afirmaciones monolíticas del comentario omnisciente.

El documental reflexivo (Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz) surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Ésta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.

Aunque este breve resumen da la impresión de una cronología lineal y de una evolución implícita hacia una complejidad y una conciencia de la propia modalidad mayores, estas modalidades han estado potencialmente disponibles desde los inicios de la historia del cine. Cada modalidad ha tenido un periodo de predominio en regiones o países determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse y alterarse dentro de películas determinadas. Los enfoques más antiguos no desaparecen; siguen formando parte de una exploración ininterrumpida de la forma en relación con el objetivo social. Lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico.

Desde un punto de vista institucional, los que operan principalmente con una modalidad de representación pueden definirse a sí mismos como una colectividad discreta, con preocupaciones y criterios diferenciados que guían su práctica cinematográfica. A este respecto, una modalidad de representación implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso. En vez de erigirse como la manifestación del realizador individual, el texto demuestra ceñirse a las normas y convenciones que rigen una modalidad particular y, a su vez, se beneficia del prestigio de la tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada. Al realizador individual se le plantea la cuestión de las estrategias de generalización, los modos de representar aquello que es sumamente específico y local como temas de importancia más generalizada, como cuestiones con ramificaciones más extensas, como expresión de alguna significación perdurable recurriendo a una modalidad o marco representativo. Es posible que sumando un texto particular a una modalidad de representación tradicional y a la autoridad discursiva de dicha tradición se refuercen sus afirmaciones, dándoles el peso de una legitimidad previamente establecida. (A la inversa, si un modo de representación se ve atacado, un texto concreto puede resultar perjudicado como resultado de su adhesión al mismo.)

La narrativa —con su capacidad para introducir una perspectiva moral, política o ideológica en lo que de otro modo podría ser una mera cronología— y el realismo —con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva— también pueden considerarse modalidades pero presentan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas. Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnán la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria. Más concretamente, cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de

texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador, de las que nos vamos a ocupar a continuación.

La modalidad expositiva

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Películas como *Night Mail*, *The City*, *The Battle of San Pietro* y *Victory at Sea* que utilizan una «voz omnisciente» son los ejemplos más familiares. Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen otro ejemplo. Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte.

Si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones? Cada modalidad aborda esta cuestión de un modo diferente y plantea cuestiones éticas características al practicante. La modalidad expositiva, por ejemplo, suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda). ¿Qué conlleva hablar en nombre o a favor de alguien en términos de doble responsabilidad con el tema de la película y con el público cuya aprobación se busca?

Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico (la representación expositiva prevaleció hasta que en torno a 1960 el registro de sonido sincrónico se hizo razonablemente manejable). La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. (La lógica del texto es una lógica subordinada; como en el derecho, el efecto de persuasión tiende a invalidar la adhesión a los estándares más estrictos de razonamiento.) El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente. De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizás quiera proponer el realizador. Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto como hacen las extrañas yuxtaposiciones de *Las Hurdes/Tierra sin pan* o *Le sang des bêtes*.

El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la ge-

neralización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y regula el conocimiento de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película. El conocimiento en el documental expositivo suele ser epistemológico en el sentido que le da Foucault: esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común como la que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad. Lo que contribuye cada texto a esta reserva de conocimiento es nuevo contenido, un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares. Ésta es la gran valía del modo expositivo, ya que se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer sino que simplemente se da por sentado. El título del documental del National Film Board centrado en una conferencia de la doctora Helen Caldicott acerca del holocausto nuclear, *If You Love This Planet*, ilustra este punto. Si en efecto amas este planeta, entonces el valor de la película es el nuevo contenido que ofrece en lo tocante a información acerca de la amenaza nuclear a la supervivencia.

Tanto las yuxtaposiciones extrañas como las modalidades poéticas de exposición cualifican o rechazan los temas de los que depende la exposición y tornan extraño lo que se había hecho familiar. Las películas de Buñuel y Franju anteriores mencionadas ponen a prueba nuestra tendencia a describir otras culturas dentro del marco moralmente seguro de la nuestra (*Tierra sin pan*) y echan por tierra nuestra hastiada suposición de que la carne de nuestra mesa simboliza nuestro pasado de caza y recolección y la nobleza del que nos procura comida en vez de las técnicas de producción en serie del matadero moderno (*Le sang des bêtes*). Los clásicos de la exposición poética como *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*, como las obras de Flaherty, hacen hincapié en la elegancia rítmica y expresiva de su propia forma con el objetivo de conmemorar la belleza de lo cotidiano y de esos valores que modestamente sostienen los esfuerzos cotidianos (iniciativa y valor, prudencia y determinación, compasión y urbanidad, respeto y responsabilidad). Flaherty, Jennings y Wright, entre otros, intentaron promover una subjetividad social o colectiva según estas piedras angulares, que a menudo se dan por supuestas, de la vida de la clase media y de una sensibilidad humanista-romántica. Sus tentativas, aunque poéticas, están dentro de la modalidad de la representación expositiva. Su interés, sin embargo, pasa de una argumentación o declaración directa, a la que se unen las ilustraciones, a una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo que se deriva de la estructura formal de la película en su conjunto.

Películas más recientes como *Naked Spaces: Living Is Round* y *Uaka* no tienden tanto a conmemorar como a identificar una serie de valores alternativos, tomados de otras culturas y modos de vida. Lo hacen con un estilo igualmente poético y oblicuo. *Uaka* ofrece retazos de un ritual anual en honor a los muertos entre los xingu del Amazonas brasileño pero ofrece una explicación mínima. Construido casi por completo en torno al tipo de suspense que utilizara Flaherty en la famosa secuencia que muestra Nanuk a la caza de una foca, donde sólo entendemos el significado de las acciones en retrospectiva, pero sin la «recompensa» que obtenemos en *Nanuk*, sin resumen de conclusión ni marco holístico alguno, *Uaka* nos deja con una sensación de texturas, colores y ritmos, acciones, gestos y rituales que escapan a cualquier estrategia de comprensión sin ni tan sólo sugerir que estos sucesos son incomprensibles o meramente materia prima para la expresión poética. El flujo lineal cronológico de la imagen y la argumentación de la obra de Flaherty y de la mayoría de las películas expositivas —impulsados por la marcha diacrónica de causa/efecto, premisa/conclusión, problemas/solución— se vuelve hacia el patrón «vertical», más musical, de asociación en el que las escenas se suceden debido más a su resonancia poética que a su fidelidad a la progresión temporal y lógica.

Naked Spaces nos muestra aldeas del África Occidental y algunos de sus detalles arquitectónicos (pero a pocos de sus habitantes). No nos habla de la historia, función, economía o significado cultural de estas formas concretas. En vez de esto un trío de voces femeninas compone la banda sonora en *voice-over*, acompañada de música indígena de diversas regiones. Cada voz ofrece una forma diferente de comentario anecdotico sobre cuestiones de hecho y valor, significado e interpretación. Esta película pone de manifiesto la clara conciencia de que ya no podemos dar por sentado que nuestras teorías epistemológicas del conocimiento ofrecen un acceso exento de problemas a otra cultura. La exposición poética ya no hace el papel de bardo, reuniéndonos en una colectividad social de valores compartidos, sino que expone, poéticamente, la construcción social de esa forma de colectividad que permite que jerarquía y representación vayan de la mano. Trinh Minh-ha se niega a evocar o hablar en nombre de la esencia poética de otra cultura; por el contrario, interpreta la estrategia retórica de la empatía y la unidad trascendental y lo hace dentro de los términos de una exposición poética en vez de a través del metacomentario que podría adoptar un documental reflexivo.

La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible «voz omnisciente» o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. La sensación de toma y daca entre entrevistador y sujeto es mínima. (El texto expositivo determina férreamente las cuestiones de duración, contenido, los límites o fronteras de lo que puede y no puede decirse, aunque pueda haber elaboradas concatenaciones

de pregunta y respuesta, o incluso diálogo entre entrevistador y sujeto. Estas cuestiones circulan como conocimientos tácitos entre los practicantes y forman parte de la matriz institucional de los documentales expositivos, una matriz a la que se enfrentan las tres modalidades restantes cuando se trata del estatus de las personas reclutadas para aparecer en la película.) Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario. La voz de la autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo.¹ Desde *Housing Problems* hasta la edición más reciente de las noticias vespertinas, los testigos ofrecen su testimonio dentro de un marco que no pueden controlar y que quizá no comprenden. No está en su mano determinar el tono y la perspectiva. Su tarea es la de aportar pruebas a la argumentación de otra persona y cuando lo hacen bien (*Harvest of Shame*, *All My Babies*, *The Times of Harvey Milk*, *Sixteen in Webster Groves*) no nos fijamos en cómo el realizador utiliza a los testigos para demostrar un aspecto, sino en la efectividad de la argumentación.

El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. Las imágenes o frases recurrentes funcionan como estribillos clásicos, que subrayan puntos temáticos o sus connotaciones emocionales ocultas, como las frecuentes secuencias de montaje de fuego de artillería y explosiones en los documentales bélicos que enfatizan la progresión de la batalla, sus medios físicos de ejecución y su coste humano. De un modo similar, el estribillo de las imágenes de ricas tierras de cultivo convertidas en polvo en *The Plow That Broke the Plains* hace hincapié con efectividad en la argumentación temática del rescate de los terrenos a través de programas federales de conservación. La causación tiende a ser directa y lineal, así como fácilmente identificable, y suele estar sujeta a la modificación a través de la intervención planificada.

La presencia en calidad de autor del realizador queda representada a través del comentario, y en algunos casos la voz (por lo general invisible) de la autoridad será la del propio realizador como ocurre en *The Battle of San Pietro*. En otros casos como el de las noticias televisivas, un delegado, el presentador, representará a una fuente de autoridad institucional más amplia. (No suponemos que la estructura o el contenido de las noticias surjan del presentador sino que éste representa un campo discursivo y le da encarnación antropomórfica. En cualquier caso el espectador atiende menos a la presencia física del comentarista como actor social en contacto con el mundo que al desarrollo de la argumentación o declaración acerca del mundo que el comentarista expone. En otras palabras, el ente de autoridad o ente institucional está más representado por el logos —la palabra y su lógica— que por el cuerpo histórico de un ente auténtico.)

Finalmente, el espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona. Esta organización desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa en la que se producen aconteceres imaginarios dentro de un periodo temporal fijo que a menudo avanzan hacia una conclusión bajo algún tipo de urgencia temporal o plazo. En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a un persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como del suspense narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico. El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos teleológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense.

La modalidad de observación

Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinéma vérité*. (Barnouw reserva el término *cinéma vérité* para la realización intervencionista o interactiva de Jean Rouch y otros.) Para algunos practicantes y críticos los términos cine directo y *cinéma vérité* son intercambiables; para otros hacen referencia a modalidades diferentes, pero algunos pueden asignar la denominación cine directo a la variante más basada en la observación y otros al *cinéma vérité*. Por tanto he decidido dejar de lado ambos términos en favor de las apelaciones más descriptivas de modalidades de representación documental *de observación e interactiva*. La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje como en *Night Mail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. Barnouw resume esta modalidad de un modo muy conveniente cuando distingue el cine directo (realización de observación) del estilo de *cinéma vérité* de Rouch.

El documentalista de cine directo llevaba su cámara a un lugar en el que había una situación tensa y esperaba con ilusión a que se desatara una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante abierto. El artista del cine directo desempeñaba el papel de observador distanciado; el artista del *cinéma vérité* adoptaba el de provocador.²

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional. ¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente de un modo que la alterará irremediablemente, quizás para peor, con objeto de rodar una película?³ ¿Le ha llevado su necesidad de hacer una película o labrarse una carrera a partir de la observación de otros a realizar representaciones con escasa sinceridad acerca de la naturaleza del proyecto y de sus probables efectos sobre los participantes? Además de solicitar la autorización de los participantes, ¿se ha asegurado de que éstos entendieran en qué consistía tal autorización y se la dieran? ¿Transmiten las pruebas de la película una sensación de respeto por las vidas de otros o se han utilizado sencillamente como significantes en el discurso de otra persona?⁴ Cuando ocurre algo que pudiera poner en peligro o perjudicar a uno de los actores sociales cuya vida se observa, ¿tiene el realizador la responsabilidad de intervenir; o por el contrario, tiene la responsabilidad, o incluso el derecho, de seguir filmando? ¿Hasta qué punto y de qué modo se representará la voz de la gente? Si son observados por alguien más, ¿hasta qué punto merecen un lugar en la copia definitiva sus propias observaciones sobre los procesos y resultados de la observación?

Esta última pregunta deja entrever cuestiones relacionadas con la realización interactiva. Por el momento hay que tomar en consideración las propiedades específicas de los trabajos de observación entendidos como textos. Este tipo de textos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado y las tomas relativamente largas son comunes. Estas técnicas anclan el discurso en las imágenes de observación que sitúan el diálogo, y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos. Cada escena, como la de la ficción narrativa clásica, presenta una plenitud y unidad tridimensionales en las que la situación del observador está perfectamente determinada. Cada plano respalda el mismo sistema global de orientación en vez de proponer espacios que no guardan relación entre ellos. Y el espacio ofrece todos los indicios de haber sido esculpido a partir del mundo histórico en vez de fabricado como una puesta en escena de ficción.

En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma

paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano. *A Trial for Rape*, por ejemplo, comprime días de argumentación durante dos audiencias distintas en una hora de proyección, pero el espectador tiene una clara sensación de documentación exhaustiva (debida en gran parte a planos y declaraciones individuales más prolongadas de lo que es habitual en una ficción realista o en un reportaje televisivo típico). Cuando Fred Wiseman observa la realización de un anuncio televisivo de treinta y dos segundos durante nada menos que veinticinco minutos en su película *Model*, transmite la sensación de haber observado todo lo que merecía la pena destacarse acerca del rodaje. (Omite los elementos de producción previa y posproducción de la actividad, algo que no deja de ser habitual en el cine de observación: puesto que estas películas tienden a cubrir momentos específicos de forma exhaustiva, evitan el tipo de resumen de un proceso que requeriría una secuencia de montaje de momentos típicos. Además, en esta película Wiseman se centra en la interacción del sistema publicitario con sus agentes sociales, las modelos, en vez de con el sistema en su totalidad: su estructura económica, el proceso de toma de decisiones, las estrategias de mercado, etcétera.)

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar «tiempo de ficción» (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas). Se despliega tiempo «muerto» o «vacío» donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición. Incluso cuando el texto pasa a un escenario o localización diferente, prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en «tiempo presente».

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante (sin el recurso ilimitado de la dinamización del tiempo y el espacio que permite el cine). Los sonidos y las imágenes utilizadas se registran en el momento de la filmación de observación, en contraste con la *voice-over* y las imágenes de ilustración de la modalidad expositiva, que no proponen ni requieren un nexo tan íntimo con el momento de la filmación. Esto hace que el filme expositivo, y el interactivo, sirvan para las investigaciones históricas, mientras que la película de observación aborda con mayor facilidad la experiencia contemporánea.

La ausencia de comentario y el rechazo al uso de imágenes para ilustrar generalizaciones potencia el énfasis en la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas como la familia, la comunidad local o una única institución o aspecto de una de ellas (como la relación entre una institución y aquellos a quienes recluta o a los que sirve, que podemos encontrar en tantas de las películas de Fred Wiseman). Este tipo de observaciones suelen tomar forma en torno a la representación de lo típico —los tipos de intercambios y actividades que es probable que se produzcan (*High School*)—, el proceso —el desarrollo de una serie de relaciones a través del paso del tiempo (*An American Family*)— o la crisis —la conducta de individuos bajo presión (*Primary*).

Las «yuxtaposiciones extrañas» suelen funcionar como un estilo híbrido en el que el realizador escoge recurrir a técnicas asociadas con una de las otras modalidades, como cuando Fred Wiseman hace un montaje paralelo en *Titicut Follies* entre la alimentación forzosa de un paciente y la posterior preparación del mismo para su entierro. Estas yuxtaposiciones tienen el objetivo de hacer una declaración editorial en el tono del cine expositivo en vez de dejar que los acontecimientos se desarrolleen siguiendo su propio ritmo. Las convenciones de la observación restan probabilidades de que los cambios bruscos de tiempo o localización se utilicen como modos de sorprender al espectador con nuevas perspectivas. Es más probable que sean cambios bruscos, sorprendentes o inesperados en la perspectiva de la presentación que un actor social hace de sí mismo, como cuando el sargento Abing de *Soldier Girls* deja de lado su rudo porte de instructor para confesar lo profundamente herido y emocionalmente mutilado que ha quedado como resultado de su experiencia de combate. Este tipo de momentos sirven de epifanías y parecen «reales», es decir, parecen haberse originado en el mundo histórico y no en las estrategias engañosas de una argumentación. Los saltos o yuxtaposiciones que sorprenden e inquietan derivan de los modos en que las personas y los acontecimientos dan giros que, como se suele decir, parecen más increíbles que la propia ficción. Las cuestiones de emplazamiento dentro de la película, ritmo, posición de la cámara, calidad del sonido e insinuaciones de la presencia percibida del realizador pueden contribuir a la energía de la yuxtaposición tanto como su base en el comportamiento auténtico de la gente, pero, en tanto que la película se ciñe a un realismo de observación, estos factores tenderán a la discreción y rara vez serán comentados.

Las imágenes o situaciones recurrentes tienden a reforzar un «efecto de realidad» anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar y certificando la prolongada centralidad de lugares específicos. Estos estribillos aportan textura afectiva a una argumentación, hacen hincapié en la especificidad del mundo observado y los microcambios que se producen de un día a otro. La presencia reiterada de la casa de *A Married Couple* y de la pizzería de *Family Business*, por ejemplo, sitúan el lugar del compromiso dramático. Estos locales adquieren cada vez más importancia en lo que respecta a la geografía emocional

del espacio (el modo en que zonas específicas de un dormitorio, una cocina, una caja registradora o un horno de pizzas pueden asociarse con personajes específicos y con su propio sentido de situación e identidad, un sentido del propio ser a menudo puesto a prueba o comprometido a través de sus interacciones con otros). Aunque las películas de observación están enraizadas en el presente, también abarcan un cierto tiempo, y este tipo de recurrencias aumentan la impresión de desarrollo narrativo, de transformación con el paso del tiempo, en oposición a la impresión alternativa de una porción atemporal de escenas escogidas de un único momento en el tiempo.

La modalidad de observación ha sido utilizada con una frecuencia considerable como herramienta etnográfica, permitiendo a los realizadores observar las actividades de otros sin recurrir a técnicas de exposición que convierten los sonidos y las imágenes de otros en cómplices de una argumentación ajena. La realización de observación, los enfoques por parte de las ciencias sociales de la etnometodología y el interaccionismo simbólico tienen una serie de principios en común.⁵ Los tres hacen hincapié en una modalidad de observación empática, acrítica y participativa que atenúa la postura autoritaria de la exposición tradicional. El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su «textura» y que distinguen a un hablante nativo de otro. Si se puede obtener algo de una forma efectiva de aprendizaje, el cine de observación ofrece un foro vital para una experiencia semejante. Aunque siguen siendo problemáticas en otros sentidos, aquí hay cualidades que no imita ninguna otra modalidad de representación.

Para el espectador, los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al del cine de ficción. (En los capítulos siguientes se estudian en detalle las diferencias.) Observamos y oímos durante un instante a actores sociales. Este término significa «individuos» o «personas». Aquellos a quienes observamos rara vez presentan un comportamiento preparado o coaccionado. Yo utilizo el término «actor social» para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino. Identifi-

ficamos y seguimos los códigos de acciones y enigmas que presenta la narrativa. Prestamos atención a esos momentos descriptivos desde el punto de vista de la semiótica o el comportamiento que revierten en los personajes y dan mayor densidad a su comportamiento. Ponemos una atención considerable en los códigos de referencia que el texto importa o «documenta» como códigos operativos de la cultura que los actores sociales aceptan o rechazan de formas perceptibles. Es posible que observemos el funcionamiento de un código simbólico que rige la economía del texto en términos metafísicos o psicoanalíticos (como el deseo de plenitud de conocimiento y la autoridad trascendental de la mirada observadora o el deseo de unidad entre observador y observado, espectador y texto, sin rastro de carencia, deficiencia o fisura entre el texto y lo real, la representación y el referente).

A través de su parentesco con la ficción (postulado en primer lugar por los propios realizadores de documentales de observación en relación con el neorrealismo italiano), estas películas invitan al espectador a establecer una relación más compleja incluso con la dimensión referencial de la película. Si la estética de la ficción nos implica en relación con «fines no prácticos», una definición bastante convencional aunque no exenta de problemas, el documental de observación extiende esta posibilidad de implicación estética sin fines prácticos.⁶ En vez de la anulación temporal de la incredulidad que podría expresarse como «Sé muy bien [que se trata de una ficción] pero igualmente... [lo consideraré como si no lo fuera]», el documental de observación estimula la disposición a creer: «La vida *es* así, ¿verdad?». Aunque exenta de cualquier requisito de aplicación práctica, esta anulación temporal es menos clara incluso que en la ficción. El espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal y como se vive; la actitud tomada hacia el mismo se propone (o deriva de) la actitud apropiada para el espectador si estuviera «en el lugar», sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen. Nos imaginamos la desaparición de la pantalla haciendo posible un encuentro directo. Por eso, un elemento del compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginativa con un personaje o situación como una evaluación más práctica de las respuestas subjetivas como participante elegible en el mundo histórico representado y como observador del mismo.

Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana. Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (nos ofrece las imágenes y los sonidos que tenemos frente a nosotros) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida. Cuando un psiquiatra al que se filma trabajando con un paciente en *Hospital* de Fred Wise-

man mira a la cámara con consternación, tras una llamada exasperante a un asistente social, y dice «Ha colgado», la película pasa por corte a otra escena en vez de seguir con ese plano y obligar al realizador a responsabilizarse de dar una respuesta. Cuando el miembro de una tribu de *Joe Leahy's Neighbors* habla del realizador a su compañero y le pregunta a su amigo si deberían entonar una canción, el amigo contesta: «No, no es esa clase de película». Esto da lugar a un momento de hilaridad para el espectador pero, pasando por corte de inmediato a otro plano, los realizadores también se zafan de la responsabilidad implícita de explicar qué tipo de película es. Esto requeriría una forma de presencia que prefieren evitar, dejando que la película se explique a sí misma (al menos al espectador; la explicación que se les dio a los sujetos sigue siendo una mera especulación).

El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores. El hecho de que la puesta en escena de la película no se fabrique en un plató sino en el ruedo de la realidad histórica impone más limitaciones al observador ideal de las que nos encontramos en la ficción —y, a fuerza de pruebas de dificultad física o técnica, es posible que se nos recuerde la presencia del realizador ante lo real— pero se mantiene la expectativa del acceso transparente. Como en la ficción narrativa clásica, nuestra tendencia a establecer un repertorio de relaciones imaginarias con los personajes y las situaciones prospera con la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia. Su presencia, que no es reconocida ni emite respuesta, despeja el camino para la dinámica de la identificación afectiva, la inmersión poética o el placer *voyeurista*.

La modalidad interactiva

¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? Ésta es la posibilidad que en la década de los veinte propuso Dziga Vertov como *kino-pravda*. Los realizadores de varios países renovaron esta posibilidad de forma tentativa y técnicamente limitada durante principios y mediados de la década de los cincuenta. A finales de los cincuenta esta modalidad empezó a ser tecnológicamente viable gracias al trabajo de los realizadores del National Film Board of Canada (en particular con las series de «Candid Eye» en 1958-1959, y *Les racquetteurs* de Gilles Groulx y Michael Brault en 1958). Esta modalidad adquirió prominencia y se convirtió en el

centro de una controversia con *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, que sus autores denominaron obra de *cinéma vérité*, y con el éxito de *Primary* de Drew Associates en Estados Unidos.⁷

Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros la interacción empezó a resultar más factible de lo que lo había sido hasta aquel momento. Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no *a posteriori*, en un comentario organizado en *voice-over*, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro. Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico: ¿cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro; son conscientes de cómo fluye entre ellos el poder y el deseo? (Esta última pregunta constituye la parte central de *Sherman's March*, de Ross McElwee, en la que el realizador viaja a través del sur de los Estados Unidos, registrando su interacción con una serie de mujeres por las que se siente atraído.)

El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales. (En tanto que la película puede tratar de la propia interacción, como en *Sherman's March* u *Hotel Terminus*, la lógica del texto no conduce tanto a un argumento acerca del mundo como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales.) Las relaciones espaciales pueden no ser contiguas o incluso resultar desproporcionadas (como los saltos espaciales de una entrevis-

ta a otra y de la puesta en escena de entrevistas a la de metraje de archivo en *In The Year of the Pig* o en otros documentales históricos interactivos).

Las yuxtaposiciones inesperadas pueden llevar consigo intertítulos gráficos (como la definición de diccionario de un tornillo después de que la víctima de una violación haya dicho «Me follaron»* en el filme de JoAnn Elam, *Rape* [1975]). El encuadre inusual, en especial durante una entrevista cuando nos alejamos de la «cabeza parlante» para explorar otro aspecto de la escena o la persona, como la panorámica hasta una abeja en la solapa del pomposo orador de *Le Joli Mai*, de Chris Marker, o el énfasis puesto en el «espacio vacío» entre realizador y sujeto en *Surname Viet Given Name Nam*, de Trinh Minh-ha, ponen en entredicho la solemnidad y autoridad de la propia entrevista. Afirmaciones incongruentes o contradictorias acerca de un mismo tema, como los comentarios reorganizados de Richard Nixon en *Millhouse: A White Comedy*, de Emile de Antonio, o las dos interpretaciones distintas que se presentan en *First Contact* cuando fotografías y filmaciones históricas de los primeros encuentros entre blancos y habitantes de las tierras altas de Nueva Guinea son descritos por integrantes de cada una de estas culturas, también consiguen el efecto de una extraña yuxtaposición. Incitan al espectador a reevaluar una serie inicial de afirmaciones a la vista de una segunda serie discrepante. Este tipo de yuxtaposiciones impugnan el proceso mental apropiado para el primer marco de referencia con objeto de dar lugar a la sorpresa, la revelación, o quizás, la risa.⁸ Se convierten, aparte del proceso de interacción en sí, en una herramienta clave en el repertorio discursivo del realizador.

Estas posibilidades plantean diversas cuestiones éticas a los practicantes. ¿Hasta dónde puede ir la participación? ¿Cuáles son los límites más allá de los que un realizador no puede establecer una negociación? ¿Qué tácticas permite la «acusación» fuera de un sistema legal formal? La palabra «acusación» hace referencia al proceso de investigación social o histórica en que se interna el realizador en su diálogo con testigos con el objeto de desarrollar una argumentación. En realidad, la relación con los testigos puede estar más cerca de la de un defensor público que de la de un acusador: no es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento. La cuestión ética de una relación semejante estriba en el modo en que el realizador representa a sus testigos, en particular cuando funcionan motivos, prioridades o necesidades contradictorios. En una entrevista de Public Broadcasting System con Bill Moyers, Errol Morris, director de *The Thin Blue Line*, distinguía su principal objetivo como realizador del ansia imperiosa del sujeto de probar su inocencia. Para Morris, la realización de una «buena película» era lo primero. Esta película también fue de utilidad para el tema que tra-

* En inglés el término *to screw*, literalmente «atornillar», tiene también la acepción de «follar». (N. de los t.)

taba, a pesar de todo, pero en otros casos los resultados no son siempre tan felices. (*The Things I Cannot Change*, uno de los primeros documentales de «Challenge for Change» del National Film Board of Canada, por ejemplo, es una buena película pero tuvo una influencia negativa sobre la familia indígena en la que se centra.) Los métodos de «Nightline» de ABC ejemplifican el modo en que los intereses de elaboración de un buen programa pueden funcionar en detrimento de los sujetos que aparecen en el mismo privándoles del control sobre cómo son representados. Este programa presenta a individuos destacados con los que interactúa el presentador Ted Koppel, pero se les coloca en un estudio distinto (incluso cuando están en el mismo edificio de Washington, D.C.), no se les ofrece un monitor en el que ver a Koppel o a sí mismos en pleno diálogo y sólo tienen unos auriculares con los que oír las preguntas y comentarios de su interlocutor.⁹

Estas tácticas no resultan perceptibles al espectador y pueden parecer suaves en comparación con las arengas tendenciosas e incendiarias de Morton Downey. «The Morton Downey Show» incita a la representación del exceso. La ilusión de ecuanimidad parece quedar completamente abandonada en medio de discursos inflamatorios en los que la cualidad progresista o conservadora de las ideas expresadas importa menos que la intensidad emocional y la insensibilidad al diálogo razonado. Este programa sobrepasa las fronteras del diálogo normal con tal descaro que podría perfectamente presagiar el fin del discurso del servicio público, por muy libremente construido que esté, o señalar su transformación en espectáculo participativo. (Este programa no consiguió unos índices de audiencia adecuados después de empezar a emitirse en los Estados Unidos a escala nacional; ya no está en antena.)

La proximidad del señor Downey a la ética del circo romano plantea otras cuestiones afines: ¿hasta dónde puede llegar la provocación? Cuando Geraldo Rivera incita a los partidarios de la supremacía blanca a la violencia física, ¿qué responsabilidad tiene de las consecuencias de este acto (un tema en cierto modo acallado al ser su nariz, y no la de algún otro de sus invitados, la que acaba rota)? Cuando, en *Shoah*, Claude Lanzman incita —cuando no exige— a sus testigos a hablar del trauma que sufrieron como víctimas de un campo de concentración, ¿podemos dar por sentado que los resultados son tan terapéuticos como parece creer el señor Lanzman? Cuando el actor-científico de la película de Stanley Milgram, *Obedience* (esta película presenta los experimentos clásicos de Milgram sobre obediencia a la autoridad), pide a sujetos que no están al tanto de la situación que administren lo que serían descargas letales a personas que cometan fallos de aprendizaje, ¿qué responsabilidad tiene el realizador de las secuelas emocionales de esta experiencia, no sólo en el momento inmediato sino en años venideros? En estos últimos casos los realizadores se representan a sí mismos con una honradez particular que nos permite ver el proceso de negociación que conduce al resultado que buscan. Podemos hacer nuestra propia

evaluación de su conducta, los procedimientos que rigen su investigación y el equilibrio entre la información obtenida y su coste personal, pero, ¿constituye esto una forma suficiente de exoneración? ¿Cuáles son los estándares éticos o políticos que organizan patrones de intercambio social como éstos? ¿Qué otras negociaciones puede haber, en particular en el proceso de montaje —en lo que respecta a opciones sobre qué mostrar y qué omitir— que también sean merecedoras de un lugar en la película terminada?

La interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. Esta forma plantea cuestiones éticas propias: las entrevistas son una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual del poder, como ocurre con la confesión y el interrogatorio. ¿Cómo se manipula la estructura inherentemente jerárquica de esta forma? ¿Plantea la historia oral filmada (o historia audiovisual) cuestiones éticas diferentes de las que plantean las historias orales que vayan a formar parte de un archivo como material de primera mano? ¿Qué derechos o prerrogativas conserva el entrevistado? Las salvaguardias legales de la intimidad y la protección contra injurias o libelo ofrecen pautas en algunos casos, aunque no en todos. El principio ético de la autorización con conocimiento de causa ofrece otra pauta, pero muchos realizadores documentales prefieren hacer caso omiso de él, argumentando que el proceso de investigación social o histórica se beneficia de los mismos principios que la libertad de expresión y de prensa, que da una autorización considerable a los periodistas en su búsqueda de noticias.¹⁰

Más allá de la entrevista y la historia oral como tales hay otras cuestiones persistentes acerca de la responsabilidad del realizador en lo que respecta a exactitud histórica, objetividad e incluso a complejidad visual del material de base.¹¹ *Who Killed Vincent Chin?*, por ejemplo, acerca del caso de un joven norteamericano de ascendencia china que fue asesinado a golpes en Detroit por un trabajador blanco de la industria del automóvil al que habían despedido de su trabajo y su hijastro, en parte porque le tomaron por japonés, dedica una porción considerable de su tiempo a las explicaciones del trabajador y su hijastro, así como a las de sus amigos. Esta contención —del todo evidente cuando se pone en el contexto del estatus de Renne Tajima y Christine Choy como mujeres de color y del largo historial de esta última respecto a producciones con contenido político— no funciona como una concesión obediente a los cánones del buen periodismo sino como una poderosa estrategia retórica. La diversidad de perspectivas —combinando la narración de los trabajadores del sector del automóvil con las de los amigos y familiares del difunto señor Chin y gran cantidad de metraje tomado de las noticias de televisión en la época del incidente— y la yuxtaposición creada por el complejo entramado de material base en el montaje hacen que el espectador tenga que dar su propia respuesta a la pregunta planteada en el título de la película.

El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los ac-

tores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige a los actores sociales que aparecen en pantalla en vez de al espectador. Algunos trabajos, como la obra seminal de Rouch *Chronique d'un été*, o películas posteriores como *Hard Metal's Disease* de Jon Alpert, *Por primera vez* y *Hablando del punto cubano* de Octavio Cortázar, *Poto and Cabengo* de Jean-Pierre Gorin, *Sad Song of Yellow Skin* de Michael Rubbo o *Not a Love Story: A Film about Pornography* de Bonnie Klein (así como *Sherman's March* de Ross McElwee) están enraizados en el preciso momento de la interacción. La cualidad de tiempo presente es intensa y la sensación de contingencia clara. Los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción de que somos testigos. En un trabajo etnográfico posterior, *Tourou et Bitti*, por ejemplo, Rouch hace confidencias al espectador en voz en *off* mientras camina hacia una aldea dejando claro que su intención es utilizar la cámara que lleva consigo (y que graba el prolongado *travelling* que vemos) para provocar un estado de trance tal y como otros han intentado sin éxito en varias ocasiones recientes. El resto de la película registra el evento limitándose más o menos a la observación, pero el comentario inicial de Rouch deja claro el poder de interacción de la cámara mientras la ceremonia del trance se desarrolla hasta acabar con éxito.

Otras películas, como el trabajo pionero de Emile de Antonio *In the Year of the Pig* o filmes posteriores como *With Babies and Banners: The Story of the Women's Emergency Brigade*, *The Wobblies*, *Seeing Red*, *Rosie the Riveter*, *Shoah*, *Solovetsky vlast u Hotel Terminus*, se vuelven hacia el pasado o, más concretamente, hacia la relación entre pasado y presente. Algunas, como *Shoah*, hacen hincapié en la influencia del pasado en el presente convirtiendo el proceso de entrevistas en parte central de la película. Otras, como *Are We Winning the Cold War, Mommy?* y *Rosie the Riveter*, se centran en el proceso continuo a través del que el pasado se reconstruye en el presente yendo más allá de las entrevistas hasta una interpretación visual a partir de metraje de archivo. *In The Year of the Pig*, por ejemplo, se erige en torno a una serie de entrevistas con diferentes observadores o participantes en la implicación norteamericana en la guerra de Vietnam. Este filme ayudó a basar el género de la reconstrucción histórica en la historia oral o el testimonio de testigos y metraje de archivo en vez de en un comentario en *voice-over*. La presencia de De Antonio es relativamente oblicua pero está constantemente implícita ya sea a través del comentario editorial (como las estatuas de soldados de la Guerra Civil con que se abre la película, sugiriendo la naturaleza, interna y básicamente vietnamita, en vez de externa y de enfrentamiento entre el mundo libre y el mundo oprimido, del conflicto) y del formato de entrevistas. Sólo oímos a De Antonio en una ocasión (en una entrevista con el senador Thurston Morton en la que se toma un gran trabajo por subrayar el hecho de la entrevista como tal) y nunca lo vemos frente a la cámara, pero el penetrante relato histórico de los orígenes de la guerra, que a to-

das luces está en desacuerdo con la versión del gobierno de los Estados Unidos, apunta de forma indirecta hacia la presencia organizativa de De Antonio. La argumentación es suya pero surge de la selección y organización de las pruebas ofrecidas por los testigos y no de un comentario en *voice-over*. (No hay comentario en *voice-over* en absoluto.)

With Babies and Banners, *Union Maids* y *Seeing Red*, por el contrario, dan la impresión de que la argumentación es la de los testigos y de que el realizador meramente la presenta e ilustra. (Sigue sin haber comentario en *voice-over* y la presencia en calidad de estructurador del realizador es asimismo menos evidente.) La diferencia es muy importante, pero el punto trascendental es el cambio que se hace del énfasis en una voz centrada en el autor a una voz de testimonio centrada en el testigo.¹² Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad expositiva de representación, por lo general sirven como prueba de la argumentación del realizador, o del texto. Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad interactiva de representación, suelen hacer las veces de prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto.

Otros realizadores interactúan de forma abierta y se les ve y oye de forma rutinaria. Así ocurre con el propio Jean Rouch, con Barbara Kopple en *Harlan County, U.S.A.*, John Alpert en *Hard Metal's Disease*, Bonnie Klein en *Not a Love Story*, Marilu Mallet en *Journal inacheve*, Claude Lanzman en *Shoah*, Tony Bubba en *Lightning over Braddock* y Marcel Ophuls en *Hotel Terminus*. La presencia percibida del realizador como centro de atención para los actores sociales, así como para el espectador, deriva en un énfasis en el acto de recogida de información o construcción de conocimiento, el proceso de interpretación social e histórica y el efecto del encuentro entre personas y realizadores cuando esta experiencia puede alterar la vida de todos los que se vean implicados en ella. Este encuentro puede formalizarse a través de entrevistas como en *Shoah* o ser menos estructurado y más espontáneo como en *Lightning over Braddock* pero la sensación de precariedad del momento presente, mientras la dirección de la película está en juego con cada intercambio, distingue con una nitidez considerable la modalidad de representación interactiva o participativa de la de observación.

El grado en el que los actores sociales pueden implicarse en el proceso de presentación varía considerablemente, desde la máxima autonomía que permite el cine de observación hasta las limitaciones sumamente restrictivas de las entrevistas formales como las que utiliza Ted Koppel en «Nightline» o las de «Meet the Press» de la CBS. Cuando la interacción se produce fuera de una de las estructuras de entrevista formales, el realizador y los actores sociales se comunican como iguales, adoptando posiciones en el terreno común del encuentro social, presentándose a sí mismos como actores sociales que deben negociar los términos y condiciones de su propia interacción. (Estas posiciones, claro está,

no son necesariamente las de iguales en todos los aspectos; el mismo acto de la filmación lo confirma.) Partes de *Hard Metal's Disease*, en las que Alpert se convierte en un participante en toda regla en los acontecimientos, por ejemplo cuando se pone a traducir al español declaraciones de víctimas norteamericanas de esta enfermedad a los trabajadores mexicanos a los que han venido a prevenir los norteamericanos, eliminan la sensación que dan las limitaciones de una estructura en forma de entrevista. Alpert no es un observador sino un participante en toda regla, cuando no un instigador, de los sucesos que filma.

Del mismo modo, los intercambios entre el equipo de realización de Joel DeMott y Jeff Kreines y sus sujetos, un grupo de realizadores de Pittsburgh cuyo intento de hacer una película de terror de bajo presupuesto documentan en *Demon Lover Diary*, son los de individuos implicados en un proyecto común.¹³ El filme subraya hasta qué punto un enfoque participativo, en el que las interacciones forman en sí mismas parte del resultado final y su efecto influye en el resultado de los acontecimientos, se convierte asimismo en una película de metaobservación. Los realizadores amplían sus observaciones para incluir el proceso de intercambio entre ellos mismos y sus sujetos de un modo sistemático y sustantivo. (La idea de «metaobservación» es especialmente apta en este caso porque Jeff Kreines maneja una cámara, grabando la realización de la película, mientras que otro individuo maneja una segunda cámara, registrando las interacciones de Jeff y Joel con los realizadores. En ocasiones, Joel DeMott registra un diario acerca de los acontecimientos que van teniendo lugar, en *voice-over*. Se nos deja con la impresión de que la película que iban a producir era de observación, pero después añadieron una segunda serie de metaobservaciones y comentarios.)

Una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso de material de entrevista en un texto expositivo. El comentario hecho por un realizador o en nombre de éste subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película. Las entrevistas del «hombre de la calle» insertadas en *Prelude to War* o emparedadas entre las afirmaciones del narrador Roger Mudd acerca de los residuos militares en *The Selling of the Pentagon* transmiten una sensación mínima de compromiso de participación. Una dinámica de participación también va más allá del indicio ocasional o el reconocimiento pasajero de que se está haciendo una película. (Un ejemplo tiene lugar en *Joe Leahy's Neighbors*, abordado más adelante, en el capítulo 7.) Un texto interactivo va más allá de los reconocimientos pasajeros para llegar a un punto en el que la dinámica del intercambio social entre realizador y sujeto resulta fundamental para la película. *Watsonville on Strike*, de Jon Silver, establece una modalidad claramente interactiva en su escena inicial en el interior de las dependencias del sindicato Teamster en Watsonville. La sala está llena de trabajadores de fábricas de conservas en huelga, la mayor parte de ellos chicanos. Un funcionario de Teamster, Fred Heim, mira hacia la cámara e insiste en que Silver salga de la sala. En

vez de discutirlo con Heim, Silver pregunta a los trabajadores, en español, si puede quedarse. La cámara hace una panorámica alejándose de Heim para mostrarnos a docenas de trabajadores en huelga que gritan: «¡Sí!». La escena se convierte en una animada confrontación entre estos trabajadores y su supuesto líder sindical. Silver sigue este patrón de compromiso interactivo a través de toda la película, principalmente por medio de entrevistas que dejan claro de qué lado está y lo sitúan no como observador sino como metaparticipante, alguien implicado de forma activa con otros participantes pero también implicado en la elaboración de una argumentación y una perspectiva sobre su lucha.

La entrevista es una estructura determinada en más de un sentido. Surge en relación con algo más que la historia oral y tiene más de una función. En su sentido más básico, la entrevista atestigua una relación de poder en la que la jerarquía y la relación institucionales pertenecen al discurso en sí. Como tal, la entrevista figura en la mayoría de los discursos de sobriedad fundamentales, tal y como yo los he denominado, y en la mayoría de las instituciones dominantes de nuestra cultura. Michel Foucault habla en profundidad de la entrevista paciente-cliente en el área de la ayuda social, en especial en la terapia sexual, que tiene su origen en la práctica religiosa de la confesión.¹⁴ La función regulativa de este tipo de intercambios, que parecen emancipar la sexualidad de una carga de silencio sólo para situarla dentro de los procedimientos disciplinarios de un régimen institucional, centra la mayor parte del interés de Foucault, pero la entrevista se extiende mucho más allá de su uso religioso-psicoterapéutico. En medicina, se conoce con el nombre de «historial», en el que las narraciones de síntomas generadas por el paciente y su posible causa son reescritos en el discurso de la ciencia médica. En antropología, la entrevista es el testimonio de los informantes nativos que describen el funcionamiento de su cultura a una persona que reescribirá su narración en un discurso de investigación antropológica. En televisión ha dado lugar a un género conocido como *talk show* o programa de entrevistas informales. En el periodismo, se trata de la conferencia de prensa y de la entrevista como tal, y en el trabajo policial, del interrogatorio. (La diferencia es una cuestión de grado.) En el derecho nos encontramos con confesiones, audiencias, testimonios y contrainterrogatorios. En la educación, el diálogo socrático, así como la lectura, con un periodo de preguntas y respuestas, representan diferentes versiones de esta estructura básica.

En cada caso, se mantiene y se sirve a la jerarquía mientras que la información pasa de un agente social a otro. En contraste con lo que Teresa de Lauretis ha llamado, siguiendo los pasos de Foucault, las «tecnologías del género», que tienen la función, a través del discurso, de implantar una subjetividad sexual con un género definido en todo individuo, podemos utilizar el término «tecnologías del conocimiento» para aquellas actividades cuya función es la de implantar una subjetividad social con género determinado que en ningún caso trastorna (por lo menos no en mayor medida que la sexualidad) la unión entre

conocimiento y poder.¹⁵ La entrevista en sus diversas variantes tiene un papel central que desempeñar entre estas tecnologías. En el cine, este nexo entre técnica y poder toma forma material como espacio y tiempo, sobre todo como espacio. Al igual que las cuestiones éticas sobre el espacio entre realizador y sujeto y cómo se negocia éste, la entrevista está rodeada por una serie paralela de cuestiones políticas de jerarquía y control, poder y conocimiento.

No hay una correlación exacta entre forma y contenido en lo que respecta a la entrevista más de lo que la hay con respecto a los contrapicados o el estilo de iluminación de bajo contraste. Pero cada elección de la configuración espacio-temporal entre realizador y entrevistado tiene implicaciones y una carga política potencial, una valencia ideológica, como si dijéramos, que merece nuestra atención. En un extremo estaría la «conversación», un intercambio sin trabas entre realizador y sujeto que parece seguir un curso no predeterminado y abordar una serie de temas que no están claramente definidos. (Esta palabra aparece entrecomillada porque el propio proceso de filmación de dicha conversación la convierte en algo diferente de la acción natural y obvia que parece ser.) Los programas de entrevistas, con sus presentadores que sirven de suplentes del aparato de realización o televisión y cuyo discurso parece ser espontáneo y tener intereses muy diversos, nos vienen a la mente, como también lo hacen los intercambios informales entre Ross McElwee y las mujeres que conoce o visita en su *Sherman's March*. En estos casos, el realizador o suplente resulta claramente visible o, si está fuera de la pantalla (por lo general manejando la cámara), sigue siendo el principal centro de atención para los personajes que aparecen en pantalla. La conversación está en el límite del control institucional, como sugiere Lyotard cuando la compara con el discurso dentro de un marco institucional. Las conversaciones dirigen nuestra atención hacia la acción aparte y las maniobras que tienen lugar, a lo largo de una pendiente de poder, entre realizador y sujeto. Al igual que la historia oral, el historial, la declaración o el testimonio ante un tribunal, la conversación dentro de una película también está destinada a ser objeto del escrutinio de observadores interesados, lo que da a estas maniobras cuasipúblicas un medida adicional de complejidad.

Una variación de la «mera» conversación, con una organización menos evidente incluso por parte del realizador, es la «entrevista encubierta».¹⁶ En este caso el realizador está fuera de la pantalla y no se le oye. Tan importante como esto es el hecho de que el entrevistado ya no se dirige al realizador, que está fuera del encuadre, sino que conversa con otro actor social. Un ejemplo es la discusión entre Guyo Ali e Iya Duba en *Kenya Boran* cuando estos dos hombres hablan de los métodos de control de la natalidad promovidos por el gobierno keniano. Guyo Ali introduce la cuestión sin dar la impresión de que su acción es el resultado de una petición de los realizadores, que no hicieron más que sugerir esta introducción. (David MacDougall ha descrito su uso ocasional de esta técnica en *Kenya Boran* en conversaciones privadas.)

La impresión transmitida es muy difícil de diferenciar del tipo de conversación habitual que se encuentra en los filmes de observación. La diferencia clave, sin embargo, es que observamos una conversación implantada. El tema que abordan los actores sociales y el devenir general de lo que dicen ha sido pre establecido. En algunos casos puede dar la impresión de que el diálogo está más estrictamente encauzado que en la conversación común, pero no hay unas pautas definidas para determinarlo, en especial en un contexto multicultural o etnográfico. En vez de hacer evidente la estructura de la entrevista, la entrevista encubierta se desliza hacia la estilística oblicua de la película de ficción y el trabajo de un *metteur en scène*. La sensación de que hay una fisura o discrepancia entre la interpretación que observamos y los códigos que esperamos que la rijan se hace mayor. El diálogo tiene una cualidad «imperfecta», pero, sin más información contextual, el espectador no sabe a ciencia cierta si interpretar esta discrepancia como diferencia cultural (incluyendo el protocolo de conversación asociado con rituales), conciencia de la cámara o conciencia de sí mismo por parte del sujeto a raíz del acto de presentar una entrevista en forma de conversación.

Una interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de «diálogo», una vez más entrecomillado debido a la jerarquía de control que orienta y dirige el intercambio, privilegiando al entrevistador como iniciador y árbitro de la legitimidad y encuadrando al entrevistado como fuente primaria, depósito potencial de nueva información o conocimiento. Esta forma de intercambio también se puede denominar «pseudodiálogo», ya que el formato de entrevista prohíbe la reciprocidad o equidad absolutas entre los participantes. La habilidad del entrevistador suele revelarse a través de su capacidad para dar la impresión de que está al servicio del entrevistado, cuyo discurso en realidad controla, en cierto modo como un ventrílocuo. *Les racquetteurs* de Michel Brault y Gilles Groulx, *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, películas de Michael Rubbo como *Sad Song of Yellow Skin*, *Waiting for Fidel* y *Wet Earth*, *Warm People*, los tipos de diálogo que conducen Barbara Walters o Bill Moyers en la televisión norteamericana, entre otros, toman este rumbo, potenciando la impresión de equidad entre participantes y ofreciendo la sensación de que el desarrollo de la conversación no requiere una secuencia de intercambios formalizada y pre establecida. La impresión resultante de un pseudodiálogo enmascara hasta qué punto estos intercambios están, de hecho, tan sumamente formalizados en este caso como en cualquier otro contexto institucional.

La entrevista común está más estructurada incluso que la conversación o el diálogo. Entra en juego una secuencia de desarrollo específica y la información extraída del intercambio se puede situar dentro de un marco de referencia más amplio al que contribuye una porción definida de información factual o trasfondo afectivo. A diferencia de la escena inicial en un café de *Vivir su vida* (*Vivre*

sa vie, 1963), de Godard —en la que la cámara viene y va de uno de los personajes principales al otro, ambos sentados, intentando encuadrarlos y verles la cara pero aparentemente sin autoridad para hacer que se den la vuelta para encarrarse al instrumento intruso— y a diferencia de las tácticas reflexivas de *Surname Viet Given Name Nam* que permiten a los sujetos salirse del encuadre, subvirtiendo la formalidad de la propia entrevista, la entrevista común normalmente requiere a los sujetos que ofrezcan una visión frontal de sí mismos y controlen sus cuerpos en términos generales para ceñirse a los requisitos de la cámara en lo que respecta a profundidad de campo y campo de visión. La identidad individual, los antecedentes autobiográficos o las cualidades idiosincrásicas de las personas entrevistadas resultan secundarias frente a un referente externo: cierto aspecto del mundo histórico al que pueden contribuir conocimientos privilegiados. (Los rasgos personales no son irrelevantes; aportan «grano» o textura, al conocimiento y pueden ser cruciales para la credibilidad retórica de lo que se dice. Esto resulta especialmente evidente en películas como *Word Is Out, Before Stonewall* o *Un hombre cuando es un hombre* de Valeria Sarmiento, ya que las cualidades de personalidad son en sí mismas aspectos del sujeto en cuestión.)

In the Year of the Pig está elaborado en su totalidad en torno a entrevistas comunes, como también lo está en su mayor parte *Who Killed Vincent Chin?* La argumentación de cada uno de estos filmes surge indirectamente, a partir de la selección y organización de los testigos, en vez de directamente, del comentario en *voice-over* de un narrador. Aunque este tipo de películas sigue haciendo una declaración acerca del mundo histórico, tal y como laaría hacer un documental histórico, la hace de un modo característico. Captan nuestra atención tanto los modos y medios que tienen los individuos para contar su parte de una historia como las tácticas del realizador para combinar cada narración en un marco más amplio. Nos desplazamos entre estos dos puntos de autoridad, autoría y persuasión retórica. La película comparte lo que presenta. *Not a Love Story*, por ejemplo, basa una gran parte de su declaración contra la industria de la pornografía en torno a entrevistas entre la realizadora, Bonnie Klein, o su compañera, la ex bailarina de *striptease* Linda Lee Tracy, y diversas personas implicadas en el negocio de la pornografía. Cada entrevista tiene un lugar dentro de un sistema textual que hace hincapié en el viaje espiritual de las dos entrevistadoras hacia este rincón oscuro del alma humana y su posterior redención. Cada entrevista ofrece tanto información factual como una oportunidad para que las entrevistadoras anoten otra estación en su travesía personal. El desarrollo narrativo rodea la obtención de conocimiento acerca de la pornografía y, algo más bien atípico en relación con la mayoría de las películas interactivas, el crecimiento moral de las entrevistadoras como actores sociales.

En *Not a Love Story*, sin duda debido al hincapié tan poco habitual que se hace en las experiencias de las entrevistadoras, los intercambios sitúan a la rea-

lizadora y al tema en el encuadre, en un espacio social compartido. Esta forma de disposición espacial es más típica de las entrevistas de televisión, en las que la personalidad del presentador-entrevistador puede en sí misma adquirir estatus de ícono y por tanto valor de intercambio económico a través de la repetición un programa tras otro. En un gran número de casos, en particular en esas películas que hacen de la historia su tema en vez del efecto de la experiencia de la entrevista en sí, la entrevista tiene lugar a través de la línea del encuadre. El realizador/entrevistador permanece fuera de la pantalla, y, a menudo, incluso, su voz desaparece del texto. La estructura de entrevista sigue resultando patente porque los actores sociales se dirigen a la cámara, o a un lugar en un eje aproximado (con su mirada presumiblemente dirigida hacia el entrevistador), en vez de a otros actores sociales, y porque no sólo sus palabras sino también sus cuerpos parecen estar bajo el influjo de la puesta en escena. *Seeing Red, In the Year of the Pig, Word Is Out, The Day after Trinity: J. Robert Oppenheimer and the Atomic Bomb, Ethnic Notions, The Color of Honor, Family Gathering* y *Rosie the Riveter* no son sino unos pocos ejemplos de películas que utilizan una técnica en la que la entrevista imita el estilo y la estructura de la historia oral.

La presencia visible del actor social como testigo fehaciente y la ausencia visible del realizador (la presencia del realizador como ausencia) otorga a este tipo de entrevista la apariencia de «pseudomonólogo». Como las meditaciones dirigidas a un público en un soliloquio, el pseudomonólogo parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos del testigo individual directamente al espectador. El realizador logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo ausente.¹⁷ En vez de observar y oír un intercambio entre el realizador y su sujeto, que requiere medidas específicas como el patrón de montaje de plano/contraplano para colocar al espectador en una posición de compromiso subjetivo en vez de distanciamiento, el pseudomonólogo viola el aforismo «No hay que mirar a la cámara» con objeto de lograr una sensación más inmediata de que el sujeto se está dirigiendo a uno. El pseudomonólogo convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/pectador que acentúan la modalidad interactiva.

El grado de ausencia del realizador en el pseudomonólogo puede variar considerablemente. A menudo no se ve ni se oye al realizador, que deja a los testigos que «hablen por sí mismos». En ocasiones la voz del realizador se oye mientras su cuerpo permanece invisible. Esto es lo que ocurre en una escena de *In the Year of the Pig* con el senador Morton, en partes de *Harlan County, U.S.A.*, y a lo largo de *Sad Song of Yellow Skin* y otros filmes de Michael Rubbo. La sensación de una presencia aural se hace eco de la estrategia del comentario en *voice-over* de las películas expositivas, pero ahora la voz se dirige hacia los su-

jetos que están dentro del encuadre, los entrevistados, en vez de al espectador o, como en *Sherman's March* y *Demon Lover Diary*, la voz del realizador se dirige a nosotros en tono personal, de diario, añadiendo otro punto de vista individual a lo que hemos visto y oído.

A menudo la calidad de la grabación sonora sugiere que el realizador ocupa un espacio contiguo, justo fuera del encuadre, pero también tiene la posibilidad de registrar las preguntas a las que contestan los entrevistados después de los hechos, en un espacio completamente distinto. En este caso, la discontinuidad espacial establece también una discontinuidad existencial: el realizador, o el mecanismo de investigación, opera apartado del mundo histórico del actor social y de la contingencia del encuentro directo. El entrevistado se mueve «detrás del cristal», encuadrado, contenido en el espacio de una imagen de la que el entrevistador no sólo está ausente sino que sobre la cual tiene autoridad el realizador. El espacio que ocupa la voz del entrevistador es de una clase lógica más elevada: define y contiene los mensajes que emanen del mundo histórico. Toma el aspecto de una autoridad más plena y completa. Pero del mismo modo en que la imagen señala inevitablemente hacia una ausencia (del referente al que hace referencia, del agente que representa la autoridad detrás de la cámara y el aparato enunciativo en su totalidad), la voz incorpórea de indagación señala hacia otra ausencia paradójica (la ausencia del entrevistador del ruedo del presente histórico, la situación de la voz en un campo trascendental y ahistorical que sólo puede ser una ficción del texto).

Esta discontinuidad puede convertirse en centro de atención de un modo más evidente cuando el realizador desplaza la voz hablada con la palabra escrita. Los intertítulos, en vez una voz en *off*, pueden aportar la otra mitad del «diálogo». *Comic Book Confidential*, de Ron Mann, una historia del cómic norteamericano, imita los propios cómics uniendo entrevistas con breves intertítulos que sugieren la línea narrativa de la película (por ejemplo, «Mientras tanto los superhéroes luchaban entre sí» o «Y entonces llegaron los años cincuenta», etcétera). *Wedding Camels*, de David y Judith MacDougall, contiene una escena en la que entrevistan a la novia por medio de una serie de preguntas representadas en intertítulos (en inglés; las respuestas son en turkana, con subtítulos, otra mediación gráfica). Una pregunta es: «Le preguntamos a Akai [la novia] si una mujer turkana escoge a su marido o si sus padres escogen por ella». Aunque esta táctica sitúa al realizador «en la pantalla», en el espacio bidimensional de los intertítulos, permanece una sensación de ausencia. Este espacio es discontinuo del espacio tridimensional de la entrevista; representa o suple al realizador sin encarnarlo. El hecho de que la diferencia entre los significantes gráfico e indicativo (realista), entre la palabra escrita y la imagen del cuerpo que habla, puede desempeñar la función de reconocer la diferencia jerárquica entre entrevistado y entrevistador, supone una ventaja. El giro hacia la palabra escrita sirve como indicio de un encuentro que se produjo y reconoce

la autoridad del realizador para encuadrar y controlar a sus sujetos sin requerir la incorporeidad de la voz ni la transferencia paradójica de su textura, su especificidad histórica, al terreno de un logos aparentemente atemporal. Los intertítulos gráficos pueden lograr el efecto de una yuxtaposición inesperada o extraña, potenciando nuestra conciencia de la estructura jerárquica de interacción. Como tales tienen el potencial para llevarnos hacia la modalidad reflexiva de representación documental sin que, por ellos mismos, sean suficientes para hacerlo.

Las expectativas del espectador son muy diferentes para las películas interactivas y para las de observación. Las películas expositivas y de observación, a diferencia de las interactivas o reflexivas, tienden a ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación, la verbalización de algo distinto de lo que se dice. Cuando la película interactiva adopta la forma de historias orales encadenadas para reconstruir un suceso o acontecimiento histórico, la reconstrucción es a todas luces el resultado de la ensambladura de estos testimonios independientes. Este proceso está más enraizado en las perspectivas individuales o en los recuerdos personales que el comentario incorpóreo de una voz omnisciente y un montaje probatorio. La sensación de que otros que han sido históricamente situados o implantados nos hablan directamente a nosotros, o a nuestro suplente, el realizador/entrevistador, lleva este texto más cerca del discurso que de la historia. (La conciencia de la persona que habla, tan clara en la conversación cotidiana, no se evapora en el encanto evasivo de una narrativa que no parece surgir de ningún lugar concreto, que simplemente anuncia, a través de alguien anónimo, «Érase una vez....».)

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de la representación de una persona que habita en él y que hace de ese proceso de habitación una dimensión característica del texto. El texto aborda, además de aquello sobre lo que versa, la ética o la política del encuentro. Se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace. La sensación de presencia corporal, en vez de ausencia, sitúa al realizador en la escena y lo ancla en ella, incluso cuando está oculto por ciertas estrategias de entrevista o representación de un encuentro. Los espectadores esperan encontrar información condicional y conocimiento situado o local. La ampliación de encuentros particulares a encuentros más generalizados sigue siendo perfectamente posible, pero esta posibilidad sigue siendo, al menos en parte, una posibilidad que los espectadores deben establecer a través de su propia relación con el texto en sí.

La modalidad de representación reflexiva

Si el mundo histórico es un lugar de encuentro para el proceso del intercambio y la representación sociales en la modalidad interactiva, la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva. En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo (participativo, conversacional o interrogativo) con otros actores sociales, ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico. Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Interioriza muchas de las cuestiones y preocupaciones que constituyen el tema de este estudio, no como una modalidad secundaria o subsiguiente de análisis retrospectivo, sino como un tema inmediato e inaplazable sobre la propia representación social. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.

Los documentales reflexivos como *Celoveks Kinoapparatom* (1929), *The Thin Blue Line*, *Daughter Rite*, *Reassemblage*, *Lorang's Way*, *De grands événements et des gens ordinaires*, *Poto and Cabengo*, *Far from Poland* y *Journal inachévé* plantean el dilema ético de cómo representar a la gente de dos modos distintos. En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente (como ocurre en *Far from Poland* y *Daughter Rite*). En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que la gente, o actores sociales, aparece ante nosotros como significantes, como funciones del propio texto. Su representatividad en lo que respecta a instituciones y colectivos que operan fuera del encuadre de la película, en la historia, se torna más problemática a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida en vez de una porción de la realidad. Las películas interactivas pueden dirigir nuestra atención hacia el proceso de la realización cuando este proceso plantea un problema a quienes participan en él; el modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia este proceso cuando le plantea problemas a dicho espectador. ¿Cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa? ¿Cómo se puede representar en una película la lucha del sindicato Solidaridad, en especial cuando el realizador no puede viajar a Polonia (el tema de *Far from*

Poland)? ¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?

Es inevitable que la gente representada en un texto que plantea un problema semejante no pueda ser asimilada por las convenciones del realismo. El realismo ofrece un acceso exento de problemas al mundo a través de la representación física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador (por medio del estilo interpretativo, la estructura narrativa y técnicas cinematográficas como los planos subjetivos). Los documentales reflexivos sólo emplearán este tipo de técnicas para interrumpirlas y dejarlas al descubierto. *The Thin Blue Line*, por ejemplo, se basa firmemente en las convenciones de la entrevista con todas sus afinidades con la confesión, pero también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con otra. El director Errol Morris hace hincapié hasta tal punto en estas contradicciones que la apelación al testimonio como un índice de «lo que ocurrió en realidad» cae de lleno en las redes de una liturgia de afirmaciones de autojustificación mutuamente contradictorias.¹⁸ Sin embargo, ninguno de los personajes puede, por definición, compartir este patrón general. Y en el caso del protagonista, Randall Adams, que cumple cadena perpetua por el asesinato de un agente de policía que él jura que no cometió, la propia noción de un patrón semejante amenaza con atrapar sus propias declaraciones de inocencia dentro de un barboteo de afirmaciones cuestionables y enfrentadas. Morris dramatiza la búsqueda de pruebas y subraya lo incierto de las existentes. Nos recuerda que todo documental elabora los puntos de referencia probatorios que necesita devolviéndonos, una y otra vez, al lugar de los hechos por medio de una reconstrucción que destaca aspectos sugerentes, evocadores pero también completamente cuestionables del evento (como un batido que surca el aire en cámara lenta o las luces traseras de un coche mantenidas en primer plano mientras la identidad del asesino sigue siendo del todo incierta). Aunque es realista en muchos aspectos, esta película bloquea el supuesto «natural», durante mucho tiempo indiscutido, de la correspondencia directa entre el realismo y la autenticidad de las afirmaciones acerca del mundo.

Como resultado, los sistemas de creencia de los actores sociales quedan resituados dentro del propio metacomentario del texto acerca de sistemas de creencia contradictorios y también de la tendencia del sistema judicial a otorgar autoridad a la narrativa de «hecho» generada por la policía y los acusadores, que niega a aquellos que desempeñan el papel de acusado. Se trata del trabajo del texto, no del punto de vista de ninguno de los testigos que vemos y oímos. El riesgo de los diversos textos interactivos que subordinan su propia voz textual a la

de sus testigos ya no constituye una amenaza; como mínimo, corremos el riesgo recíproco de una voz textual que está por encima de las voces discretas de los actores sociales con un mensaje propio acerca de la problemática de la representación.

La reducción del actor social a un espacio dentro del sistema textual nos plantea las cuestiones de la interpretación y, en algunos casos, el texto reflexivo opta por una interpretación como tal en vez de exigir a otros que disfracen de interpretación virtual la representación de sí mismos. *Far from Poland*, *Daughter Rite* y *The Thin Blue Line*, así como *David Holzman's Diary* y *No Lies* (películas que son interrogatorios reflexivos sobre la ética de la modalidad de representación basada en la observación), se basan en las interpretaciones de actores para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar si hubiera obligado a actores sociales a representar papeles y subjetividades que no fueran las suyas propias. Este tipo de películas ponen un énfasis reflexivo en la cuestión de «utilizar» a la gente al mismo tiempo que evitan algunas de las dificultades éticas de usar actores sociales con este propósito.

Este mismo razonamiento hace que muchos textos reflexivos presenten al propio realizador —en la pantalla, dentro del encuadre— no como un participante-observador sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio. Se pueden ver elementos de este enfoque en la obra pionera de Vertov *Celoveks Kinoapparatom* y en *Chronique d'un été* de Rouch y Morin. En *Numéro Deux* de Godard se llevan hasta un límite mucho más lejano mientras que tanto *De grands événements et des gens ordinaires* como *Far from Poland* extienden este concepto. En todos estos casos el reconocimiento por parte de los realizadores de su propia diferencia con respecto a quienes representan —su función como representantes de la película y las limitaciones que impone esta función en su capacidad de interacción con otros— los sitúa dentro del texto como ocupantes de un espacio discursivo histórico paradójicamente desproporcionado con respecto al de sus sujetos. (Quien define y encuadra el espacio no puede asimismo ocupar ese espacio al mismo tiempo, o como dijo Bertrand Russell, una clase no puede ser un miembro de sí misma.) *Numéro Deux* empieza y acaba con el propio Godard en una sala de montaje, trabajando con los sonidos y las imágenes de sus actores, que representan a la familia que él ha decidido investigar. Él está históricamente situado en este espacio (el espacio de producción, espacio textual) y sin embargo está a una distancia palpable del espacio de representación que ocupa su «familia» (el espacio de la historia, espacio escenográfico). La posibilidad de interacción directa entre el tema y el realizador que tan intensamente figura en *Chronique d'un été*, *Hard Metal's Disease* o en la obra de Michael Rubbo ya no parece sostenible. Las meditaciones reflexivas han separado las dos series de imágenes, convirtiéndolas en registros de representación diferentes y jerárquicos. Y para dejarlo claro, Godard recurre a actores profesionales en vez de a gente normal, una opción que quizá

no resuelva todas las cuestiones éticas que un texto semejante aborda y al mismo tiempo provoca.¹⁹

De hecho, una de las singularidades del documental reflexivo es que rara vez tiene la meditación sobre cuestiones éticas como interés principal, a no ser que lo haga con el susurro de un relativismo distanciado más dispuesto a criticar las opciones de otros que a examinar las propias. Las preferencias por las interpretaciones profesionales y la aparición del realizador rara vez tienen la función de señalar cuestiones éticas directamente. Los actores ayudan a evitar dificultades que podrían surgir con individuos que no fueran profesionales, ya que su trabajo gira en torno a la adopción voluntaria de una personalidad y la disposición a convertirse en un significante en el discurso de otro. La utilización de actores exime al realizador de utilizar personas para probar una cuestión acerca de la naturaleza de la representación y no de la naturaleza de sus propias vidas, pero el uso de actores no resuelve el problema de cómo combinar estas dos cuestiones. El deseo de abordar la política o la estética de la representación exige prestar mayor atención y organizar en mayor grado lo que ocurre delante de la cámara, así como la yuxtaposición de planos y escenas individuales. Los actores facilitan este proceso. Su utilización no significa que la película vaya a abordar necesariamente cuestiones referentes a las responsabilidades éticas del realizador, ya sea con los sujetos de la película o con los espectadores. Hacerlo sería poner en entredicho no sólo las convenciones sino también las prerrogativas de las que depende la forma documental. Las exploraciones de las dificultades o las consecuencias de la representación son más habituales que las revisiones del *derecho* a la representación.

Una clara excepción la constituye *No Lies*, que trata explícitamente sobre la ética de la interacción realizador/sujeto y, por extensión, de la relación texto/espectador. Utilizando actores para que representen una situación en la que un realizador de *cinéma vérité* entrevista implacablemente a su amiga acerca de su reciente violación dejando que el espectador crea que la película es el documental de este encuentro, *No Lies* no sólo cuestiona el *voyeurismo* latente en la realización interactiva o de observación, el poder de la cámara para extraer confesiones y la indiferencia ante las consecuencias personales y emotivas que puede provocar una filmación semejante, sino que coloca al espectador en situación de ser manipulado y traicionado, de un modo muy similar a la amiga. Sólo nos enteramos después, gracias a los títulos de crédito, de que los dos personajes son actores. Algunos se sienten engañados con esta revelación. Han dado crédito a la realidad de una representación que deberían haber tratado como una ficción, pero este abuso de confianza es precisamente lo que se busca. *No Lies* potencia de forma reflexiva nuestra aprehensión de la dinámica de confianza que provocan los documentales y de las traiciones —de sujetos y de espectadores— que hace posible esta confianza.

La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto. Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas. Como dice Hayden White al hablar de la ironía como un *tropo* historiográfico:

El *tropo* de la ironía, por tanto, constituye un paradigma lingüístico de un modo de pensamiento que es radicalmente autocítico no sólo con respecto a una caracterización determinada del mundo de la experiencia, sino también con la propia tentativa de captar de un modo adecuado la verdad de las cosas en el lenguaje. Es, en resumen, un modelo del protocolo lingüístico en el que se expresan de forma convencional el escepticismo en el pensamiento y el relativismo en la ética.²⁰

En su forma más paradigmática el documental reflexivo lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. A menudo el montaje incrementa esta sensación de conciencia, más una conciencia del mundo cinematográfico que del mundo histórico al otro lado de la ventana realista —como también hacen los planos largos cuando se prolongan más allá de la duración necesaria para su «tiempo de lectura»: el tiempo necesario para absorber su significado socialmente trascendente—. Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea.

Las yuxtaposiciones inesperadas funcionan del modo descrito por los formalistas rusos, que denominaron su efecto *ostranenie*, la extrañificación de lo familiar y la familiarización de lo extraño. Se produce una colisión tal de marcos de referencia, por lo general el de representación y el referencial, que una sensación de acceso al mundo sin problemas se torna difícil y turbulenta. Las yuxtaposiciones inesperadas o las desviaciones estilísticas de las normas de un texto o de las convenciones de un género hacen que el realismo y la referencialidad resulten extraños. Pliegan la conciencia del espectador sobre sí misma de modo que entre en contacto con el trabajo del aparato cinematográfico en vez de permitirle avanzar libremente hacia el compromiso con una representación del mundo histórico.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en

duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental.

Poto and Cabengo, de Jean-Pierre Gorin, por ejemplo, aborda en tono reflexivo la cuestión del lenguaje y la significación. Esta película combina las interacciones entre Gorin y una pareja de gemelos que supuestamente han desarrollado un lenguaje propio con una crítica reflexiva del proceso de la investigación científica y la información periodística. Al igual que Raúl Ruiz en *De grands événements et des gens ordinaires*, donde el propio director, un exiliado chileno afincado en París que habla una segunda lengua, pone en tela de juicio su función y su presencia, Gorin, un francés que vive en San Diego y habla inglés con un fuerte acento, se plantea su relación con un par de gemelos cuyo uso idiosincrásico del lenguaje los hace diferentes. Gorin combina un comentario con estilo de diario personal en *voice-over* describiendo su relación con los gemelos, escenas de él mismo interactuando con ellos acompañadas de informes en tono irónico sobre los resultados de las investigaciones científicas (hablan una variación del inglés, no un lenguaje único) y los reportajes periodísticos (los padres confían en conseguir una oferta de Hollywood, no tienen claro si aceptar o desalentar la «anomalía» de sus hijos).

¿Qué es normal? ¿Qué ancla los significantes en la lengua inglesa y el discurso? ¿Qué influencia tienen una abuela germanoparlante y una conversación cotidiana en el hogar (en la que se mezcla alemán, inglés e idiolecto en una ensalada discursiva) sobre los gemelos? ¿Qué influencia ejerce la atención que reciben? ¿Qué lengua cabría esperar de unos gemelos que comen ensalada *gemesht*, utilizan cuchillos *käse* y se llaman el uno al otro Poto y Cabengo?

Gorin hace su propia representación *gemesht* (mixta) de estas cuestiones combinando metraje de observación, relación interactiva, subtítulos e intertítulos que reproducen y parodian el vocabulario de lingüistas y periodistas, las voces de sus sujetos sobre una pañalilla en negro, ampliaciones de recortes de periódicos y *cartoons*, así como un cuadro exhaustivo con dieciséis modos diferentes de decir «patata», incluyendo «Poto».

Gorin no está tan interesado en obtener una «respuesta» a la pregunta del estatus del lenguaje de los gemelos o en observar cómo afectan los medios de comunicación a la vida de esta familia (como se puede ver en *Happy Mother's Day*, de Richard Leacock, sobre los quintillizos Dion) como en meditar acerca de la naturaleza del lenguaje y la representación como fenómeno social en general. ¿Cuáles son los términos necesarios y suficientes para tener competencia lingüística? ¿Qué valida la ordenación de los significantes; qué evita que unos se deslicen sobre otros en una sucesión infinita? Y, para completar el giro reflexivo, ¿cómo puede esta película poner en duda su propio uso del lenguaje, así

como la presencia física del agente que la firma (Gorin), a la vez que intenta poner en tela de juicio la responsabilidad de la gente (padres, realizadores) con autoridad lingüística con respecto a aquellos que están a su alrededor? (Al parecer la respuesta de Gorin a la ética de la representación y a su responsabilidad con respecto a esta familia en concreto implica dedicar más tiempo que los científicos y la prensa. Una vez que la historia ha perdido interés para ellos, Gorin continúa allí para «seguir» y narrar la situación de la familia después de que sus sueños cinematográficos se vengan abajo y el padre pierda su trabajo. Como indica *An American Family*, con sus doce horas recogidas a partir de trescientas de metraje, la duración tiene un carácter indeterminado propio que en vez de resolver cuestiones éticas puede posponerlas o ampliarlas.)

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa surrealista de impresionar y sorprender como una forma de devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general. Los estribillos, si los hubiera, ya no subrayan preocupaciones temáticas ni autentifican la presencia de la cámara y el realizador en el mundo histórico, sino que hacen referencia a la construcción del propio texto. (La discusión que se prolonga entre Jill Godmilow y Mark Magill, su compañero, acerca de la eficacia de las estrategias de ésta en *Far from Poland* es un ejemplo; los planos reiterados que encuadran la imagen del documental en un monitor de vídeo y los rodean de oscuridad en *Numéro Deux* constituyen otro.) Los términos y condiciones de visionado que normalmente se dan por sentados pueden ponerse en tela de juicio, sobre todo debido a que pertenecen a la película que se está viendo en ese momento. La fenomenología de la experiencia filmica, la metafísica del realismo y la imagen fotográfica, la epistemología, el empirismo, la construcción del sujeto individual, las tecnologías del conocimiento, la retórica y lo visible: la conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y apoya la tradición documental como en el mundo que está más allá. Funciona una sensación de la textualidad de la experiencia de visionado más espesa y densa. La sensación de transporte indirecto al mundo histórico vuelve sobre sus pasos siguiendo el rastro de la propia representación.

Más que la sensación de la presencia del realizador en el mundo histórico observada en el modo interactivo, el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. La situación que se va a experimentar y examinar ya no está situada en otra parte, delimitada y remitida por el texto documental; es la propia situación de visionado. Esta maniobra reflexiva, que ya es una tradición asentada en la ficción, donde sátira, parodia e ironía gozan de una posición destacada, es relativamente nueva en el documental. Este cuestionamiento de su propio estatus, convenciones, efectos y valores puede

representar la maduración de este género. Un mayor avance formal implica necesariamente una vuelta a formas previas, presumiblemente más ingenuas, pero con una mayor conciencia de sus limitaciones.

El documental reflexivo surge en parte de una historia de cambio formal en la que las restricciones y límites de una modalidad de presentación ofrecen el contexto para su propio derrumbamiento. Una nueva modalidad también puede surgir de una historia más directamente política cuando disminuye la eficacia de una modalidad previamente aceptada o cuando la postura que aprueba con respecto al mundo histórico ya no es adecuada. El marco institucional que rodea el documental, sin embargo, sirvió durante décadas para proteger a este género cinematográfico de las tendencias del siglo XX hacia la duda radical, la incertidumbre, el escepticismo, la ironía y el relativismo existencial que dio ímpetu al modernismo y al carroñeo más desleal del posmodernismo.

Cuando una modalidad más reflexiva de representación documental adquirió un cierto grado de prominencia durante los años setenta y ochenta (con unos pocos precursores notables como *Celoveks Kinoapparatom*), se derivó a todas luces tanto de la innovación formal como de la urgencia política. La crítica postestructuralista de los sistemas de lenguaje como agente que constituye al sujeto individual (en vez de potenciarlo); el argumento de que la representación como operación semiótica confirmaba una epistemología burguesa (y una patología *voyeurista*); la asunción de que la transformación radical requiere trabajar en el significante, en la construcción del sujeto en sí en vez de en las subjetividades y predisposiciones de un sujeto ya constituido, todo ello converge para insistir en que la representación de la realidad debe contrarrestarse con un cuestionamiento de la realidad de representación. Sólo de este modo se puede llegar a una transformación política significativa.

El problema estriba en que la transparencia y la capacidad de autorización del lenguaje, la capacidad de conocimiento del mundo visible y el poder para verlo desde una posición desinteresada de objetividad (no de patología), el supuesto de que la transformación proviene de la intervención persuasiva en los valores y creencias de sujetos individuales (no de debates acerca de la ideología del sujeto como tal) son las piedras angulares de la tradición documental. Al haber estado al abrigo del escepticismo y la duda radical durante la mayor parte de su historia, el discurso institucional de que disponían los realizadores de documentales tenía escasas herramientas a su disposición para abordar la cuestión de lo reflexivo o lo irónico y, menos incluso, para verlo como una herramienta política potencialmente más poderosa que la presentación directa y persuasiva de un argumento.

Una de las primeras consideraciones de la reflexividad en el documental fue «The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film» de Julia Lesage.²¹ Lesage no trata los documentales feministas que estudia como algo innovador desde un punto de vista formal. *Growing up Female: As Six Becomes One, The*

Woman's Film, Three Lives, Joyce at Thirty-four, Woman to Woman, Self-Health, Chris and Bernie, Like a Rose, We're Alive y I Am Somebody son por lo general simples en lo que a estructura narrativa se refiere y tradicionales en su dependencia de las convenciones realistas, y muestran asimismo «escasa conciencia de la flexibilidad del medio cinematográfico».²² Su reflexividad emerge como un paralelismo. Del mismo modo que el movimiento de la mujer de los años setenta hacia hincapié en la concienciación como piedra angular para transformar lo personal en lo político, para recontextualizar lo que había parecido una experiencia puramente individual o «meramente» doméstica en la experiencia compartida de una colectividad política y un movimiento feminista, estas películas también «muestran a la mujer en la esfera privada reuniéndose para definir/redefinir sus experiencias y para elaborar una estrategia con objeto de realizar incursiones en la esfera pública».²³ Como dice Lesage:

Una película tras otra muestran a una mujer contando su historia ante la cámara. Por lo general se trata de una mujer que lucha por llegar a un acuerdo con el mundo público... Sin embargo las historias que nos cuentan las mujeres filmadas no son sólo «retazos de experiencia». Estas historias tienen una función estética en la reorganización de las expectativas de la mujer espectadora derivadas de las narrativas patriarcales y en el inicio de una crítica de estas narrativas... La banda sonora del documental feminista suele estar constituida casi en su totalidad por la discusión intelectual, intensificada e introspectiva sobre rol y política sexual. La película pone voz a lo que el patriarcado había dicho en los medios de comunicación en nombre de las mujeres. Las nociones aceptadas acerca de las mujeres dejan paso a una efusión de deseos, contradicciones, decisiones y análisis sociales auténticos.²⁴

La reflexividad, por tanto, no tiene por qué ser puramente formal; también puede ser acusadamente política.

En este caso las yuxtaposiciones inesperadas tienen lugar entre convenciones internas, iconografía y, en especial, el discurso de estas películas y la ideología dominante (masculinista o patriarcal) que funciona en el conjunto de la sociedad. En vez de dirigir la atención del espectador hacia los medios de representación, el proceso de construcción del significado, estos trabajos feministas ponen en tela de juicio nociones inamovibles de sexualidad y género, ofreciendo a las mujeres la oportunidad de dar un nombre político compartido (opresión, explotación, manipulación, autodepreciación, desvalorización...) a experiencias que previamente parecían ser personales o no tener trascendencia. (Una excepción es la película *Rape*, de JoAnn Elam, que sí dirige la atención del espectador hacia el aparato cinematográfico y el proceso de construcción del significado al mismo tiempo que, asimismo, aborda la experiencia intensamente personal y acusadamente política de la violación a través del mismo principio de estructuración de la toma de conciencia que utilizan los demás documentales.)

Estas películas, que podrían clasificarse como predominantemente expositivas, interactivas o de observación, nos recuerdan que la mayoría de los filmes tienen una naturaleza «impura», híbrida. (Las cuatro modalidades de representación en parte están basadas en formaciones discursivas, prácticas institucionales y convenciones y en parte sirven como un modelo heurístico, estableciendo alternativas más diestramente definidas de lo que se observa en la práctica.) Lo que es más, el paralelismo que Lesage observa —y opta por no identificar como reflexivo porque no dirige la atención del espectador hacia el proceso de significación o de visionado como tal— nos recuerda que la reflexividad no es sólo la operación puramente formal en que la hemos convertido hasta el momento. Las afinidades que presenta con una sensibilidad del agotamiento y una perspectiva realista, tienen que contrarrestarse con su afinidad con un proceso de compromiso político basado en el *ostranenie*, o, en términos brechtianos, en cierto modo más familiares, en la experiencia de un efecto de alienación que satisface, instruye y altera la conciencia social precisamente tal y como la describe Lesage.

El feminismo aportó las herramientas de que carecía el discurso documental. Instigó una reconceptualización radical de la subjetividad y la política que alcanzó a través de la programática de la concienciación un efecto comparable al de la reflexividad. El espectador, en especial la espectadora, se encontró con una experiencia que reexaminaba y recontextualizaba los propios rudimentos de la experiencia. Los testimonios de vidas de mujeres, que ya no estaban contenidas dentro de las mitologías masculinas de la mujer, requerían una reconsideración radical y retroactiva de categorías y conceptos fundamentales como pudiera requerir cualquier reflexividad. Si el modo reflexivo de representación sirve para extrañificar la experiencia familiar, para dirigir la atención del espectador hacia los términos y las condiciones del visionado, incluyendo la posición subjetiva que se ofrece al espectador, los documentales feministas descritos por Lesage, a pesar de su aparente falta de conciencia sobre las «flexibilidades del medio cinematográfico», logran precisamente este resultado. Y lo hacen en relación con cuestiones en las que se puede decir sin lugar a dudas que esta diferencia tiene una importancia capital.

La bipolaridad de las estrategias reflexivas —dirigiendo la atención hacia la forma en sí o hacia el «otro lado» de la ideología donde podemos localizar una dimensión utópica de modalidades alternativas de práctica material, conciencia y acción— no es exclusiva de esta modalidad. Las otras tres también pueden alinearse a favor o en contra de aspectos concretos de la ideología dominante, a favor o en contra del cambio concertado de naturaleza progresiva o regresiva. Películas expositivas como *Le sang des bêtes* o *Las Hurdes/Tierra sin pan*, películas de observación como *High School*, *Hospital* o *Seventeen*, películas interactivas como *In the Year of the Pig*, *Rosie the Riveter* o *Hard Metal's Disease* también pueden poner en tela de juicio la convención y proponer al especta-

dor modalidades de conciencia alternativas e intensificadas. En este sentido, asimismo, se pueden considerar como reflexivas desde un punto de vista político. Esta distinción, sin embargo, es quizás más acusada con la modalidad reflexiva, ya que es en ella donde resulta más evidente la cuestión fundamental de si una nueva forma, y una mayor conciencia de la forma, es una condición previa necesaria para el cambio radical.

Peter Wollen describe esta cuestión como un asunto de dos materialismos. Uno, que hace referencia a la materialidad del significante cinematográfico, se convierte en la preocupación principal de la vanguardia. El otro, que hace referencia a la materialidad de las prácticas sociales, incluyendo las del visionado y el aparato cinematográfico, pero extendiéndose mucho más allá de ellas para llegar a las formaciones discursivas y las prácticas institucionales que caracterizan una sociedad determinada, se convierte en la preocupación central de un cine político y brechtiano.²⁵ Desde una ontología preocupada por la capacidad de la imagen indicativa para capturar algo de la esencia de las cosas hasta una ontología que hace referencia a la esencia del cine en sí, y desde un materialismo preocupado por el conjunto de las relaciones sociales hasta un materialismo del significante, despojado de su carga semántica y sin hacer referencia más allá de sí mismo, entre estos dos polos oscilan los debates acerca de la eficacia política. Wollen compara a Brakhage, el visionario romántico que intenta cambiar la manera en que vemos de modos fundamentales, con Brecht, el artista socialista que intenta cambiar cómo *vivimos* más allá del teatro:

Para Brecht, claro está, la cuestión del efecto *Verfremdung* no era la ruptura de la implicación y la empatía del espectador sólo con objeto de dirigir su atención hacia el artificio del arte, un modelo centrado en el arte, sino también con objeto de demostrar el funcionamiento de la sociedad, una realidad oscurecida por normas habituales de percepción, por modos habituales de identificación con «problemas humanos»... La realización puede ser un proyecto de significado con horizontes más allá de sí misma, en el ruedo general de la ideología. Al mismo tiempo puede evitar los escollos del ilusionismo, de ser meramente un sustituto de un mundo, parasitario de la ideología, que reproduce como realidad. Lo imaginario debe ser des-aprendido; el material debe ser semiotizado. Empezamos a ver que el problema del materialismo es inseparable del problema de la significación, que empieza con el problema del material en la significación y el material de la significación, del modo en que este material desempeña el papel dual de sustento y significante.²⁶

Dana Polan defiende una idea similar en su comparación de un filme de dibujos animados del pato Lucas, *Duck Amuck*, con el teatro de Brecht.²⁷ *Duck Amuck* es extraordinariamente reflexivo, pero de un modo limitado: los peligros y riesgos que corre Lucas resultan ser obra de su animador, pero al final descu-

brimos que éste no es sino Bugs Bunny. Como arguye Polan, aunque este bucle reflexivo va más allá de una conciencia intensificada de la técnica de animación y del tipo de introspección habitual en las formas cómicas, se mantiene notablemente distanciado de las condiciones materiales que se enfrentan al espectador como actor social: «Esta película abre un espacio formal y no un espacio político en la conciencia del espectador. *Duck Amuck* se cierra sobre sí mismo, la ficción lleva hacia la ficción y surge de ésta, el texto se convierte en un bucle que se zafa del análisis social. Se trata del proyecto de todo arte no político, realista o autorreflexivo».²⁸

Lo que le falta a *Duck Amuck* es precisamente lo que ofrecía Brecht: una posición política, no sólo *en la obra*, sino *para* el espectador. Polan afirma:

Para Brecht la toma de postura del sujeto espectador surge de una toma de postura en la obra —la obra de arte política representa una diferencia entre cómo son las cosas y cómo podrían ser—... Para evitar el nuevo mundo de posibilidad que aparece únicamente como ruido, la obra de arte también debe hacer uso del viejo mundo en calidad de estándar. El significado, y su corporeización en la acción, proviene de las diferencias entre las dos visiones del mundo. El arte político se distancia del mundo. Pero lo hace contraponiendo nuestras conexiones con dicho mundo.²⁹

La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente. Lo que es no tiene por qué ser. Lo reconocido e incuestionable de las restricciones ideológicas puede yuxtaponérse con posiciones alternativas y subjetividades, afinidades y relaciones de producción, precisamente tal y como lo ha hecho el documental feminista. Como concepto político, la reflexividad se basa en la materialidad de la representación que dirige, o devuelve, al espectador más allá del texto, hacia esas prácticas materiales que constituyen el estado.

Al igual que la poesía, las estrategias reflexivas eliminan las incrustaciones de la costumbre. La reflexividad política elimina las incrustaciones ideológicas que apoyan un orden social determinado, en particular aquellas prácticas, experimentadas en la vida cotidiana, que giran en torno a la significación y lo discursivo. Un bucle reflexivo demasiado estrecho expulsa de su interior este crucial elemento social. En vez de erigirse en el objeto de la reflexividad lo que se puede representar a través del realismo (la experiencia vivida), lo constituye la cuestión del realismo en sí, o de la representación (la estructura formal). Al igual que el esquema desarrollado en *Metahistory* de Hayden White, este enfoque es esencialmente formalista, ya que propone categorías cuyas relaciones se establecen principalmente con los textos en vez de entre los textos y sus lectores o espectadores. Para buscar el cambio en cualquier nivel diferente al del sig-

níficante, el materialismo de la forma y la construcción del sujeto burgués hace falta una especie de conciencia dialéctica o dividida. Debemos prestar atención a la reflexividad formal, ya que el contenido de la forma, en palabras de Hayden White, es en efecto decisivo, pero también debemos prestar atención a la reflexividad política, ya que la forma del contenido es igualmente decisiva. Si la credulidad y el escepticismo marcan la oscilación habitual del espectador en relación con las afirmaciones de un texto, ya sea de ficción o documental, la forma equivalente de compromiso crítico requiere recelo y revelación, atención al funcionamiento de la ideología, sea cual fuese la modalidad de representación utilizada, y atención a la dimensión utópica que significa lo que podría o debería ser.³⁰

En *Women and Film: Both Sides of the Camera*, E. Ann Kaplan aborda directamente la cuestión del realismo en relación con un cine feminista, continuando de este modo las ideas propuestas por Julia Lesage. Esta autora arguye que los usos del realismo tienen tanta importancia como la cuestión del realismo como tal. Afirma que un estudio del cine documental no puede ni tan sólo empezar sin sopesar la relación entre texto e ideología, es decir, la política del texto como construcción formal. Esto, a su vez, establece la importancia de evaluar el efecto de las convenciones realistas sobre el espectador en vez de confiar en el realismo como un estilo intrínsecamente apropiado. *Joyce at Thirty-four* y *Janie's Janie* se toman como ejemplos de películas que adoptan una forma realista, basada en gran medida en la entrevista, y succumben a limitaciones similares en lo que respecta al uso de las narrativas de optimismo (los personajes van camino hacia algo mejor como resultado de los principios de estructuración de la película); una confianza ingenua en que los retratos de Joyce y Janie captan sus «auténticas» personalidades en vez de construcciones particulares de estas mujeres; un rechazo a dirigir la atención del espectador hacia sí mismas como películas, evitando poner en entredicho algunas de las costumbres de visionado habituales; y el supuesto de que, en lo más profundo del comportamiento humano, hay un ser unificado y coherente que constituye el origen tanto del cambio personal como del cambio social.³¹

Esta crítica podría aplicarse prácticamente a cualquier documental realista, formalmente reflexivo o no. Deja de lado otras cuestiones que según afirma Kaplan son igualmente vitales. Examinando estas dos películas más de cerca, Kaplan argumenta que *Janie's Janie* escapa del individualismo burgués que encierra *Joyce at Thirty-four*. Janie aborda su propia idea de sí misma como Otra en relación con su padre y su marido, no como una cuestión meramente personal, sino como una función del orden simbólico de los elementos bajo el patriarcado. Y, al igual que *The Woman's Film*, *Growing Up Female*, *Rosie the Riveter*, *A Song of Air* y otras obras feministas, *Janie's Janie* también quebranta las normas iconográficas de representación sexual en el cine ofreciendo un retrato de

una mujer de clase obrera que no puede incluirse dentro de las estrategias de condescendencia, caridad o victimología.³² Las formas familiares de representación se tornan extrañas, de un modo que no es estrictamente formalista aunque sí igualmente reflexivo.

En un momento dado Kaplan, a diferencia de la sugerencia de Polan de que las visiones alternativas tienen que contraponerse a las dominantes, aboga por el abandono de los «códigos realistas vigentes... para desafiar las expectativas y suposiciones del público acerca de la vida».³³ Pero a medida que se desarrolla su argumentación, esta autora se acerca a una posición más dialéctica en la que hay que mostrar reservas ante cualquier asunción demasiado amplia acerca de generalidades como el realismo o el aparato cinematográfico. Kaplan sugiere, como demuestra su comparación de estos dos documentales, que «las mismas prácticas de significación realista se pueden utilizar con fines diferentes... El realismo, tomado sencillamente como un estilo cinematográfico que se puede usar en géneros diferentes (es decir, documental o ficción), no insiste en ninguna relación especial con la formación social».³⁴

Lo que constituye la prueba de fuego para la reflexividad política es la forma específica de la representación, la medida en que no refuerza categorías de conciencia, estructuras de sentimiento, formas de visión ya existentes; el grado en que rechaza una sensación narrativa de clausura y totalidad. Todas las representaciones distancian la realidad y la sitúan dentro de un marco que, utilizando el término de Metz, «irrealiza» lo real (está en un marco, en un tiempo y espacio diferentes de lo que se representa).³⁵ Algunas, sin embargo, intentan sustituir la realidad por ellas mismas, dar una *impresión* absoluta de realidad. Otras quieren mantener su distancia, para recordarnos no sólo su estatus de texto, discurso, narrativa o arte, sino también la necesidad de ir más allá del texto si también nosotros tenemos intención de comprometernos con el mundo que un texto sólo puede representar.

Estrategias reflexivas

Diferentes autores quieren decir cosas distintas con la palabra reflexividad. Una de las principales cuestiones a este respecto es la diferenciación entre las dimensiones formales y políticas de la reflexividad. No se trata de alternativas sino de modos diferentes de conjugar, y visionar, una serie determinada de operaciones. En los términos aquí descritos el mismo recurso (la referencia al espacio de la imagen fuera de la pantalla o el reconocimiento de la presencia y el poder del realizador, por ejemplo) empezará como una operación formal que quebranta normas, altera convenciones y capta la atención del espectador. En ciertas circunstancias también será políticamente reflexivo, dirigiendo nuestra atención hacia las relaciones de poder y jerarquía entre el texto y el mundo. Esta

diferencia y algunas de las clases de operación formal se pueden resumir del siguiente modo:

1. Reflexividad política. Esta forma de reflexividad opera principalmente en la conciencia del espectador, «intensificándola» en la lengua vernácula de la política progresiva, descentrándola en una política althusseriana con objeto de alcanzar un riguroso conocimiento de lo común. Tanto el término portugués *conscientização* como el castellano *concienciación* hacen hincapié en una referencia a una conciencia social o colectiva en vez de a la peregrinación personal y su topografía concomitante de un ser mejorado o superior que a veces implica el término inglés *consciousness-raising*. Aquí se hace referencia a esa forma más amplia de conciencia situada en un contexto social. Cada tipo de reflexividad formal puede tener un efecto político. Depende de cómo funciona sobre un espectador o público determinado. Este efecto se puede dar con obras cuya importancia está principalmente localizada en el nivel del contenido, como indican *The Woman's Film* y *Janie's Janie*, con sus afinidades con la política de agitación y propaganda, pero también se puede dar en relación con la forma, como demuestra la serie *Ways of Seeing* con sus yuxtaposiciones y recontextualizaciones radicales de la tradición occidental de la pintura al óleo.

2. Reflexividad formal. Estas técnicas de reflexividad pueden subdividirse en otras categorías. Al estudiarlas tenemos más interés en identificar el dispositivo formal que entra en juego que el efecto político que puede lograr. Al mismo tiempo, hay que señalar que un efecto político no queda garantizado por un dispositivo o estrategia política determinada, ni tampoco depende de un solo tipo de procedimiento formal.

Tanto *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea utilizan recursos formales para generar una conciencia reflexiva de la similitud entre cine y *voyeurismo* (ambos protagonistas disfrutan mirando a otros con prismáticos; ambos construyen narrativas a partir de lo que ven que implican temas de impotencia y deseo; ambos personajes están aislados de su ambiente social por cuestiones de profesión o clase). La reflexividad de *La ventana indiscreta* se mantiene esencialmente formal, siendo su dimensión política un subtexto reprimido (de la ambivalencia del hombre frente a la mujer, de la patología latente del *voyeurismo* y el fetichismo) que puede pasar desapercibido a la mayor parte de los espectadores. La reflexividad de *Memorias del subdesarrollo* opera de un modo más evidente con el objetivo de situar lo remoto del personaje en un contexto social. Este contexto sugiere una conciencia intensificada de los fundamentos patriarcales y de clase como explicación de la ambivalencia con respecto a las mujeres y el recurso del placer a distancia.

A. Reflexividad estilística. Aquí podemos agrupar las estrategias que quebrantan convenciones aceptadas. Este tipo de textos introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal y colocan las obsesiones del ilusionismo entre paréntesis. Los estilos expresionistas pertenecen frecuentemente a esta clase. El comentario a múltiples voces en *Naked Spaces* de Trinh Minh-ha da al traste con nuestras suposiciones acerca de la orientación normativa que suele ofrecer el comentario. Las desviaciones de las normas internas establecidas por un texto también entran en este apartado. (La reiteración de momentos surrealistas en *Le sang des bêtes* —como las cabezas de ovejas que se-lanzan a la esquina de una habitación o el largo *travelling* siguiendo una fila de cadáveres de animales que aún tienen contracciones— funciona de este modo, elaborando un movimiento de contrapunto al tono perfectamente neutro del comentarista.)

Una variante extrema serían, en primer lugar, los estilos documentales que dirigen la atención del espectador hacia sus propios patrones de un modo tan constante que se convierten en una modalidad poética o ensayística de representación, perdiendo su nexo con un referente histórico en favor de puntos de atención de generación más interna como el color, la tonalidad, la composición, la profundidad de campo, el ritmo o las sensibilidades y percepciones personalizadas del autor. (Documentales como *The Nuer, Rain, Naked Spaces, Listen to Britain, Industrial Britain, Glass, Louisiana Story, N.Y., N.Y., Lettre de Sibérie, Dimanche à Pékin, Poto and Cabengo* y *A Divided World* muestran indicios del espectro de trabajo en una vena poética o ensayística.)

El otro extremo serían las obras que ofrecen un metacomentario sobre el método y el procedimiento mientras que continúan dentro de una sensibilidad realista — en contraste con la sensibilidad poética—. *De grands événements et des gens ordinaires* de Raúl Ruiz pertenece a este tipo de película, con su referencia a planos que «podrían» ser adecuados para un documental, a los objetos heterogéneos reunidos en una exposición clásica y a su tentativa de situar al propio Ruiz como exiliado y ajeno a los sucesos en cuya narración está inmerso. *The Ax Fight* es otro ejemplo, que reconoce la presencia de la cámara y los testigos etnográficos de la violenta confrontación que registra, se basa en teorías y explicaciones antropológicas para dar razón del mismo y concluye con una reconstrucción similar a la narrativa de los sucesos que inicialmente había registrado de un modo más fortuito y rudimentario. De un modo más oblicuo, películas como *No Lies, David Holzman's Diary* y *Chronique d'un été* producen, a través de su estructura, un metacomentario crítico sobre las circunstancias de su realización, incitándonos a sopesar la ética y la política de la representación de las vidas de otras personas en textos que no son suyos.³⁶

De un modo similar a la reflexividad interactiva (más adelante), la reflexividad estilística depende del conocimiento previo por parte del espectador de la convención documental. Una convención que ha sido objeto de considerable re-

flexión es la objetividad. La introducción de los elementos subjetivos de, por ejemplo, expresividad y carácter estilísticos pueden plantear cuestiones básicas acerca de la naturaleza de la certidumbre, la variabilidad de la interpretación factual y la actitud del realizador en relación con su material. *The Thin Blue Line* de Errol Morris constituye un perfecto ejemplo con sus recreaciones suavemente subjetivizadas de los sucesos y sus imágenes icónicamente sugestivas de máquinas de escribir y armas. Al igual que Peter Watkins y Raúl Ruiz, Morris opta por presentar lo que podría haber sido (en modo condicional) en vez de lo que fue. El tono de Morris en sí también puede parecer distante de la sinceridad, normalmente escrupulosa, del reportero de investigación que quiere ser creído; Morris (como autor, no como persona) puede ser considerado como alguien más interesado en el efecto irónico o reflexivo que en asegurarse de que se haga justicia.

El uso de recursos estilísticos para lograr un efecto reflexivo corre el riesgo de manipular a los actores sociales con un efecto textual en vez de provocar una consideración reflexiva sobre el modo en que se construyen los textos. Cuando el realizador se pone en el centro del escenario —como en *Roger and Me*, de Michael Moore o, en menor grado, en *Not a Love Story*, de Bonnie Klein— el riesgo reside en que otros personajes puedan quedar encasillados en los espacios narrativos reservados a donantes, ayudantes y malvados. Los actores sociales (la gente) quedarán subordinados a la trayectoria narrativa del realizador como protagonista. A medida que el realizador se aleja de una modalidad a modo de diario personal o de una modalidad participativa de representación de sí mismo como uno entre otros y se acerca al héroe o protagonista del drama —su centro y fuerza de propulsión— mayor se hace este riesgo. Bonnie Klein, por ejemplo, conserva el papel de periodista de investigación a pesar de que la película está adornada con una narrativa espiritual de redención a través de la adversidad y la tribulación personales; mientras que Michael Moore interpreta abierta, aunque también irónicamente, el papel de héroe y vencedor.

Roger and Me, objeto de numerosas alabanzas por su ataque contra la indiferencia de General Motors con respecto a los sufrimientos individuales que provoca, reduce a la mayoría de la gente que presenta a víctimas o incautos. Con objeto de contar la historia de su enfrentamiento con el esquivo director ejecutivo de General Motors, Roger Smith, Michael Moore retrata a los demás como personajes inútiles, indiferentes o ignorantes en contraste con la persona heroica y decidida, aunque en cierto modo insignificante, por él creada. Su retrato de un *sheriff* encargado de desahuciar a la gente que no ha pagado el alquiler es más vívido y atractivo que su retrato de la gente desalojada. (Al igual que Moore, el *sheriff* también actúa, aunque de un modo equivocado.) El uso que hace Moore de la ironía y la sátira hace que resulte difícil estar seguro de si quería ser tan crítico con los desempleados como lo es con General Motors, pero como personaje, «Michael Moore» parece tan distante de los trabajadores de la indus-

tria del automóvil (de los cuales conocemos a muy pocos), ahora redundantes, como del inaccesible Roger Smith.

En *Roses in December*, Ana Carrigan conserva el papel de una investigadora casi siempre invisible. Su reflexividad estilística se centra más intensamente en torno a la representación de otras personas que no sean la realizadora/reportera. *Roses in December* emplea muchas estrategias narrativas, que van desde reconstrucciones imaginarias a iluminación cálida en ciertas entrevistas (lo que evidentemente no es el resultado de la luz disponible sino de la iluminación para conseguir este efecto), pero evita el riesgo de la manipulación minimizando la función narrativa de la realizadora como personaje. Este texto hace hincapié en la investigación biográfica, aunque en un registro más plenamente subjetivo, de su sujeto histórico, Jean Donovan. La investigadora se desvanece ante las impresiones que descubre el proceso. No hace falta que los individuos desempeñen funciones narrativas en relación a un realizador como protagonista central.

Cuando se exige a los actores sociales que adopten funciones narrativas como la de donante o ayudante, el resultado tiene su mayor efecto reflexivo cuando prevalecen las dimensiones subjetivas. Es decir, los individuos revelan cualidades significativas acerca de sí mismos mientras que sirven ostensiblemente de ayudantes al papel central del realizador (lo que suele implicar una búsqueda de conocimiento o el enderezamiento de un entuerto). Ni en *Hotel Terminus* de Marcel Ophuls ni en *Shoah* de Claude Lanzman queda restringida la complejidad de las vidas individuales al verse limitadas a papeles narrativos. Los personajes, al dar testimonio, lo hacen respecto de su propia complejidad y subjetividad multidimensional. Los objetivos más limitados de Michael Moore o Ross McElwee en *Sherman's March* (salvar a la comunidad, encontrar una compañera —roles clásicos de los héroes de ficción—) mitigan esta sensación de complejidad. La resolución estructural de estas clásicas narrativas de búsqueda requiere un grado de subordinación, y reducción, en la representación de otros relacionados con el héroe que la clásica búsqueda de conocimiento del documental no requiere necesariamente. *Daughter Rite*, al igual que *No Lies*, recurre a una reconstrucción completamente ficticia, pero estructura las interacciones entre las dos hijas que se reflejan en su relación con la madre de acuerdo con las convenciones del documental. Esto ofrece otro modo de evitar los riesgos de representación errónea, o abuso, que corren las estrategias poética y narrativa. *Daughter Rite* recupera asimismo lo que pierde en autenticidad histórica en la atención reflexiva que dirige hacia las propias convenciones documentales de autentificación.

B. Reflexividad desconstructiva. En este caso el objetivo consiste en alterar o rebatir los códigos o convenciones dominantes en la representación documental, dirigiendo la atención del espectador de este modo a su convencionalismo. No se hace tanto hincapié en los efectos del estilo como en los de la estructura, y aunque pueden intervenir estrategias estilísticas, el efecto principal

consiste en una intensificación de la conciencia de lo que previamente había parecido natural o se había dado por supuesto. *Tierra sin pan* fue uno de los primeros filmes de este tipo, pero en 1932 el poder de la película de viajes convencional estaba lo bastante asentado como para que algunos críticos y, presumiblemente, parte del público rechazasen la banda sonora musical y el comentario extrañamente disyuntivo como obra de un distribuidor insulso y no de su autor, Buñuel.³⁷ Trabajos más recientes como *Sans soleil* de Chris Marker, *De grands événements et des gens ordinaires* de Raúl Ruiz y *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha desconstruyen con éxito muchas de las convenciones de la objetividad en el documental, destacando en tono reflexivo la naturaleza condicional de cualquier imagen y la imposibilidad de llegar a una verdad indiscutible.³⁸ En la antropología escrita, hay quien ha otorgado un estatus preferencial a las formas heteroglósicas o dialogísticas de escritura en las que no prevalece un punto de vista concreto del autor, donde nativo, informante y etnógrafo tienen un estatus semejante dentro del texto y sus comentarios están organizados sin seguir la jerarquía habitual de poder explicativo ascendente.³⁹ La emergencia de obras de este tipo en el documental aún no resulta evidente, aunque películas como *First Contact*, *Surname Viet Given Name Nam*, *Wedding Camels* y *Far from Poland* encuentran modos de desconstruir o desplazar algunas de las jerarquías habituales de conocimiento y poder en la representación intercultural.

C. Interactividad. Toda esta modalidad de representación documental posee el potencial para ejercer un efecto de concienciación, dirigiendo nuestra atención hacia la excentricidad de filmar sucesos en los que el realizador no aparece por ninguna parte e incitándonos a reconocer la naturaleza de la representación documental. La interactividad puede funcionar de un modo reflexivo para concienciarnos de las contingencias del momento, la fuerza de configuración del proyecto de representación en sí y las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir. Tanto *Hard Metal's Disease* como *Chronique d'un été* consiguen este efecto, como también lo hace *No Lies*, en un registro en cierto modo diferente (ya que los acontecimientos se elaboraron específicamente para probar esta cuestión).⁴⁰ En *Poto and Cabengo*, los apartes al espectador en tono de diario personal de Jean-Pierre Gorin, en inglés pero con un acento francés considerable, y su interacción con los gemelos de San Diego (Poto y Cabengo) que al parecer han inventado un lenguaje propio, con resonancias germanicas, generan una intensificación de la conciencia del modo en que el discurso construye la subjetividad además de expresarla.

D. Ironía. Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que en realidad se quiere decir. El ironista dice una cosa pero quiere decir lo contrario. Lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición; está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia de inventiva, en especial en su fase posmoderna. Como tono o actitud, la ironía aparece des-

pués del romance, la tragedia y la comedia; las lleva al límite; mina su solidez y sobriedad.⁴¹

La ironía plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema. Sigue siendo un fenómeno relativamente poco común en el documental, una de las pocas formaciones discursivas o prácticas institucionales de nuestra cultura que han esquivado una buena parte del ímpetu del modernismo, la reflexividad y la ironía en general. Sin embargo, se deja ver en *The Thin Blue Line*, *De grands événements et des gens ordinaires*, *Roger and Me*, *Le joli mai*, *Les maîtres fous*, *Les racquetteurs* y *Lonely Boy*, entre otros, pero rara vez como una operación prolongada y radicalmente reflexiva. A menudo, como en *Lonely Boy* o *The Thin Blue Line*, este potencial irónico parece estar alineado más específicamente con una tendencia del todo localizada hacia la objetividad o el escepticismo, cuando el realizador quiere indicar distanciamiento de personajes específicos pero no necesariamente de los procedimientos de representación del documental.

De grands événements et des gens ordinaires de Raúl Ruiz representa un punto de vista irónico tan minucioso como el que más en su cuestionamiento de la forma documental. Ruiz, sin embargo, no se contenta con un relativismo distanciado. Por el contrario su ironía deriva de su propio estatus de exiliado chileno que trabaja en París, donde el Tercer Mundo funciona como una ausencia de estructuración en relación con el tema inmediato de las elecciones nacionales francesas.⁴²

Ruiz sugiere que las categorías de percepción irónicas requieren un distanciamiento de una escena local o un marco de referencia restringido. Para que sea políticamente reflexiva esta ironía debe reacoplarse a una perspectiva más amplia. En relación con una escena más amplia o un marco más general la ironía reaparece como una conciencia reflexiva del precio y los inconvenientes de la distancia (como también podemos ver en la película de ficción de Solás, *Lucía* [Lucía, 1968]).⁴³ Como explica el comentario en *voice-over* de Ruiz cerca del final de la película, mientras vemos unas imágenes genéricas, con mucho grano y un alto contraste, de gente del Tercer Mundo:

El documental del futuro debe mostrar la pobreza en países que aún conocen la felicidad y la libertad. Debemos mostrar la tristeza de aquellos países con riqueza y libertad para que podamos sentirnos felices o tristes. Debe mostrar los ataques a la libertad en países que están emergiendo de la pobreza pagando incluso el precio de la inocencia y la felicidad. De este modo el documental del futuro repetirá interminablemente estas tres verdades:

Mientras haya pobreza, todavía podremos ser ricos.

Mientras haya tristeza, todavía podremos ser felices.

Mientras haya cárceles, todavía podremos ser libres.⁴⁴

E. Parodia y sátira. La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. Estas formas están en cierto modo infradesarrolladas en el documental, donde el predominio de los discursos de sobriedad y un sentido calvinista del deber han atenuado su estatus, sobre todo en los países de habla inglesa. Tienen, sin embargo, una cierta tradición como subgénero de la crítica social. *Sixteen in Webster Groves* y *Millhouse* son sátiras de los adolescentes de clase media-alta y de Richard M. (Milhous) Nixon, por ejemplo, mientras que *Cane Toads: An Unnatural History* y *Quebec, USA* son parodias de los documentales sobre naturaleza y turismo respectivamente. *Poto and Cabengo* incluye momentos de sátira despiadada contra los científicos behavioristas que estudian e intentan explicar las habilidades lingüísticas de estos gemelos en un vacío social, estrictamente en relación con articulaciones grabadas y sus análisis etimológicos. Películas como *The Most* y *The Selling of the Pentagon* utilizan a sus sujetos (Hugh Hefner y el complejo militar-industrial, respectivamente) como foco para la sátira incorporando actividades aparentemente naturales para los sujetos pero no para el público. Este tipo de sátira tiende a estar limitada a momentos específicos en vez de a un punto de vista global. El miedo a que se le considere a uno «injusto» con su tema es una fuerte limitación. (Películas como *Thy Kingdom Come* y *Where the Heart Roams* de George Cscicery, sobre el fundamentalismo religioso y la literatura romántica femenina, respectivamente, incluyen este tipo de momentos satíricos pero procuran evitar una sátira generalizada para no causar un efecto de alienación en vez de informar.)

Aunque la ironía puede ser un arma efectiva tanto para la parodia como para la sátira, es raro que haya una parodia o sátira irónica como tal, ya que esto pondría en entredicho la forma de la parodia o la sátira en vez de aceptar dichas formas como modos convenientes y apropiados para criticar los modos ajenos. (El ironista tiene una postura crítica consigo mismo que el parodista o el satirista probablemente no adoptará.) Fredric Jameson habla del *pastiche* como del *post-mortem* de la parodia, en la que se evita un juicio normativo acerca de estilos previos en favor de un préstamo sin afecto, una nostalgia que no venera ni desprecia lo que recupera.⁴⁵ El uso de metraje de películas de ficción del periodo con objeto de ofrecer un referente histórico para las cuestiones que se abordan en *The Thin Blue Line* o *The Making of a Legend: Gone With the Wind* (sobre la filmación de *Lo que el viento se llevó* [Gone With the Wind, 1939]) se acerca más al *pastiche* que a la parodia o la sátira (las secuencias pertenecen a películas de gángsters de serie B y a dramas de finales de los años treinta respectivamente): estas secuencias presentan estilos de ficción asociados con una era pasada para evocar dicho periodo como si el estilo de ficción fuera ahora un hecho histórico, aunque un hecho histórico que seguimos disfrutando con una cierta nostalgia. Esto reporta los beneficios tanto de la documentación histórica como

del placer narrativo sin poner en entredicho necesariamente ninguno de los dos. La reflexividad política impulsa la parodia y la sátira más allá del *pastiche* con su nostalgia tranquilizadora o su cómoda iconoclastia. Lleva estas formas a un ruedo en el que, sujetas a la recepción de un público, hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada. La concienciación va más allá de la experiencia inmediata del texto llegando hasta la praxis social, que resulta más concebible gracias a su representación documental.

3. Axiografía: el espacio ético en el documental

Erótica/ética

Laura Mulvey defiende que un enfoque del cine desde la perspectiva de las ciencias sociales —ya sea un análisis estadístico de planos, entrevistas con miembros del público, estudios económicos de la industria o psicología cognitiva— no puede desentrañar las dimensiones afectivas de la narrativa. La psicodinámica de la mirada elude esta clase de categorías y conceptos. Tanto el placer escopofílico de ver un objeto de deseo como el placer identificativo de ver a otro que sirve como modelo para uno mismo requieren una forma de análisis diferente: «Ambos tienen objetivos ajenos a la realidad perceptiva, creando el concepto metaforizado y erotizado del mundo que forma la percepción del sujeto y se mofa de la objetividad empírica».¹

La preocupación de Mulvey por la erotización de la mirada y la jerarquía de géneros que impone la narrativa clásica (de Hollywood) no puede traducirse directamente a los términos y condiciones de la producción documental. (Aunque difícilmente es ajena a los mismos.) El discurso institucional del documental no la apoya, la estructura de los textos documentales no la recompensa y las expectativas del público no giran en torno a ella. *Voyeurismo*, fetichismo y narcisismo están presentes pero rara vez ocupan el lugar central de que disfrutan en la narrativa clásica.

¿Qué tipo de documentales hay?

Bill Nichols

Agrupando las muchas voces del documental

Cada documental tiene su propia voz distintiva. Como cada voz parlante, cada voz cinematográfica tiene un estilo o "grano" propio que actúa como una firma o una huella digital. Esta atestigua la individualidad del realizador o director o, a veces, determinado poder de un sponsor u organización de control. El noticiero televisivo tiene una voz propia tanto como la tienen Fred Wiseman o Chris Marker, Esther Shub o Marina Goldovskaya.

Las voces individuales se prestan en el cine a una teoría de *auteur*, mientras que las voces compartidas se prestan a una teoría de géneros cinematográficos. El estudio de los géneros considera las cualidades que caracterizan a diversas agrupaciones de realizadores y películas. En las películas y videos documentales podemos identificar seis modos de representación que funcionan como una especie de subgéneros del género documental en sí mismo: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo.

Estos seis modos constituyen una amplia estructura de afiliación dentro de la cual los individuos pueden trabajar; ellos establecen las convenciones que una película determinada puede adoptar; y proveen expectativas específicas que los espectadores esperan sean satisfechas. Cada modo posee ejemplos que podemos identificar como prototipos o modelos: ellos parecen dar una expresión ejemplar de las más distintivas cualidades de ese modo. No pueden ser copiados, pero pueden ser emulados así como otros directores, en otras voces, presentan aspectos del mundo histórico desde su propias perspectivas.

El orden de presentación de estos seis modos corresponde aproximadamente a la cronología de su introducción. Aparentemente esto puede, por lo tanto, proveer una historia del film documental, pero lo hace sólo imperfectamente. Un film identificado con un modo dado no tiene por qué serlo completamente. El documental reflexivo puede contener considerables porciones de metraje observacional o participativo; un documental expositivo puede incluir segmentos poéticos o performativos. Las características de un modo dado funcionan como una *dominante* en un film dado: ellas dan estructuras a todo el film, pero no dictan ni determinan cada aspecto de su organización. Una considerable latitud permanece posible.

~~Un film muy reciente no necesariamente tiene por qué tener un modo muy reciente~~ como su dominante. Puede revertir un modo anterior aún incluyendo elementos de modos posteriores. El documental performativo puede exhibir muchas cualidades del documental poético, por ejemplo. Los modos no representan una cadena evolutiva en la que los últimos modos demuestran superioridad sobre los anteriores y los derrotan. Una vez establecido a través de una serie de convenciones y films paradigmáticos, un modo dado permanece disponible para todos. El documental expositivo, por ejemplo, regresa hacia los '20 pero continúa siendo hoy tremadamente influyente. La mayoría de noticiarios y de reality shows depende fuertemente en sus tan anticuadas convenciones, tanto como la mayoría de documentales científicos y de la naturaleza, biografías como las de A&E y la mayoría de documentales históricos a gran escala, como *The Civil War* (1990); *Eyes on The Prize* (1987, 1990); *The American Cinema* (1994) o *The People's Century* (1998).

En cierta medida, cada modo de representación documental surge en parte a través de un creciente sentimiento de insatisfacción entre los directores con respecto a un modo previo. En este sentido los modos expresan una especie de historia del documental. El modo observacional de representación surgió, en parte, de la disponibilidad de las cámaras móviles de 16 mm y de los grabadores de audio en los '60. El documental poético de pronto pareció demasiado abstracto y el documental expositivo demasiado didáctico cuando se

demonstró posible filmar acontecimientos cotidianos con la mínima puesta en escena o intervención.

La observación fue necesariamente limitada al momento presente conforme los directores grababan lo que sucedía ante ellos. Pero la observación compartía un rasgo, o convención, con los modos poético y expositivo de representación: también disimulaba la presencia real y la influencia modeladora del director. El documental participativo tomó forma al advertir que los directores no necesitaban ocultar su relación cercana con sus temas mediante la narración de historias u observando acontecimientos que parecían ocurrir como si ellos no estuvieran allí.

Los intertítulos de *Nanook*, por ejemplo, nos cuentan que Nanook y su familia enfrentan al hambre si este gran cazador del norte no puede hallar alimento, pero no nos dicen qué comió el propio Flaherty o si proveyó la comida a Nanook. Flaherty nos pide que suspendamos nuestra incredulidad en el aspecto ficcional de su historia al precio de una cierta deshonestidad en cuanto a lo que nos revela respecto de su relación real con su sujeto. Con directores como Jean Rouch (*Crónica de un verano*, 1960); Nick Broomfield (*The Aileen Wourmos Story*, 1992); Kazuo Hara (*The Emperor's Army Marches On*, 1987), y Jon Silver (*Watsonville on Strike*, 1989) lo que sucede a causa de la presencia del director se vuelve tan crucial como cualquier cosa que sucede pese a su presencia.

El deseo de hacer surgir diferentes maneras de representar al mundo contribuye a la formación de cada modo, como también lo hace todo otro cambiante conjunto de circunstancias. Los nuevos modos se originan en parte en respuesta a deficiencias percibidas en otros modos anteriores, pero la percepción de la deficiencia se da a partir del sentido que asuma representar el mundo histórico desde una perspectiva particular en un momento dado. La apariencia de neutralidad y el estilo "haga lo que quiera" del cine observacional surgió al final de los tranquilos '50s y durante el auge de formas de sociología descriptivas, basadas en la observación. Prosperó en parte debido a la incorporación del presunto "fin de las ideologías" y de una fascinación por el mundo cotidiano, pero no necesariamente por una afinidad con las luchas sociales o la indignación política de aquellos que ocupaban de los márgenes de la sociedad.

De modo similar, la intensidad emocional y expresividad subjetiva del documental performativo cobró forma en los '80s y '90s. Se arraigó fuertemente entre esos grupos cuyo sentido de pertenencia creció durante este periodo como resultado de una identidad política que ~~afirmaba una autonomía relativa y una distinción/diferenciación social de los grupos marginados. Estos films rechazan técnicas como la del comentario en voice-of-God~~ no porque éste careciera de humildad, sino porque pertenece a toda una epistemología, o modo de ver y conocer el mundo, juzgado ya entonces inaceptable.

Hacemos bien en tomar con pinzas cada pretensión de que un nuevo modo hace avanzar el arte del cine y captura aspectos del mundo imposibles de asir hasta ese momento. Lo que cambia es el modo de representación, no la cualidad o condición última de la representación. Un nuevo modo no es tanto mejor como diferente, aun cuando la idea de "perfeccionamiento" sea frecuentemente promocionada, sobre todo entre defensores y practicantes del nuevo modo. Un nuevo modo acarrea todo un conjunto diferente de énfasis e implicaciones. A su turno, podrá eventualmente mostrarse vulnerable a la crítica, debido a ciertas limitaciones que otro modo de representación prometerá superar. Los nuevos modos señalan menos una mejor manera de representar el mundo histórico que una nueva dominante de organización de un film, una nueva ideología para exponer nuestra relación con la realidad, y un nuevo conjunto de cuestiones y deseos con que preocupar a una audiencia.

Podemos ahora decir algo más acerca de cada modo.

EL MODO POÉTICO

Como vimos en el capítulo 4, el documental poético comparte un terreno común con la vanguardia modernista. El modo poético sacrifica las convenciones de la edición de continuidad y el sentido de una ubicación muy específica en tiempo y espacio y se extiende hacia la exploración de asociaciones y modelos que involucran ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales. Los actores sociales rara vez toman la plenitud temperamental de personajes con complejidad psicológica y una visión estable del mundo. La gente funciona más típicamente a la par de otros objetos como materia prima que los realizadores seleccionan y ordenan según asociaciones y diseños de su elección. No conoceremos a ninguno de los actores sociales en *Rain* (1929) de Joris Ivens, por ejemplo, pero llegamos a apreciar la impresión lírica que Ivens crea de un chaparrón de verano pasando sobre Amsterdam.

El modo poético es particularmente adepto a ampliar la posibilidad de formas alternativas de conocimiento ante la transferencia directa de información, el desarrollo de un argumento o punto de vista particular, o la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución. Este modo pone el acento en el estado de ánimo, el tono, y afecta más que persuadir o exponer un conocimiento. El elemento retórico permanece subdesarrollado.

Laszlo Moholy-Nagy en *Play of Light: Black, White, Grey* (1930), por ejemplo, presenta varias vistas de una de sus esculturas kinéticas para enfatizar las gradaciones de luz pasando frente al cuadro de la pantalla más que para documentar la forma material de la escultura en sí misma. El efecto de este juego de luz en el espectador tiene más importancia que el objeto al que se refiere en el mundo histórico. De modo similar, *Pacific 231* (1944), de Jean Mitry, es en parte un homenaje a *La rueda* (1922), de Abel Gance, y en arte una evocación poética del poder y la velocidad de una locomotora de vapor, a medida que toma velocidad y se lanza hacia su (no especificado) destino. El montaje tensiona la forma y el ritmo, más que detallar el verdadero trabajo de la locomotora.

La dimensión documental del modo poético de representación proviene en gran medida del grado en el cual los films modernistas se apoyan en el mundo histórico como su fuente material. Algunos films de vanguardia como *Composition in Blue* (1935) de Oscar Fischinger usan diseños abstractos de forma o color o de figuras animadas y poseen una mínima relación con la tradición documental de representar el mundo histórico para, en su lugar, representar un mundo imaginado por el autor. Los documentales poéticos, sin embargo, son provocados por el mundo histórico en cuanto a su materia prima pero transforman ese material de diversas formas. *N. Y., N. Y.* (1957) de Francis Thompson, por ejemplo, usa tomas de la ciudad de Nueva York que proveen evidencia de cómo Nueva York se veía a mediados de los '50 pero da mayor prioridad a cómo esos planos pueden ser seleccionados y dispuestos para producir una impresión poética de la ciudad como una masa de volumen, color y movimiento. El film de Thompson prosigue la tradición de los films de "sinfonías urbanas" y afirma el potencial poético del documental para hacer ver al mundo histórico de nuevo.

El modo poético comenzó en tandem con el modernismo como un modo de representar la realidad en términos de una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones sueltas. Estas cualidades fueron frecuentemente atribuidas a las transformaciones de la industrialización en general y a los efectos de la Primera Guerra Mundial en particular. El acontecimiento modernista no pareció por mucho tiempo cobrar tener sentido en términos tradicionales, narrativos y realistas. Quebrar el tiempo y espacio en múltiples perspectivas, negando la coherencia a personalidades

vulnerables a erupciones del inconsciente, y rehusarse a proveer soluciones para problemas insuperables tenía un sentido de honestidad sobre ello, incluso si las obras de arte creadas fueran enigmáticas o ambiguas en su efecto. Aunque algunos films exploraron concepciones más clásicas de lo poético como fuente de orden, totalidad y unidad, este énfasis en la fragmentación y la ambigüedad continúa siendo un rasgo predominante en muchos documentales poéticos.

Un Chien Andalou (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928) y *L'age d'or* (Luis Buñuel, 1930), por ejemplo, dan la impresión de documentar la realidad pero pueblan esa realidad con personajes capturados por deseos incontrolables, cambios abruptos de tiempo y espacio, y más rompecabezas que respuestas. Realizadores como Kenneth Anger continuaron aspectos de este modo poético en películas como *Scorpio Rising* (1963), una representación de actos rituales representados por miembros de una pandilla de motociclistas, como lo hizo Chris Marker en *Sans Soleil* (1982), una compleja meditación sobre la realización, la memoria y el postcolonialismo. En tiempos de su estreno, trabajos como el de Anger parecieron firmemente basados en la tradición del cine experimental, pero retrospectivamente, podemos ver cómo combina elementos experimentales y documentales. Cómo los ubicamos, depende decididamente de las presunciones que adoptamos sobre categorías y géneros.

Por contraste, trabajos como *La canción de Ceylán* (1935), de Basil Wright, sobre la belleza intacta de Sri Lanka, a pesar de los avances del comercio y el colonialismo, *Vidrio* (1958), de Bert Haanstra, un tributo a la pericia de los sopladores de vidrio tradicionales y la belleza de su trabajo, o *Always for Pleasure* (1958), de Les Blank, una celebración del Mardi Gras en New Orleans, retoman un sentido más clásico de unidad y belleza, y descubre trazas de ello en el mundo histórico.

El modo poético tiene muchas facetas, pero todas enfatizan la forma en que la voz del autor da a fragmentos del mundo histórico una forma e integridad estéticamente peculiar que es el film en sí mismo.

Las destacables reelaboraciones que Peter Forgács hiciera de películas amateurs como documentos históricos tensiona a las cualidades poéticas y asociativas por sobre la transmisión de información o nuestra adhesión a un punto de vista. *Free Fall* (1998), por ejemplo, hace una crónica del destino de los judíos europeos en los 30 y los 40, a través de las películas caseras de un exitoso hombre de negocios judío, Gyorgi Peto, y *Danube Exodus* (1999) sigue los viajes de un crucero por el Danubio mientras toma a los judíos del Mar Negro en su viaje a Palestina, y luego toma a los Alemanes de Bessarabia (entonces parte de Rumania) cuando son expulsados por los rusos y evacuados a su país, sólo para ser relocalizados en Polonia. El material de archivo, los cuadros congelados, la cámara lenta, las imágenes entintadas, los momentos selectivos en color, los títulos ocasionales para identificar tiempo y lugar, las voces que recitan anotaciones en un diario, y una música hechizante construyen un tono y una atmósfera más allá de lo que pueden explicar la guerra o describir su curso de acción.

EL MODO EXPOSITIVO

Este modo monta fragmentos del mundo histórico en un marco más retórico o argumentativo que estético o poético. El modo expositivo se dirige directamente al espectador, mediante títulos o voces que proponen una perspectiva, anticipan un argumento o refieren una historia. Los films expositivos también adoptan el comentario en *voice-of-God* (el narrador es oido pero nunca visto), como encontramos en la serie *Why We Fight*, en *Victory at Sea* (1952-53), *The City* (1939), *La sangre de las bestias* (1949) o *Dead Birds* (1963), o utiliza el comentario de una voz autorizada (*voice-of-authority*) (el relator es oido y también visto), como lo encontramos en las emisiones televisivas como *America's Most*

Wanted; The Selling of the Pentagon (1971); *16 in Webster Groves* (1966), *The Shock of the New* (1980), de Robert Hughes, *Civilization*, de Kenneth Clark o *Ways of Seeing* (1974), de John Berger

La tradición de la voice-of-God fomentó que se cultivara y formara profesionalmente, una voz con un tono ricamente masculino que provee la marca distintiva del modo expositivo incluso cuando algunos de los films más imponentes elijan voces menos pulidas precisamente para ganar credibilidad evitando lo demasiado brillante. El gran film de Joris Ivens reclamando el apoyo a los defensores republicanos de la democracia en la guerra civil, *Tierra española* (1937), por ejemplo, existe en tres versiones. Ninguna tiene un comentarista profesional. Todas tienen idénticas imágenes, pero la versión francesa usa un comentario agregado por el director francés Jean Renoir, mientras que la inglesa se apoya en las palabras de Orson Welles y Ernest Hemingway. Ivens eligió primero a Welles, pero su versión demostró ser un poco demasiado elegante; sostenía una compasión humanitaria por los acontecimientos, mientras Ivens quería un sentido más duro de compromiso visceral. Hemingway, quien había escrito el comentario, probó ponerle una voz más efectiva. Llevó al trabajo un tono ocasional pero claramente comprometido, que quería galvanizar el apoyo, más que despertar compasión (algunas copias todavía acreditan la voz over a Welles, aunque la que oímos es la de Hemingway).

Los documentales expositivos se apoyan profundamente en una lógica informativa acarreada por la palabra hablada. En vez de énfasis en lo filmado, como ocurre tradicionalmente, las imágenes cumplen aquí un rol de soporte. Ellas ilustran, iluminan, evocan o sirven de contrapunto a lo que se dice. El comentario se presenta típicamente como distinguiéndose de las imágenes del mundo histórico que lo acompañan. Sirve para organizar esas imágenes y que ellas creen sentido, tal como si un epígrafe escrito guiará nuestra atención y enfatizara algunos de los muchos significados e interpretaciones de la imagen fija. El comentario es por lo tanto inferido como si estuviera en un orden superior a las imágenes que lo acompañan. Proviene de algún lugar que permanece sin especificar, pero asociado a la objetividad o a la omnisciencia. El comentario, de hecho, representa la perspectiva o argumento del film. Del comentario se extrae la clave para entender las imágenes como evidencia o demostración de lo que se dice. La descripción televisiva del hambre en Etiopía como "bíblica", por ejemplo, parece probada por planos tomados con gran angular de masas de gente hambrienta agrupadas en una planicie abierta.

~~El montaje en el modo expositivo generalmente sirve menos para establecer un ritmo o un patrón formal, como en el modo poético, que para mantener la continuidad del argumento o perspectiva del discurso. Podemos llamar a esto montaje de evidencias. Este debe sacrificar la continuidad espacial y temporal para anudar imágenes provenientes de lugares alejados, si ellas ayudan a hacer avanzar el argumento. El director expositivo suele tener una mayor libertad de selección y ordenamiento de las imágenes que el director de ficción. En *The Plow That Broke The Plains* (1936), los planos de una pradera árida provienen de todo el Medio Oeste, para sostener la denuncia de un amplio daño a la tierra.~~

El modo expositivo enfatiza la impresión de objetividad y de argumento bien fundamentado. El comentario en voz over parece literalmente "encima" de la contienda. Tiene la capacidad de juzgar acciones en el mundo histórico sin ser capturado por el mismo. El tono oficial del comentarista profesional, como el modo autorizado del presentador de noticias y del reportero, pugna por construir un sentido de credibilidad a partir de cualidades como la distancia, la neutralidad, el desinterés o la omnisciencia. Estas cualidades pueden ser adaptadas para un punto de vista irónico, como lo encontramos en el comentario de Charles Kuralt a *16 in Webster Groves*, o subvertido más ampliamente como en *Tierra sin pan*, con su ataque implícito a la idea de objetividad.

El documental expositivo facilita la generalización y la argumentación a gran escala. Las imágenes pueden sostener los reclamos básicos de un argumento general más que

construir un sentido vívido de las particularidades de un rincón dado del mundo. El modo a su vez permite una economía de análisis ya que las cuestiones pueden ser dispuestas sucinta y agudamente en palabras. El documental expositivo es un modo ideal para transmitir información o suscitar apoyo hacia una estructura que preexiste al film. En ese caso, el film se adherirá a nuestra reserva de conocimiento pero sin cambiar ni subvertir las categorías mediante las cuales tal conocimiento se ha organizado. El sentido común constituye una base perfecta para este tipo de representación sobre el mundo, ya que el sentido común, como la retórica, está menos sujeto a la lógica que a la creencia.

Frank Capra puede organizar mucho de su argumento sobre por qué los jóvenes norteamericanos deben deseosamente alistarse en la guerra durante la serie *Why we Fight*, por ejemplo, apelando a una mezcla de patriotismo, ideales de la democracia estadounidense, las atrocidades de la maquinaria de guerra del Eje y la maldad de Hitler, Mussolini e Hirohito. En las alternativas en blanco y negro de un "mundo libre" contra un "mundo esclavo", ¿quién elegiría no defender al primero? El sentido común hace sencilla la respuesta para un público predominantemente blanco, ampliamente imbuido por una creencia en el "crisol de razas" y los valores americanos.

Cincuenta años más tarde, las apelaciones de Capra parecen remarcablemente ingenuas y exageradas en su tratamiento de la virtud patriótica y los ideales democráticos. El sentido común es un set de valores y perspectivas menos duradero que históricamente condicionado. Por esta razón algunos films expositivos que parecen ejemplos clásicos de persuasividad oratoria en un momento parecerán totalmente anticuados en otro. El argumento básico puede seguir teniendo mérito, pero lo que comporta como sentido común puede cambiar considerablemente.

EL MODO REFLEXIVO

Si en el modo participativo el mundo histórico provee el lugar de encuentro para el proceso de negociación entre director y sujeto, el proceso de negociación entre director y espectador se vuelve el foco de atención del modo reflexivo. Más que seguir al director en su compromiso con otros actores sociales, ahora atendemos a su compromiso con nosotros, hablando no sólo sobre el mundo histórico sino sobre los problemas y cuestiones inherentes a su representación.

La declaración de Trinh Minh-ha de que ella hablaba "cercanamente" más que "sobre" África, en *Reassemblage* (1982), simboliza el cambio que la reflexividad produce: atendemos ahora a cómo representamos el mundo histórico además de qué aparece representado. En lugar de ver a través del documental hacia el mundo más allá de él, el documental reflexivo nos pide que miremos el documental como lo que es: una construcción o representación.

Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin llevan esto a un extremo en *Letter to Jane* (1972), una "carta" de 45 minutos en la que escrutan en gran detalle una fotografía periodística de Jane Fonda durante su visita a Vietnam del Norte. Ningún aspecto de esta aparente fotografía de sucesos se deja de examinar.

Tal como el modo observacional del documental depende de la aparente ausencia del director o de su no intervención en los acontecimientos registrados, el documental en general depende de la desatención del espectador hacia su situación real, frente a una pantalla, interpretando el film a favor del acceso imaginario a los acontecimientos mostrados en la pantalla como si sólo estos requirieran interpretación, no el film. El lema que el film documental sólo es bueno si su contenido es apremiante, es precisamente lo que el documental reflexivo pone en cuestión.

Una de las cuestiones que el documental reflexivo comienza a desandar es: ¿Qué hacer con la gente? Algunos films, como *Reassemblage*, *Daughter Rite* (1978); *Bontoc Eulogy* (1995) o *Far From Poland* (1984), dirigen la pregunta directamente poniendo en

cuestión a los modos usuales de representación. *Reassemblage* quiebra las convenciones realistas de la etnografía para cuestionar el poder de la mirada de la cámara para representar, o representar mal, a los otros. *Daughter Rite* subvierte la confianza en los actores sociales usando dos actrices para interpretar a hermanas que reflexionan sobre su relación con su madre, usando percepciones tomadas de entrevistas a un amplio espectro de mujeres, pero manteniendo las voces de las entrevistadas reales. *Bontoc Eulogy* relata la historia familiar del propio abuelo del realizador, quien fue llevado desde las Filipinas para aparecer como parte de la exposición de la vida en sus islas en la Feria Mundial de Saint Louis en 1904. A través de dramatizaciones y memorias imaginadas, que ponen en cuestión a las tradicionales reglas sobre la evidencia, la directora de *Far From Poland*, Jill Godmillow, se dirige a nosotros directamente para evaluar los problemas en la representación del Movimiento Solidaridad, cuando ella ha tenido sólo un acceso parcial a esos eventos.

Estos films se proponen aumentar nuestra conciencia de los problemas vinculados a la representación de los otros, además de convencernos sobre la autenticidad o veracidad de la representación en sí misma.

El documental reflexivo se refiere, por otra parte, a la cuestión del realismo. Este último es un estilo que parece proporcionar un acceso sin problemas al mundo; toma las formas de realismo físico, psicológico y emocional a través de técnicas de evidenciación o continuidad en la edición, desarrollo del personaje y estructura narrativa. El documental reflexivo desafía estas técnicas y convenciones. *Surname Viet Given Name Nam* (1989), por ejemplo, se apoya en entrevistas con mujeres en Vietnam que describen las condiciones opresivas que han encarado desde el fin de la guerra, pero a la mitad del film descubrimos (si varias pistas no lo habían dejado hacer) que las entrevistas fueron escenificadas en más de un sentido: ¡las mujeres que interpretan a las vietnamitas en Vietnam son realmente inmigrantes en los Estados Unidos recitando, en un escenario, relatos transcritos por Trihn T. Mihn-ha de entrevistas tomadas por otro, a otras mujeres!

De modo similar, en *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov demuestra cómo la impresión de realidad es construida para comenzar con una escena donde el cameraman, Mikhail Kaufman, filma gente en un carro tirado por caballos desde un auto que corre junto a él. Vertov luego corta en la sala de edición, donde la montajista, Elizaveta Svilova, su esposa, monta tiras de film que representan ese evento en una secuencia la cual hemos, presumiblemente, acabado de ver. El resultado global deconstruye la impresión de no obstaculizado acceso a la realidad y nos invita a reflexionar sobre el proceso mediante el cual esa impresión es en sí misma construida a través de la edición.

Otros films, como *David Holzman's Diary* (1968), *No Lies* (1973) y *Daughter Rite* (1978) se representan a sí mismos, finalmente, como ficciones enmascaradas. Ellos se apoyan actores entrenados a desempeñar las actuaciones que inicialmente creímos correspondían a la de gente común. Nuestra comprensión de este engaño se hace a veces a través de insinuaciones e indicios durante el film, o al final, cuando los créditos revelan la naturaleza fabricada de las actuaciones que hemos presenciado, lo que incita al mismo tiempo a cuestionarnos sobre la autenticidad del documental en general: ¿Qué "verdad" revelan los documentales sobre una persona? en qué difiere de una actuación escenificada o guionada; Qué convenciones nos incitan a creer en la autenticidad de la actuación documental; y cómo puede esa creencia ser productivamente subvertida?

El reflexivo es el más autoconsciente y el más autocuestionador modo de representación. El acceso realista al mundo, la capacidad de proveer evidencia persuasiva, la posibilidad de pruebas indiscutibles, el vínculo solemne, indicial, entre una imagen indicial y lo que representa; todas estas nociones son puestas bajo sospecha. Que tales nociones puedan impelir a una creencia fetichista insta al documental reflexivo a examinar la naturaleza de tal creencia más que a testificar sobre su validez. En sus mejores casos el documental reflexivo impulsa al espectador a una forma de conciencia intensificada sobre su

relación con el documental y lo que representa. Vertov lo hace en *El hombre de la cámara* para demostrar cómo construimos nuestro conocimiento del mundo; Buñuel lo hace en *Tierra sin pan* para satirizar las presunciones que acompañan a tal conocimiento; Trinh lo hace en *Reassemblage* para cuestionar las asunciones que subyacen en un cuerpo determinado de conocimiento o de modo de investigación (en la etnografía), Chris Marker lo hace en *Sans Soleil* para cuestionar las presunciones que subyacen al acto de hacer películas sobre la vida de otros en un mundo dividido por límites raciales y políticos.

Adquirir una forma intensificada de conciencia implica un cambio en los niveles de concientización. El documental reflexivo se dispone a readjustar las presunciones y expectativas de su audiencia, no a agregar nuevo conocimiento a categorías existentes. Por esta razón, los documentales pueden ser reflexivos tanto desde una perspectiva política como formal.

Desde una perspectiva formal, la reflexividad dirige nuestra atención a nuestras propias presunciones y expectativas sobre el documental en sí mismo. Desde una perspectiva política, la reflexividad apunta hacia nuestras presunciones y expectativas sobre el mundo a nuestro alrededor. Ambas perspectivas se apoyan en técnicas que nos chocan, que consiguen algo similar a lo que Bertolt Brecht describió como "efectos de distanciamiento" o que los formalistas rusos llamaron *ostranenie*, o "extrañamiento". Esto se asemeja al esfuerzo surrealista por ver el mundo cotidiano de un modo inesperado. Como estrategia formal, hacer de lo familiar algo extraño nos recuerda cómo el documental opera como un género de películas cuyo alegato sobre el mundo podemos recibir demasiado irreflexivamente; como estrategia política, nos recuerda cómo la sociedad opera de acuerdo con convenciones y códigos que demasiado dispuestamente podemos dar por supuesto.

El surgimiento de los documentales feministas en los 70 provee un ejemplo vívido de los trabajos que llaman a cuestionar las convenciones sociales. Films como *The Woman's Filmi* (1971); *Joyce at Thirty Four* (1972), y *Growing Up Female* (1970) siguen la mayor parte de las convenciones del documental participativo, pero también buscan producir la concientización sobre la discriminación contra las mujeres en el mundo contemporáneo. Ellos cuentan las imágenes prevalecientes, estereotipadas, de mujeres con representaciones radicalmente diferentes y desplazan las esperanzas y deseos alimentados y gratificados por la publicidad y los melodramas con las experiencias y demandas de mujeres que han rechazado esas nociones a favor de otras radicalmente distintas. Así, tales films desafían las nociones arraigadas de lo femenino, y también sirven para dar nombre a lo que yacia invisible: la opresión, la desvalorización y la jerarquía que ahora puede ser llamada sexism. Las experiencias individuales se combinan en percepciones comunes: una nueva manera de ver, emerge una perspectiva distinta sobre el orden social.

El "distanciamiento" respecto de las presunciones predominantes puede tener un componente formal o cinematográfico, pero es también fuertemente social o político en cuanto a su impacto. Más que provocar primordialmente nuestra conciencia sobre la forma, el documental político reflexivo provoca nuestra conciencia sobre las organizaciones sociales y las presunciones que las sostienen. Tiende, por tanto, a inducir un efecto de "¡ajá!", cuando captamos un principio o estructura operante que ayuda a darse cuenta de eso que de otra forma habría sido la representación de una experiencia más localizada. En lugar de eso, asumimos una mirada más profunda. El documental reflexivo político reconoce el modo en que son las cosas pero también invoca el modo en que podrían llegar a ser. Nuestra conciencia intensificada abre una brecha entre conocimiento y deseo, entre lo que es y lo que podría ser. El documental político reflexivo se dirige hacia *nosotros* como espectadores y actores sociales, no a los films, como los agentes que pueden sortear este abismo entre lo que existe y las nuevas formas que podemos hacer de ello.

EL MODO PERFORMATIVO

Como el modo poético de la representación documental, el modo performativo plantea preguntas acerca de qué es el conocimiento. ¿Qué cuenta como conocimiento o comprensión? ¿Qué cosa, además de la información real, interviene en nuestro conocimiento del mundo? ¿Es el conocimiento algo mejor descripto como abstracto y descorporizado, basado en generalizaciones y en lo típico, como en la tradición de la filosofía occidental? ¿O sería mejor describirlo como concreto y corporizado, basado en las especificaciones de la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la literatura, la retórica? El documental performativo refrenda la última de las posiciones y se dispone a demostrar cómo el conocimiento incorporado provee un acceso a una comprensión de los procesos más generales que operan en la sociedad.

El sentido es claramente un *fenómeno* subjetivo y afectivamente cargado. Un auto o arma, hospital o persona puede cargar con diferentes significados para diferentes personas. Experiencia y memoria, implicación emotiva, cuestiones de valor y creencia, compromiso y principio todo entra en nuestra comprensión de aquellos aspectos del mundo más frecuentemente abordados por el documental: la estructura institucional (gobiernos e iglesias, familia y casamiento) y prácticas sociales específicas (amor y guerra, competencia y cooperación) que hacen a una sociedad. El documental performativo subraya la complejidad de nuestra comprensión del mundo enfatizando sus dimensiones subjetivas y afectivas.

Algunos trabajos, como *Tongues Untied*, de Marlon Riggs (1989), *The Body Beautiful* (1991), de Ngozi Onwurah y *Bontoc Eulogy* (1985), de Marlon Fuentes, acentúan la complejidad emotiva de la experiencia desde la perspectiva del director mismo. Un tono autobiográfico penetra en estos films que acarrean similitudes con el formato de diario en el modo participativo. El film performativo da un énfasis añadido a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria que parten del relato de los hechos. Marlon Riggs, por ejemplo, hace uso de poemas recitados y escenas actuadas que se dirigen a cuestiones intensamente personajes ligadas a la identidad gay negra; la película de Onwurah construye un encuentro sexual escenificado entre su propia madre y un apuesto joven, y Fuentes dramatiza una fantasía sobre el escape de su abuelo desde la cautividad como un objeto de exhibición en la Feria Mundial de 1904. Los hechos reales se amplifican por los imaginarios. La libre combinación de lo real y lo imaginado es una característica común del documental performativo.

Lo que comparten estos films y otros, como *Looking for Langston* (1988), de Isaac Julien, sobre la vida de Langston Hughes, o del mismo cineasta *Black Skin/White Mask* (1996), sobre Frantz Fanon, o el video de Larry Andrew *Black and Silver Horses* (1992), sobre cuestiones de raza e identidad, *Forest of Bliss* (1985) sobre los funerales en Benares, *Who Killed Vincent Chin* (1988), sobre el asesinato de un chino americano por dos desocupados que lo tomaron por un japonés, o *History and Memory* (1991), de Rea Tajiri, sobre sus esfuerzos por aprender la historia de su familia en los campos de concentración de la Segunda Guerra, y *Khush* (1991), de Pratibha Parmar, sobre el hecho de ser gay y asiático-británico, es un apartamiento del énfasis documental en mostrar una representación realista del mundo histórico, y se dirigen hacia libertades poéticas, hacia estructuras narrativas menos convencionales y formas de representación más subjetivas. La calidad referencial del documental que atestigua de su función como una ventana hacia el mundo cede hacia una calidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporizada y personalmente vivida de sujetos específicos, incluido el director.

Desde al menos los tiempos de *Turksib* (1929), de *Salt for Svanetia* (1930) o, en una vena satírica, en *Tierra sin pan* (1932), el documental ha exhibido muchas cualidades performativas, pero ellas raramente han servido para organizar films enteros. Ellas estaban

presentes, pero no eran dominantes. Algunos documentales participativos de los 80s, como *Las madres de Plaza de Mayo* (1985) o *Roses in December* (1982), incluyen momentos performativos que nos conducen hacia lo subjetivo, "como si" la escenificación de eventos traumáticos del pasado (la desaparición del hijo de una de las madres que protestaban contra la represión estatal en la Argentina y la violación de Joan Donovan y otras tres mujeres por militares salvadoreños), pero la dominante organizadora de esos films evoluciona en torno a una historia lineal que incluye esos acontecimientos.

El documental performativo primordialmente se dirige a nosotros emocional y expresivamente más que señalarnos el mundo fáctico que tenemos en común.

Estos films nos comprometen menos con órdenes o imperativos que con el sentido de nuestra propia y vivida sensibilidad. La sensibilidad del director busca animar la nuestra propia. Nos comprometemos con su representación del mundo histórico pero lo hacemos oblicuamente, a través de la carga afectiva que él deposita en ella y que busca nos apropiemos.

Tongues Untied, por ejemplo, comienza con una voz ove que se desplaza de derecha a izquierda, en estéreo: "Brother to Brother", "Brother to Brother"... y termina con una declaración: "El amor de hombre negro a hombre negro es el acto revolucionario". El curso del film obre una serie de declaraciones, dramatizaciones, recitados poéticos y performances escénicas que dan cuenta de las complejidades de las relaciones raciales y sexuales dentro de la subcultura gay nos empuja a adoptar la posición de "hermanos", al menos durante la duración del film. Estamos invitados a experimentar cómo es ocupar la posición subjetiva de un varón gay y negro, como lo es Marlon Riggs.

Así como una estética feminista puede pugnar por movilizar a miembros del público, sin diferenciar su género u orientación sexual, hacia la posición subjetiva de un personaje y su percepción feminista del mundo, el documental performativo busca mover a su público hacia un alineamiento subjetivo o afinidad con su perspectiva específica del mundo. Tal como trabajos tempranos —*Listen to Britain* (1941), sobre la resistencia al bombardeo nazi por parte de los británicos durante la Segunda Guerra, o *Three Songs of Lenin* (1934), sobre el duelo popular por la muerte del líder, los recientes documentales performativos intentan dar una representación de la subjetividad social que une lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo, lo político a lo personal. La dimensión expresiva puede ser anclada en individuos particulares, pero esto se extiende para abarcar una forma de respuesta subjetiva social o compartida.

En los trabajos más recientes, esta subjetividad social es frecuentemente la de los no representados o incomprendidos, mujeres y etnias minoritarias, gays y lesbianas. El documental performativo puede actuar como un correctivo de aquellos films donde "hablamos sobre ellos a nosotros". Ellos proclaman, en cambio, "Te hablamos sobre nosotros a ti", o "Hablamos sobre nosotros a nosotros mismos". El documental performativo comparte una tendencia rebalanceadora y correctiva con la auto-etnografía (trabajo etnográficamente comunicado hecho por miembros de comunidades que son los tradicionales sujetos de la etnografía occidental, como los numerosos videos por la tribu Kayapo en el naciente del Amazonas, y por los aborígenes australianos).

No se trata, sin embargo, de contraponer al error los hechos, a la desinformación la información, sino de adoptar un modo distinto de representación que sugiera que el conocimiento y la comprensión requieren una forma de compromiso totalmente diferente.

Como los primeros documentales, antes que el modo observacional se ubique prioritariamente en la filmación directa del encuentro social, el documental performativo mezcla libremente las técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (subjetivas, partituras musicales, interpretaciones de estados subjetivos de la conciencia, flashbacks e imágenes congeladas, etc.) con técnicas oratorias para transmitir cuestiones sociales que ni la ciencia ni la razón pueden resolver.

El documental performativo se aproxima al dominio del cine experimental o de vanguardia pero otorga, finalmente, menos énfasis a la cualidad autocontenido del film o el video que a su dimensión expresiva en relación a representaciones que nos vuelven a referir al mundo histórico por su último significado. Seguimos reconociendo el mundo histórico a través de gente y lugares conocidos (Langston Hughes, los paisajes urbanos de Detroit, el puente de la bahía de San Francisco, y así siguiendo), el testimonio de los demás (participantes en *Tongues Untied* que describen las experiencias de gays negros, las confesiones de Ngozi Onwurah en voz over sobre su relación con su madre en *The Body Beautiful*) y escenas construidas en torno a los modos de representación participativo y observacional (entrevistas con varias personas en *Khush* y en *I'm British but...*, o momentos de la vida cotidiana observados en *Forest of Bliss*).

El mundo tal como lo representa el documental performativo se vuelve, sin embargo, teñido por tonos evocativos y matices expresivos que constantemente nos recuerdan que el mundo es más que la suma de la evidencia visible que derivamos de él. Otro ejemplo temprano y parcial del modo performativo es *Noche y Niebla* (1955), de Alain Resnais, sobre el Holocausto, que hace vivo este punto. El comentario en voz over del film y las imágenes ilustrativas nominan a este documental para el modo expositivo, pero la cualidad personal, hechizante, del comentario, lo desliza hacia lo performativo. El film es menos sobre la historia y la memoria, menos sobre la historia desde arriba —lo que ocurrió, cuándo y dónde— que sobre la historia desde abajo —lo que una persona puede experimentar y lo que se sentiría al atravesar esa experiencia. A través del tono elíptico, evocativo, del comentario de Jean Cayrol, un sobreviviente de Auschwitz, *Noche y niebla* se dispone a representar lo irrepresentable: la clara condición inconcebible de actos que desafían toda razón y todo orden narrativo. La evidencia visible abunda —evidencia de pertenencias y cuerpos, de víctimas y sobrevivientes— pero la voz de *Noche y niebla* se extiende más allá de lo que confirma la evidencia: reclama una experiencia emocional de nosotros que reconoce cómo entender estos acontecimientos dentro de un marco de referencia pre establecido es una imposibilidad (incluso aunque arribemos a un juicio sobre la siniestra monstruosidad de semejante genocidio).

En un espíritu similar, el húngaro Péter Forgács ha descripto su meta como ajena a la polémica o a la explicación. No discutir o juzgar, sino evocar el sentido de lo que fueron las experiencias pasadas para aquellos que las vivieron. Sus extraordinarios documentales están hechos de películas hogareñas reorganizadas como representaciones performativas del torbellino social causado por la guerra. *Free Fall* (1998) cuenta la vida de un exitoso hombre de negocios judío, Gyorgy Peto, quien eventualmente es atrapado por la decisión alemana, avanzada la guerra, de aplicar la "solución final" a los judíos húngaros. *Danube Exodus* (1999) narra las migraciones forzosas de los judíos bajando en Danubio hacia Palestina, delante de la resistencia británica esperando el arribo de más refugiados, y de los alemanes que se dirigían en sentido contrario, desde Rumania, regresando a su país natal cuando los soviéticos los expulsaron de ese país. El film se apoya básicamente en películas hogareñas tomadas por el capitán de un crucero por el Danubio, involucrado en transportar a ambos contingentes.

Danube Exodus no hace intento alguno para contar la historia global de la Segunda Guerra. Enfocando esos eventos específicos, vistos desde el punto de vista de un participante y no de un historiador, Forgács sugiere algo, no obstante, sobre el tono general de la guerra. Sugiere cómo, para ciertos participantes, ella era principalmente un enorme flujo de gentes, dentro y fuera de varios países, por una amplia variedad de razones. Las pérdidas ocurren, tanto como las dislocaciones. La guerra hace su estadística no sólo por las bombas, sino por esos casos de éxodo civil que transformaron la cara de Europa.

Forgács quiere dejar la evaluación y el juicio para nosotros, pero también pospone esa clase de reflexión mientras experimentamos un encuentro más directo y subjetivo con

esos sucesos históricos. Invoca al afecto sobre el efecto, la emoción sobre la razón, no para rechazar el análisis y el juicio, sino para instalarlos sobre una base diferente. Como Resnais, Vertov y Kalatozov antes que él, y como muchos de sus contemporáneos, Forgács se desplaza de las posiciones y categorías prefabricadas. Nos invita, como lo hacen los grandes documentalistas, a ver el mundo renovado y a repensar nuestra relación con él. El documental performativo restaura un sentido de la magnitud de lo local, lo específico y lo corporizado. Anima a lo personal como para que se convierta en nuestra puerta de acceso a lo político.

Podemos resumir este esbozo general sobre los seis modos de representación documental en la siguiente tabla. El documental, como la vanguardia, surge en respuesta a la ficción. (Las fechas significan cuándo el modo se volvió una alternativa habitual; cada modo tiene predecesores y continúa hasta ahora).

Modo del documental

Características principales

—Deficiencias

Ficción hollywoodense [1910s] Narrativas ficcionales o mundos imaginarios

—Ausencia de "realidad"

Documental poético [1920s] Reúne fragmentos del mundo poéticamente

—Falta de especificidad, demasiado abstracto

Documental expositivo [1920s] Se dirige directamente a cuestiones en el mundo histórico

—Demasiado educativo

Documental observacional [1960s]

Evita comentario y dramatización; observa las cosas como ocurren

—Carece de historia, contexto

Documental participativo [1960s] Entrevista o interactúa con los sujetos; usa material de archivo para recoger la historia

—fe excesiva en testigos, historia ingenua, demasiado intrusivo

Documental reflexivo [1980s] Cuestiona la forma del documental, Desfamiliariza los otros modos

Demasiado abstracto, pierde de vista cuestiones reales

Documental performativo [1980s] Resalta los aspectos subjetivos del discurso objetivo clásico

—pérdida del énfasis en la objetividad puede relegar tales films a la vanguardia; uso "excesivo" del estilo.

Publicado originalmente como Capítulo 6 de:

Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001.

Traducción: Malena Di Bastiano

Revisión Técnica: Eduardo A. Russo

Texto de circulación interna para la cátedra TEORÍA DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL, —Eduardo A. Russo - Carrera de Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Curso 2003.

