



Bibliografía Obligatoria 2021

1- Autor: WEINRICHTER, Antonio Título: Desvíos de lo real. El cine de no ficción. Editorial: T&B Editores Origen: Madrid. Año: 2005 (2da Edición)

2- Autor: WEINRICHTER, Antonio Título: Seminario Documental Antonio (MEACVAD 2008). Compilador: Nicolás Aponte A. Gutter Editorial: Grupo Kane Origen: Buenos Aires. Año: 2009

3- Autor: WEINRICHTER, Antonio Título: Subjetividad, impostura, apropiación. Publicación: Archivos de la Filmoteca, No 30. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay Origen: España. Año: 1998

4- Autor: CAMPO, Javier Título: Cine Documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. Publicación: Revista Cine Documental Origen: Buenos Aires. Año: 2015

5- Autor: GRIERSON, John Título: Revista cuadernos de cine documental.
- Postulados - El uso creativo del sonido Editorial: Ediciones UNL Origen: Santa Fe. Año: 2012

6- Autor: GUZMÁN, Patricio Título: El guión en el cine documental. Publicación: Revista Viridiana, Comunidad Autónoma de Madrid y Ministerio de Cultura. Origen: Madrid. Año: 1997

7- Autor: MENDOZA, Carlos Título: El guion para cine documental. El guion como función. Editorial: Universidad Nacional Autónoma de México Origen: México. Año: 2010

8- Autor: VALLEJO VALLEJO, Aida Título: La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. Editorial: Universidad Autónoma de Madrid Origen: Madrid. Año: 2007

9- Autor: VALLEJO VALLEJO, Aida Título: Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. Editorial: Universidad Autónoma de Madrid Origen: Madrid. Año: 2008

10- Autor: LANZA, Pablo Título: La ética de la representación en el documental. Publicación: Ética y Cine Journal, Vol. 6 Origen: Buenos Aires. Año: 2016

11- Autor: KRIGER, Clara Título: Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo.
- La experiencia del documental subjetivo en Argentina. Editorial: Librería. Origen: Buenos Aires. Año: 2007

12- Autor: BAUDRY, Anne Título: Montaje y dramaturgia en el cine documental. Traductor: Luis Ignacio Sierra Publicación: Signo y Pensamiento, No 35. Universidad Javeriana. Origen: Bogotá. Año: 1999

13- Autor: BESLAGIC, Luka Título: La interfaz de computadora como película: estética post-media del documental de escritorio. (*fragmento*) Publicación: AM Journal, No 20. Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Belgrade. Origen: Serbia. Año: 2019

14- Autor: FONTÁN, Gustavo Título: Imágenes Urgentes (*ponencia*) Horizontes políticos y estéticos del documental argentino. Origen: 13° Muestra de Cine Documental DOCA, Buenos Aires. Año: 2019

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: WEINRICHTER, Antonio

Título: Desvíos de lo real. El cine de no ficción.

Editorial: T&B Editores

Origen: Madrid

Año: 2005 (2da Edición)

desvíos de lo real
EL CINE DE NO FICCIÓN



Antonio Weinrichter

desvíos de lo real

EL CINE DE NO FICCIÓN

EL
LIBRO
DE
CINE

contenido

PRIMERA PARTE

01	Introducción	9
02	El Imposible Documental	15
03	Una Crítica de la Crítica	21
04	El Bautismo de un Cine sin Nombre	25
05	Normativas	31
06	Psicofonías: Oyendo la voz de Dios (con un breve paseo por el Docudrama)	35
07	Los riesgos del Directo	39
08	Confianza en los Testigos	43
09	El Documental se mira al espejo	45
10	El Documental Performativo	49
11	Del Documental Poético al Experimental (con un interludio de ficción)	55
12	La Reinención del Documental	61
13	Documentiras: el Fake	65
14	Síndrome de Archivo	77
15	Hacia un Cine de Ensayo	85
16	El Documental en España	99
17	Stalker Leaves the Zone (Retorno a lo Real) ..	105
18	Fuentes Bibliográficas	107

SEGUNDA PARTE

Antología Fronteras del Documental	111
--	-----

PUBLICADO POR T&B EDITORES

Barquillo 15 A. 28004 MADRID. ESPAÑA
Tel: 91 523 2704 - www.cinemitos.com/tbeditores

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN: KONIEC
IMPRESIÓN: EUROCOLOR, S.A. Tuerces 1. Polígono Industrial Santa Ana, Madrid.
FOTOGRAFÍAS: © ARCHIVO T&B EDITORES

PRIMERA EDICIÓN: MARZO DE 2004
SEGUNDA EDICIÓN: MARZO DE 2005

© Antonio Weinrichter, 2004
© T&B Editores, 2004, 2005

Todos los derechos reservados. Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

Impreso en España - Printed in Spain
ISBN: 84-95602-63-6
Depósito Legal: M-9332-M

introducción

El documental está de actualidad. En su torno se convocan cada vez más cursos y seminarios universitarios (y se llenan). Festivales de cine generalistas incluyen secciones centradas en el cine de no ficción, como viene haciendo el Festival de Las Palmas de Gran Canaria desde hace un par de años. Incluso, impulsada quizá por el éxito de algunos títulos estrenados en salas (el record nacional lo ostenta "En construcción", de José Luis Guerín, que ha tenido 150.000 espectadores), ha aumentado de forma espectacular la producción de documentales "de cine" en España, pese a la general precariedad de nuestra industria y a las dificultades de amortización. En el año 2002 se produjeron casi tantos títulos como en toda la década anterior: 16 en total, frente a los 17 registrados en el período 1990-1999.

Esta situación no es exclusiva de nuestro país, donde se reproduce el suceso obtenido recientemente en Francia por títulos como "Los espigadores y la espigadora" o como "Ser y tener", éste último visto en Europa por más de tres millones de espectadores. Más atrás en el tiempo y dentro de un país con mucha mayor tradición documental, pero también con un peso (aún más) aplastante del concepto de cine-espectáculo, como es Estados Unidos, el público se vio atraído a las salas desde principios de la pasada década por títulos como "The Thin Blue Line", "Hoop Dreams" y "Roger y yo". El director de este último, Michael Moore, acaba de revalidar su condición de abanderado comercial del género con "Bowling for Columbine"... también en España, en donde ha tenido casi medio millón de espectadores.

El panorama quedaría incompleto si no añadiéramos que el "principio de realidad" ha sido descubierto también por... la televisión. Y no nos referimos a su condición de receptáculo habitual del reportaje, ese formato *periodístico* que el gran público sigue identificando de forma casi exclusiva con el documental. En dura competencia con los productos estrella de ficción habituales (películas americanas y series de producción propia), la pequeña pantalla cultiva -a veces parece que de forma exclusiva- diversas variantes de ese temible formato que los anglosajones denominan *reality show*, y cuya pernicioso operación consiste, ya lo avisa desde su mismo nombre, en convertir lo real en *entertainment*. A este innovador fenómeno que mezcla géneros y categorías de lo real y lo ficticio volveremos en el lugar adecuado, el que reservamos al fake. El estatuto del documental se ha visto afectado también, no sólo por la explotación de estas pequeñas y miserables historias, sino por

la presentación de la gran Historia: antaño la imagen de la guerra y los movimientos sociales pertenecía al dominio del documental de compilación o film de montaje, que ofrecía a posteriori una imagen trabajada y montada del conflicto; ahora la televisión lo ofrece en directo, transmitiendo imágenes en bruto que se repiten en bucle hasta dejar de ser *titulares* para convertirse en iconos mediáticos.

Pero volvamos al cine, no sin despreciar el impacto que en la reciente apreciación del documental pueda haber tenido esta nueva familiaridad del espectador con la textura visual de lo real. Una familiaridad fomentada también por el auge del cine digital (no nos referimos al de efectos especiales sino, en el otro espectro del audiovisual, a la imagen grabada con cámaras digitales): ¿cómo si no explicar el éxito de obras de *baja fidelidad* como ese falso *home movie* que es "El misterio de la bruja de Blair"? En los últimos años han empezado a proliferar en la prensa general, y esto también resulta novedoso, artículos sobre esta emergencia del cine documental. Muchos de ellos, y no digamos ya los cineastas que lo realizan, insisten en su carácter fronterizo, como queriendo distanciarse del concepto convencional, un tanto severo y por tanto poco comercial, del cine basado estrictamente en situaciones reales.

¿Qué fronteras son las que traspasa este documental de nuevo cuño? Se suele aludir a la mezcla de elementos reales con estrategias propias del cine dramatizado, teniendo en cuenta que drama y documental han sido por tradición categorías mutuamente excluyentes. También resulta muy atractivo el concepto de falso documental, por la contradicción implícita que conlleva; si bien puede considerarse quizá como un fenómeno simétrico de ese otro, mucho más habitual, del cine de ficción que se pone la piel de cordero del cine documental (usando actores no profesionales, etc.) para cazar la atención del espectador con relatos en donde la dramatización no pretende escamotear sino restituir lo real (Ken Loach, los hermanos Dardenne, Michael Winterbottom, serían sólo algunos ejemplos).

El propósito de este estudio es también el de apuntar otro fenómeno menos estudiado dentro o fuera de la prensa especializada: la de la ficción no es la única frontera "traspasada" por el documental moderno, que también se apropia a veces de estrategias del cine experimental, pese a que los rasgos esenciales del mismo (la autonomía del ámbito estético, la auto-expresión) parecen antitéticos con la vocación básica, o clásica, del documental, que consistiría en representar la realidad con la mínima mediación -formal o expresiva, viene a ser lo mismo- posible.

Llegados a este punto se hace evidente que el venerable y en realidad siempre conflictivo término de documental resulta insuficiente para dar cuenta de la asombrosa diversidad del trabajo que se está llevando a cabo en la actualidad y que debemos denominar todavía por exclusión, como es uso aceptado en el campo literario por herencia del inglés, con el fastidioso nombre de Non Fiction.

No ficción. Una categoría negativa que designa una "terra incognita", la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva.

Es aquí donde se inscribe nuestra fascinación por la no ficción. Es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad (o, ya lo hemos dicho, del propio cine experimental) y que incorpora algunas de sus mismas estrategias. Un cine que descubre nuevas formas más allá de los límites marcados por su propia tradición y que, de rechazo, ejerce una crítica de la misma. Un cine en fin del que, antes de extraer ninguna otra generalización, cabe decir que ha generado un corpus rico y variado que va por delante de la historización... pero ha generado también, sobre todo en el ámbito anglosajón, una abundante literatura que parece contagiada en su optimismo por el impulso de progresión que anima a los cineastas. Basta comparar estos estudios sobre el documental con el tono melancólico-crepuscular (la muerte del cine, el post-cine, etc.) que adopta la literatura que trata de dar cuenta del *estado de la ficción*, modernista o comercial, en esta era del audiovisual. Nada parece estar menos en crisis que el cine de no ficción, nada lo está más que la noción clásica de documental.

Pero debemos matizar este optimismo sobre la fecunda *crisis de identidad* del documental. El mestizaje de formatos que hemos apuntado como uno de los rasgos más estimulantes de la no ficción actual se vuelve en su contra cuando se trata de acceder a esta amplia producción. Más allá de su función clasificatoria, que preocupa a los teóricos, la existencia de categorías cumple una función práctica de mercado, dictando de hecho la forma de organizar las vías de acceso a los diferentes productos. Pero este cine de no ficción, ¿de qué género es? ¿a qué tipo de espectador se dirige? ¿dónde se exhibe? No en los espacios tradicionales reservados por la televisión al documental,

INTRODUCCIÓN

desde luego. Tampoco en las salas de cine que (hasta hace poco, al menos) rechazaban todo lo que tuviera que ver con el discurso histórico y severo que asocian con el género. Por lo general sólo se proyectan documentales en sala, si acaso, cuando llevan la firma de un autor establecido ("Tokyo-ga", de Wim Wenders; "Mi cena con André", de Louis Malle; "Comandante", de Oliver Stone); cuando son películas "bonitas" de vaga filiación naturalista-*new age* o directamente zoofílicas, con banda sonora *ad hoc* que se explota aparte, como "Koyaanisqatsi", "Baraka", "Microcosmos", "Nómadas del viento" o "Deep Blue"; o cuando contienen algún elemento especial que lo justifique, de carácter polémico/social o "artístico", sobre todo si es la filmación de un concierto musical, pero el *rockumental* es un caso aparte dirigido a otro tipo de parroquia.

Si la institución-cine no siente especial interés por el documental, al que manda a la pequeña pantalla, siente menos aún por el ensayo, al que envía al mismo limbo del cine experimental, a alguna filmoteca o festival especializado. Sin embargo, es un cine que merece salir del ghetto. Sé por experiencia que es muy agradecido de mostrar en clase porque, más allá de tratar cuestiones cercanas o reconocibles, les sugiere a los estudiantes algunas cosas que puede hacer el cine en esta hora de la posmodernidad más allá de reciclar géneros, subir la apuesta del "espectáculo total" o crear imposibles universos digitales. Cosas como hablar del mundo desde una perspectiva personalizada, involucrando al espectador con una inteligencia pensante que nos guíe por un discurso reflexivo, asociativo y fecundo, como cuando nos arrellanamos a leer a nuestro columnista favorito.

Sería cosa de reivindicar para el cine de no ficción la pluralidad de espacios característica de la institución de la prensa, que admite junto a la noticia pura, y en otras zonas, la opinión y hasta el ensayo literario. Sólo entonces se podría facilitar el acceso a las variedades menos categorizables del cine de no ficción actual. Ese cine que no por desconocido resulta menos significativo tanto estadística como -desde luego- estéticamente. Ese cine que cuenta con un canon *alternativo* en el que Flaherty, Grierson y los ideólogos del *direct cinema* se ven reemplazados por Chris Marker, Harun Farocki, o Agnès Varda, con el imprevisto refuerzo popular de un Michael Moore, un Guerin en España... y nada menos -nadie mejor, que diría Alain Bergala- que un Godard, que últimamente ha hecho buena su vieja reputación de gran ensayista del cine (en reñida competencia con Marker), atrayendo por fin la atención de la academia sobre el potencial de la no ficción.

INTRODUCCIÓN

Este cine de no ficción, en fin, es el protagonista para algunos de nosotros de la evolución más intrigante del audiovisual de los últimos quince o veinte años. Sobre esa evolución queremos llamar la atención con este ciclo del Festival de Las Palmas de Gran Canaria. La retrospectiva "Fronteras del documental" ni siquiera empieza a agotar la diversidad de las variantes actuales de la no ficción, si bien intenta incluir algo de cada una. Así, se propone la revisión de:

un título fundacional como SANS SOLEIL, quizá la obra maestra del cine-ensayo

THE WAR GAME, el primero y más notorio de los falsos documentales que adoptarían después el nombre de *fakes*, en honor de la monumental obra homónima de Orson Welles (F FOR FAKE)

una intencionada variación sobre el tradicional documental de montaje, como THE ATOMIC CAFE

pioneros ejemplos de etnografía experimental como REASSEMBLAGE O THE GOOD WOMAN OF BANGKOK, películas que problematizan ejemplarmente la posición del documentalista ante su material

títulos que ponen en primer término la intervención del documentalista y los protocolos de negociación con sus sujetos, como ROGER Y YO, HEIDI FLEISS: HOLLYWOOD MADAM, NOBODY'S BUSINESS O EL DIABLO NUNCA DUERME

hitos de la nueva heterodoxia documental como THE THIN BLUE LINE, que vuelve a ensayar la práctica proscrita de la reconstrucción o dramatización de los hechos

instancias de documental en primera persona como 6 O'CLOCK NEWS, que llegan directamente a lo ensayístico en la obra de Varda LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA

películas de metraje encontrado que manipulan imágenes históricas (HUMAN REMAINS) o imágenes caseras de la pequeña historia (POLGÁR SZÓTÁR)

manifiestos polémicos como SONIC OUTLAWS, una defensa de la apropiación en el cine y la música

y hasta THE FIVE OBSTRUCTIONS, última provocación del *enfant terrible* Lars von Trier que ya ha lanzado su nuevo decálogo *dogmático* de aplicación al documental.

Von Trier es el único que comparece en representación de los numerosos cineastas que se han acercado al cine de no ficción con una saludable *falta de respeto* por sus convenciones. Pero hemos preferido privilegiar en esta muestra la existencia de una postura similar desde el lado del documental. Parafraseando al atormentado príncipe danés, *the rest is fiction*.

Una breve nota de agradecimiento a las sugerencias de María Luisa Ortega, Mariel Guiot y Luis Miranda, a la ayuda recibida por el equipo del festival de Las Palmas, y a mi mujer Adela Roncero, que tanto me ha ayudado con el concepto gráfico de este libro.

Antonio Weinrichter
Comisario del ciclo FRONTERAS DEL DOCUMENTAL
Enero 2004

el imposible documental

Cuando se oye decir que el desarrollo contemporáneo de la no ficción desafía las convicciones y convenciones del documental clásico, se puede entender que tanto unas como otras emanaban de un consenso teórico, o al menos codificado a partir de una cierta práctica: un modelo definido, homogéneo y aplicado sin pensárselo demasiado, ni mucho menos cuestionárselo, por sucesivas generaciones de documentalistas. Nada más lejos de la verdad. La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable pero contiene ya las semillas del *pecado original* de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una *adecuada* representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción.

En cierto modo, este círculo vicioso en torno a la cuestión de la evidencialidad (no por casualidad un término de resonancias jurídicas que designa su relación con el referente, con el mundo real que pretende representar) ha podido resultar una bendición para el documental. La resolución del binomio realidad/representación -o verdad/punto de vista, o evidencia/artificio, o mimesis/discurso o simplemente objetividad/subjetividad- ha sido una incesante fuente de quebraderos de cabeza para los documentalistas *pero también* el motor del desarrollo del género. Uno se siente tentado de sugerir incluso que en el documental la ontogenia y la filogenia aparecen indisolublemente ligadas: algunos de los puntos de inflexión que ha tenido a lo largo de su historia (y por eso ésta resulta tan intrigante, frente al desarrollo relativamente lineal del cine de ficción comercial) aparecen, retrospectivamente, como un ejemplo de lo que podríamos considerar un verdadero ejercicio de autocrítica, es decir, como una reacción evolutiva ante esa problemática presunción esencial del documental. Tras una etapa clásica de relativa *inocencia* el documental aprendió a imitar mejor la realidad gracias a la ideología de no intervención del cine directo. Pero luego esta aspiración de objetividad se reveló ilusoria (e ilusionista, en el mismo sentido que se denunciaba respecto al *texto realista clásico* del cine de ficción) y el documental empezó a recuperar elementos expresivos, subjetivos y reflexivos, difuminando las fronteras que lo separaban del cine de ficción y perdiendo el miedo a presentarse como algo construido, to-

do ello sin perder su pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo. Por supuesto, esta compactada visión retrospectiva puede resultar abusiva -además de teleológica- pero resulta casi inevitable caer en ella al revisar la evolución, que sólo cabe calificar de dialéctica, del cine documental.

Pero volvamos al círculo vicioso. Porque lo es, en efecto, aceptar que la vocación del documental consiste en hacer una representación de la realidad y que esa representación debe ser objetiva: por esa puerta se cuelan todos los problemas. La aspiración de objetividad se enfrenta a todo tipo de escollos, suscitando cuestiones de manipulación, de intervención, de expresión, de subjetividad, y otras actitudes y estrategias *prohibidas*. El problema se extiende a todos los niveles:

-empieza en el "momento anterior" al comienzo del rodaje, ése que no suele mostrar el documental clásico, el momento en el que se negocia, no ya el "pacto" que hace el documentalista con la realidad y que luego se reflejará en la escritura del film, como dice optimista José Luis Guerín, sino también el "trato" con los sujetos que aparecerán en el mismo, un protocolo de negociación bastante más prosaico que el aludido por Guerín y que documentalistas modernos como Nick Broomfield colocan a menudo en primer término en sus trabajos;

-prosigue con la influencia de la presencia de la cámara sobre los eventos registrados y sus actantes, sin olvidar la cuestión del punto de vista en la toma de imágenes, que no se refiere sólo a la distancia, ángulo, encuadre... sino a aquéllo que se decide encuadrar;

-continúa luego con el proceso de seleccionar, ordenar, exponer y subrayar u omitir determinados elementos del material filmado, estructurándolo para convertirlo en una narración (porque el documental *siempre* es narrativo, salvo en el caso del cine-ensayo; lo que no es, por definición, es ficción), y se prolonga hasta la última decisión de montaje.

Ante tal cúmulo de desafíos a una (imposible) objetividad concebida como el polo opuesto de toda forma de intervención -o concebida, de forma abusiva, como algo completamente desprovisto de subjetividad-, sólo parecen haber dos posturas:

-fiarlo todo a la "buena fe" del documentalista. Pero parece sensato pensar que el estatuto del documental tiene menos que ver con la "honestidad" de sus responsables que con la intención de transmitir información en un formato reconocido por el espectador. Algo así es lo que propone Noël Carroll, en un artículo que es un ataque a la segunda postura [Carroll 1983], al sugerir una definición extrínseca del género: el espectador sabe que una película es documental cuando sus responsables, el exhibidor y la publicidad le dicen que lo es; y ese conocimiento

condiciona su respuesta a la película, llevándole a evaluar lo que ve en función de criterios "objetivos".

-concluir directamente que todo documental es ficción. Quizá esta alegría a la hora de acusar de ficticio a lo que se presenta como lo contrario, sea -como tantas otras cosas- una herencia de la teoría literaria. Ésta, en efecto, considera que lo que separa a la historia, ese género supuestamente objetivo o científico, de la ficción, que sólo es literatura, es esencialmente cualquier proceso de subjetivación del material que lleve a presentarlo a través de una conciencia personalizada y no en la tercera persona del discurso científico. Ese proceso tiene una traducción textual en "la selección y jerarquización de los materiales históricos, el ritmo del relato, el lenguaje y el tono elegidos (que implican una total novelización de la historia" [Florinda F. de Goldberg en el "Estudio preliminar" de "El reino de este mundo", de Alejo Carpentier, Edhasa, Barcelona, 1978, pág. 15]. Lo mismo viene a decirse en una reseña reciente de la obra de Hayden White, quien defendía la rehabilitación de las técnicas narrativas en los textos históricos: "La narración se volvió poco menos que una práctica sospechosa y el interés por la literatura (y la filosofía) que fuera más allá de los límites documentales se valoró como una señal evidente de que no se estaba haciendo historia. (...) La escritura se convertía así en una convención dominada por el principio de la "objetividad", que implicaba necesariamente el dominio de un estilo impersonal..." ["Cuéntame cómo pasó", J. E. Ruiz-Domènec, Culturas, suplemento de *La Vanguardia*, 14 de enero de 2004, pág. 8].

Similar ha sido la postura que ha adoptado históricamente la tradición crítica del documental de rango más teórico, al insistir en que toda forma de manipulación (inevitable, por otra parte) del material de partida, por muy genuino que sea éste, convierte el resultado en subjetivo o simplemente en expresivo y por tanto, se deduce tajantemente, en algo ficticio. No exageramos, como se desprende de las siguientes palabras del gran teórico francés, reconvertido luego en documentalista, Jean-Louis Comolli:

Una consecuencia automática de todas las manipulaciones que moldean el documento fílmico es un coeficiente de "no-realidad"; una especie de aura ficcional se agrega a los eventos y hechos filmados. Desde el momento en que se convierten en película y se sitúan en una perspectiva cinematográfica, todos los documentos fílmicos adoptan una realidad fílmica que o bien añade o sustrae algo a su particular realidad inicial (...) en ambos casos falsificándola ligeramente y atrayéndola al lado de la ficción.

[citado en Plantinga 1997, pág. 10]

Este tipo de actitud de radical desconfianza ante la capacidad del documental para cumplir su *programa*, está presente también en la línea crítica

anglosajona posestructuralista de los años 90. Para muestra, estas palabras de Michael Renov en la introducción de su influyente antología "Theorizing Documentary":

El documental comparte el status de todas las formas discursivas y emplea muchos de los métodos y recursos de su oponente, el cine de ficción. (...) Todas las formas discursivas, el documental incluido, son, si no ficcionales, sí al menos *ficcionadas*, en virtud de su carácter trópico (su recurrencia a tropos o figuras retóricas). (...) La diferencia [entre ficción y no ficción] es hasta qué punto puede considerarse el referente del signo documental como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de como algo fabricado para la pantalla. Por supuesto, el mismo hecho de arrancar y recontextualizar elementos profílmicos es un acto de violencia.

[Renov 1993, págs. 3 y 7]

El propio Bill Nichols, que ha escrito lo suficiente sobre el documental como para que pensemos que le parece una práctica *viabile* y separable de la ficción, piensa sin embargo que:

El documental comparte con la ficción los mismos rasgos que comprometen absolutamente cualquier forma de objetividad rigurosa, si no la convierten en algo imposible. La objetividad ha sido objeto de tantos ataques como el realismo (*del cine de ficción clásico*) y por muchas de las mismas razones. Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos.

[Nichols 1991, págs. 107 y 109]

No se piense que son los estudiosos del documental los únicos que lo encuentran tan cercano a la ficción. Algunos cineastas piensan igual:

Los realizadores de *direct cinema* Albert Maysles y Frederick Wiseman consideran que el montaje es una "ficcionalización" del material. (Ni Wiseman ni los Maysles ven en esto un aspecto problemático de la realización de cine de no ficción; al igualar manipulación con ficción lo que hacen es llamar la atención sobre los aspectos positivos y creativos de su arte.) Maysles dice: "Me interesa la relación entre las técnicas de ficción y el material factual. En cierto sentido, el montaje es ficción, realmente, porque lo estás ensamblando todo y cambiando las cosas de sitio". Y Wiseman ha dicho que hay un término más adecuado para sus películas que el de "documental": el de "ficciones de la realidad"; y que lo que hace es similar a un novelista que informara sobre unos acontecimientos. (Wiseman no dice que sus películas no puedan llamarse no ficción. La palabra que rechaza es "documental", que suscita asociaciones -de mera imitación o registro- de las que quiere distanciarse.)

[Plantinga 1997, pág. 10 y dos notas (entre paréntesis) en pág. 224]

Nunca me ha gustado tener que diferenciar entre los documentales y las películas de ficción, pues el resultado es más oscuro que claro, sobre todo porque la relación entre la cámara (y lo que hay detrás) y lo situado ante el objetivo -el contracampo- es siempre, primordialmente, subjetiva o de *ficción*. Esta relación viene determinada por la selección de lo que hay que ver y de la manera de verlo y, por consiguiente, de la historia que se ha de contar. Se trata de ficción por cuanto se produce una constante interacción imaginaria entre el mundo y yo. Las historias pueden ser mejores o peores. Historias que describen con mayor exactitud, con más intensidad y complejidad, con una cierta ambigüedad que requiere ir más allá, e historias que establecen un diálogo real con nuestra experiencia personal. Pero yo creo que los textos salen a la luz en estos ámbitos y no en la constelación *documentos/realidad/real*.

[Robert Kramer (1989), en la publicación que le dedicó el festival Cinema Giovani de Turín, 1997]

Este pequeño montaje de textos ilustra una de las paradojas del debate dominante sobre el documental hasta mediados de los años 90: los críticos esgrimen como una acusación el hecho de que esa relación con el material sea "siempre de *ficción*", como dice Kramer, mientras que los cineastas no parecen sentirse tan a disgusto con la horrible palabra que empieza por F. Paradoja sobre paradoja, los cineastas que la invocan pertenecen a la escuela del cine directo, responsable de que el cine documental llegara a pensar que había desarrollado una fórmula garantizada de representación "directa" y no mediada de la realidad. Sobre esta presunción entraron a degüello documentalistas de generaciones posteriores como Errol Morris, que proclamó:

Creo que el *cinema vérité* ha hecho retroceder al cine documental veinte o treinta años. Consideran el documental como una sub-especie del periodismo... No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada.

[Citado en Renov 1993, pág. 127]

normativas

Si hoy una película como “El hombre de la cámara” se considera casi más dentro del cine de vanguardia que del documental (y por eso mismo nosotros podemos considerarla como un precedente significativo del documental experimental), es porque, como los demás ejemplos citados, no se acomoda a la normativa que acabaría adoptando el género. No se trata de una norma única y fijada en el tiempo, claro está, sino de una concepción variable y marcada por sucesivas rupturas y sedimentaciones. El primero en fijar una idea del género fue John Grierson. Fue él quien, en 1926 y a cuenta de la película “Moana” (1926), de Flaherty, le puso el nombre de documental y lo definió como “the creative treatment of actuality”, el tratamiento creativo de la realidad. Como fórmula era bastante vaga y parecía dejar mucho margen de acción “creativa”; pero sucesivas declaraciones de Grierson y sus producciones institucionales para la Film Unit de la General Post Office (GPO), de donde acabó surgiendo la Crown Film Unit bajo la adscripción del Gobierno británico, contribuyeron a establecer cierta imagen del documental como un género “utilitario, pedagógico e impersonal”:

En Gran Bretaña, Canadá, Estados Unidos y otras partes del mundo venimos sufriendo desde entonces una resaca griersoniana; miramos con sospecha, si es que no despreciamos directamente, todas las demás formas de documental.

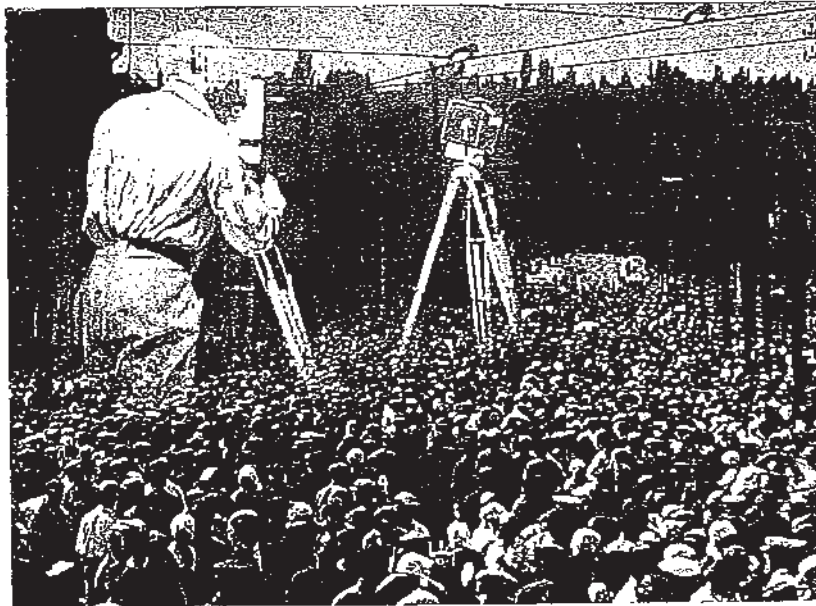
[Macdonald y Cousins, pág. xi]

Si se revisan hoy algunos de los títulos más famosos producidos por Grierson, lo que sorprende es ver cómo la imagen de severidad que proyecta la ideología griersoniana y su concepción dogmática del documental como arma de mejora social, no se corresponden, según nuestra mirada actual, con algunas de las audacias expresivas o imaginativas que encontramos en los mismos. “Night Mail” (1936) contiene un comentario en verso (!) de Auden y toda la secuencia final está montada como un poema rítmico. “Coal Face” (1936) tiene una llamativa partitura musical de Britten que rebasa lo meramente descriptivo. Estas películas supuestamente *canónicas* usaban actores y decorados, partían de un guión, tenían imágenes muy compuestas y buscaban a menudo una integración total de banda sonora e imagen, entre otras estrategias “anómalas”.

Otros títulos de la factoría griersoniana seguían un funcionamiento muy diferente sin por ello acercarse, antes al contrario, al modelo ortodoxo de docu-

mental. "Song of Ceylon" (1935) es un poema visual orientalista. La magnífica "Listen to Britain" (1941), que carece de comentario, aún lo observacional y lo asociativo sin pretender imponer un sentido cerrado a las imágenes, pese a pertenecer a un subgénero de margen expresivo tan restringido como el cine de propaganda bélica: hoy en día la vemos menos como un ejemplo de la experiencia institucional de Grierson (quien de hecho desconfiaba del esteticismo de su director, Humphrey Jennings) que como un ejemplo pionero de cine-ensayo... y como tal fue programada por el parisino Centre Pompidou en el año 2000 cuando organizó un ciclo sobre *le film-essai*. Ya en clave más anecdótica cabe citar a Len Lye, el vanguardista en residencia de la GPO: en "Trade Tattoo" (1937) se apropió de los descartes de los sobrios documentales en blanco y negro de sus colegas de la Film Unit y construyó con ellos una obra maestra sincopada y abstracta de vivos colores pintando directamente sobre la película (Lye no le pinta los bigotes a la Mona Lisa sino a la clase obrera: un sacrilegio que presagia la línea negada de conjunción entre lo documental y lo experimental).

La ideología griersoniana [un sucinto resumen de la misma se encuentra en la sección "Foundational Thinking" de Corner, págs. 11-16] fue atacada por sus propios colegas antes que por los historiadores por haber hecho que se



El hombre de la cámara

identificase su particular concepción con el documental en general. En su reacción contra Grierson, los documentalistas atacaron su *licencia artística* para dramatizar el material y, en su propio país, los realizadores del *free cinema* de los años 50 renegaron de la tendencia griersoniana de interpretar la realidad con fines proselitistas y, de la *sévrité* al *vérité*, anticiparon con sus cortos obreristas las técnicas menos impositivas del cine observacional... O eso es lo que dicen los libros porque algunas de sus películas revelan, de nuevo bajo una mirada actual, una rígida actitud expositiva alejada de la amplitud del cine de Jennings; los personajes no funcionan como seres reales sino como paradigmas visuales: Dennis y Brian, los empleados del mercado de Covent Garden de "Every Day Except Christmas" (1957), resultan tan emblemáticos como el maquinista de "Night Mail" y sólo un poco menos que el esquimal Nanook. La sombra de Grierson y del modelo inglés parecía proyectarse todavía demasiado sobre estos jóvenes airados.

Pero aunque las ideas de Grierson cayeron en desuso son en cierta medida responsables de cierta concepción del documental que se mantiene hasta hoy en día: aquella que lo asocia con ese "discurso de sobriedad" de que habla Bill Nichols [Nichols 1991, pág. 3], un discurso que acarrea connotaciones de "autoridad, gravedad y honestidad" [Bruzzi, pág. 79]. En efecto, una versión diluida de esta concepción, modificada por la influencia posterior del cine directo (con su énfasis en restituir lo real huyendo de lo expresivo), estaría en la base de una segunda cristalización normativa del documental: es ésta la que, de forma más o menos difusa, está en la mente del gran público y la que aleja a muchos potenciales espectadores de otras formas posibles de la no ficción. John Corner lo sintetiza así:

El documental ha sufrido dos transformaciones cruciales. Se ha convertido, en primer lugar, en una categoría genérica de la televisión internacional, que le ha dado un perfil público muy superior al que tiene el cine documental contemporáneo (...). En segundo lugar, si bien el documental empezó siendo una forma de *ensayo cinematográfico* (...), el documental de televisión se ha visto dominado por lo periodístico, por la utilización de la forma documental como un medio para hacer un *reportaje expandido*".

[Corner, pág. 2].

Si bien es ésta una concepción "externa" a la evolución propia del documental, resulta evidente la influencia que ha ejercido en su desarrollo y en su misma práctica pues, salvo escasas excepciones, la televisión sigue siendo su principal cauce de exhibición y determina tanto sus contenidos como los

formatos que debe adoptar. El documental *creativo*, el documental “de cine”, sigue teniendo mal acomodo en la programación porque desatiende, y quizá pone en evidencia, los criterios periodísticos del reportaje: la urgencia de la crónica de actualidad, la necesidad de proyectar un conocimiento “completo” y consensual sobre el mundo social, la primacía de un discurso “informativo” que no se juegue la credibilidad -de la cadena- enredándose en enojosas cuestiones como la construcción subjetiva de dicho discurso, etc. El discurso institucional de la televisión sobre el documental queda al descubierto en algunos casos célebres en los que a la hora de prohibir determinado programa, por motivos evidentemente políticos, se aducen razones formales sobre el peligro de desorientación para el espectador que supone la utilización de “formatos mixtos”. Es el caso de la obra de ficción de tema obrero con tintes documentales “Days of Hope” (1975), de Ken Loach, y el más famoso de “The War Game” (1965), en donde Peter Watkins proponía una devastadora crónica documental (falsa) de las consecuencias de un ataque nuclear a una ciudad británica.

psicofonías: oyendo la voz de Dios

con un breve paseo por el docudrama

A partir de este punto parece conveniente continuar nuestra mirada retrospectiva sobre la evolución del documental apoyándonos cuando sea necesario como guía para el recorrido en un sumario *comentado* de los modos de Bill Nichols [sumario extraído del capítulo 2 de Nichols 1991, el capítulo 5 de Nichols 1994, y el capítulo 6 de Nichols 2001]. Bien es cierto, como se ha observado, que la misma tipología de modos del documental aparece publicada un año antes por Julianne Burton en el primer capítulo de su libro sobre el documental latinoamericano [Burton, págs. 3-6]. La propia Burton, en todo caso, reconoce al presentar su tipología “las numerosas críticas y sugerencias” recibidas de Nichols a la hora de “desarrollar este paradigma”, que luego en realidad ella apenas aplica en su estudio excepto por lo que se refiere a la “voz” o modo de interpelación del documental. Nichols, en cambio, sí desarrolla y amplía el paradigma en los libros mencionados arriba, que son los responsables de su propagación. *Apropiada* o no, la tipología ha pasado a pertenecerle.

En un principio Nichols define los *modos* del documental como “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes” [Nichols 1991, pág. 32], pero más recientemente los califica de “modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género documental” [Nichols 2001, pág. 99]. Esta tipología es bastante conocida entre nosotros al haber aparecido formulada en el único libro de Nichols traducido al castellano [“La representación de la realidad”, edición de Paidós de 1997 de Nichols 1991], si bien a los efectos de nuestro estudio interesa también sobremanera la ampliación de los cuatro modos iniciales a un quinto y un sexto en los estudios sucesivos de Nichols sobre el género [una reciente traducción de su primera formulación del modo *performativo* se puede encontrar en la antología “Postvérité”, ver bibliografía].

Antes de proseguir, procede mencionar la pertinente crítica que hace Stella Bruzzi del influyente modelo de Nichols:

La premisa es que el documental ha evolucionado según una línea darwiniana, que el documental ha pasado de ser primitivo tanto en forma como en argumento a ser sofisticado y complejo; como regla general, sus modos sugieren una progresión hacia la introspección y la personalización. (...) El problema fundamental con su "árbol genealógico" es el que sobreviven los que mejor se adaptan es que impone un falso desarrollo cronológico a lo que esencialmente es un paradigma teórico. (...) Otro problema con este "árbol genealógico" es que, para poder sustentarlo, se obliga a co-existir, a veces de forma muy incómoda, a documentales brutalmente heterógenos dentro de un mismo modo. El documental no se ha desarrollado a lo largo de líneas tan rígidas y es de poca utilidad insistir en que así lo ha hecho.

[Bruzzi, págs. 1-2]

La crítica de Bruzzi se basa en la idea, relativamente fácil de extraer de la lectura de Nichols, de que un modo sucede al anterior superándolo (evolucionando a mejor) y por tanto cancelándolo de alguna manera. El propio Nichols reconoce en "Blurred Boundaries" (1994) que no pretende que "sus" modos funcionen así, pues unos y otros coexisten en el tiempo y, por supuesto, pueden hacerlo también en el interior de una misma película. Así el modo expositivo es propio del documental "primitivo" pero es también un modo que retiene en gran medida el reportaje convencional de televisión hasta la actualidad. Y el modo poético, el más antiguo de los que identificamos: si bien esto sólo lo hace en su último libro, de 2001, "Introduction to Documentary"-, parece valer para los documentales de la primera vanguardia pero también para la reciente tendencia del cine de apropiación de materiales documentales.

El modo expositivo es el característico de la etapa fundacional del documental: la obra de John Flaherty, el cine de la GPO de John Grierson, las películas sociales del New Deal americano, el cine de propaganda bélica conocido por las aportaciones de cineastas como Ford, Huston o Capra.... Este tipo de documental se dirige directamente al espectador con una voz *desencarnada*, exterior al mundo representado en el documental y llena de autoridad epistémica: es lo que luego se acabará llamando *voice of God* (voz de Dios), un término acuñado por el historiador Paul Rotha. Al ser un cine hecho sin sonido sincronizado (lo que a partir de los años 60 será condición ineludible del realismo documental), es decir, doblado después de la toma de imágenes, el comentario lógicamente prima sobre la imagen. Se caracteriza por emplear una retórica persuasiva que le permite establecer juicios "bien fundados" sobre la realidad que presenta: las entrevistas, si las hay, s

subordinan a la argumentación, al igual que las imágenes sirven para ilustrarla. Hay poco espacio para la ambigüedad, para la contradicción, para la pluralidad de voces. El montaje cumple también una función retórica, puede incluir pasajes rítmicos o asociativos, sirve a una continuidad proposicional, más que espacio-temporal, y a veces favorece "yuxtaposiciones inesperadas".

Ante una definición tan *ideológica* de los venerables clásicos del documental, cabe sorprenderse de que Nichols incluya dentro de este modo también títulos como "Las Hurdes" o "Le sang des bêtes" (1949), la chocante mirada de Georges Franju sobre un matadero, películas que establecen conexiones mucho menos unívocas con el material y que de hecho se han considerado también obras surrealistas. La razón que da Nichols es que el modo expositivo tiene en realidad dos variantes, la argumentativa (para la que sí vale todo lo anterior) y la poética, que tiene un funcionamiento mucho más libre y *musical*, y que desaparece históricamente cuando se fija el modelo expositivo canónico. En la última formulación que ha publicado de su tipología, Nichols añade un modo nuevo, el modo poético, desgajado lógicamente del segmento poético del modo expositivo, del que afirma que "comparte un terreno común con la vanguardia modernista" [Nichols 2001, pág. 102] y en el que deberían acabarse alojando estos títulos *anómalos*. El problema es que el modo expositivo es el único que propone Nichols en un principio para las variadas prácticas documentales que proliferan, tanto en su variante *primitiva* o *protodocumental* como en la *experimental*, antes de la entrada en escena del cine directo.

breve paseo por el docudrama

Surgido en los años 40 como un formato privilegiado por la televisión británica, el docudrama se caracteriza por emplear una estrategia de dramatización de hechos reales: los sujetos actúan para la cámara "haciendo de sí mismos" en una reconstrucción de su realidad vital. Es una variante muy discutida del documental pues lo sitúa en contacto directo con la temida ficción. Reconstrucción, reescenificación, reinterpretación: todos los términos que empiezan por el prefijo "re-" son anatema por lo que tienen de vuelta a un momento anterior al presente, para re-stituirlo. Desde un punto de vista ortodoxo, para el documental que narra hechos pasados la única alternativa al *estar allí* es el archivo: así parece demostrarlo un título como "La casita blanca" (Carles Balagué, 2002) que en un momento dado opta por la reescenificación, con resultados lamentables dentro del propio esquema del film. "The Thin

Blue Line"(1988) y en general la obra de Errol Morris es una brillante excepción a la regla; pero habitualmente la "reconstrucción de los hechos" se considera un recurso más que sospechoso. Otra cosa es el placer que deriva el *fake* de hacer pasar por documental un material primorosamente falsificado; pero con ello no hace sino aludir a la condición esencialmente ficticia que introduce en el estatuto del documental la noción de reconstrucción.

La estrategia "mixta" de elementos de la realidad y de puesta en escena del docudrama surgió de la necesidad de recurrir a una reescenificación, a veces con actores profesionales, ante la dificultad de "conseguir metraje auténtico en ciertos escenarios reales, dada la carencia de material ligero y el consiguiente grado de disrupción de las actividades pro-filmicas que podía causar el rodaje" [Corner, pág. 31]. La dramatización de hechos reales, y la conversión de sus protagonistas en "personajes", tiene uno de sus extremos más desagradables en los *reality shows* y otros juegos morbosos de la televisión pero también ha dado lugar a títulos que mezclan sabiamente los distintos modos narrativos como "De cierta manera" (Sara Gómez, 1974), en donde la pareja protagonista aparecen como sí mismos y como personajes dentro de una ficción documental; o como "Ich bin eine meigene frau" (Werner Schroeter, 1992), que dramatiza la historia de un conocido transsexual de Berlín.

los riesgos del directo

El modo observacional hace su irrupción en los años 60 y encuentra su expresión más pura en el *direct cinema* norteamericano (Robert Drew, D. A. Pennebaker, Richard Leacock, Frederick Wiseman, los hermanos David y Albert Maysles). El movimiento puede verse como el fruto de una innovación tecnológica: la existencia de equipos más ligeros de 16 mm. que permiten sacar la cámara a la calle con mayor facilidad y de película de más velocidad que permite rodar con menos luz y, desde luego, la posibilidad de poder grabar sonido e imagen sincronizadamente. Pero esta nueva capacidad técnica se traduce en una postura ideológica reflejada en la decidida voluntad del documentalista de *no intervenir* en los eventos que registra (y de hacer una exhibición textual de esa no intervención). El cine directo hace *tabula rasa* de muchas convenciones que el documental ha utilizado hasta entonces. Se prescinde de la música, de las entrevistas, de la reconstrucción y, por supuesto, del comentario: de la voz de Dios se pasa a una actitud de *fly on the wall*, mosca en la pared, término que alude a ese grado cero de intervención que llevado a su extremo podría evocar la práctica de la *cámara oculta*.

El documentalista del cine directo no quiere "diseñar patrones formales ni construir argumentos persuasivos", como caracteriza Nichols al modo anterior, sino filmar la realidad sin tratar de controlarla, ni explicárnosla, ni dar forma a los eventos ni dirigir a los sujetos: encarna (el mito de) la pura observación. El sonido directo y el montaje en tomas largas favorecen una impresión de continuidad espacio-temporal. Se filma al sujeto con respeto, limitándose a seguirle en vez de imponerle una actividad o tratar de construirle una identidad, se registra su realidad cotidiana y concreta: se le arranca de su condición de signo o paradigma de una situación general (Nanook o el hombre de Arán como emblemas de supervivencia humana en la adversidad), de mera ilustración de un discurso, y ni siquiera se pretende establecer un "contexto" para situarle. Así se logra una impresión de tiempo real o tiempo vivido que logra el paradójico efecto de acercar el cine directo al que parecería su extremo opuesto, el cine de ficción: estos sujetos observados con una gran minuciosidad en una actividad no dramatizada acaban viéndose provistos de una riqueza de caracterización comparable a la de esos *personajes redondos* que tanto apreciaba E. M. Forster (en su "Aspects of the Novel") en las mejores obras de ficción.

Por supuesto el programa de máximos del *direct cinema* -la doble pretensión de no intervención a la hora del rodaje y de no (re)estructuración a la hora del

montaje del material para organizarlo en relato- rara vez se cumplió en la práctica. Así, por remitirse a un ejemplo famoso, la película de los hermanos Albert y David Maysles "Salesman" (1969), que relata la existencia itinerante de un vendedor de biblias, incluye escenas que dramatizan visualmente la idea de no intervención del cine directo (un plano rodado en el estrecho zaguán en el que un cliente recibe al vendedor nos muestra sólo la *espalda* de éste, que a su vez tapa el cuerpo del primero: una dramática exhibición de que estamos ante una imagen *no compuesta*, sacada de la pura "realidad"). Pero se ha observado [cf. Bruzzi, pág. 71] que la escena final, que muestra al infeliz vendedor mirando tristemente por la ventana de su cuarto de hotel, procede de un montaje de planos rodados en otros escenarios y otros momentos distintos del que pretende representar dicha escena, rompiendo la presunción de seguimiento cronológico con que se presenta la película así como la también presunta eliminación de todo tipo de recursos dramáticos a que aspira el cine directo; otra cosa, por supuesto, es que dicha imagen de soledad proporcione un final emotivo y una clausura al relato sin faltar a la verdad emocional del mismo.

De forma más general, el propio Fred Wiseman, uno de los últimos puristas del cine directo, es el primero en dudar de la superioridad "moral" del modelo, al reconocer que todo documental "es arbitrario, sesgado, tiene prejuicios, está comprimido y es subjetivo" y al afirmar la importancia que tiene el montaje como *análisis retroactivo* de ese elemento idealizado por la ideología del cine directo, el material en bruto:

Durante el rodaje no hay tiempo para hacer un análisis de los diversos elementos que hacen que una secuencia sea "buena"; debes dirigir tu atención a "conseguir" la secuencia para poder hacer después un análisis detallado de la misma. Un aspecto del montaje, por tanto, es confirmar o desechar tu intuición original y montar, y por tanto analizar, la secuencia de un modo que tenga algún sentido para el espectador que no estaba presente en el momento original, pero al que hay que presentarle el evento y su interpretación de una manera que le resulte comprensible.

[citado en Macdonald y Cousins, pág. 280]

El cine directo puede verse como un momento de fenomenal ejercicio de autocrítica aplicada del documental, dentro de esa concepción dialéctica que tendría de sí mismo el propio género. Y en cierto modo su cuestionamiento y posterior rechazo de las estrategias del documental clásico puede verse



Un momento del rodaje y una imagen de "Salesman".

como un equivalente al similar proceso de *vaciado* que llevó a cabo respecto a la ficción clásica el cine de la modernidad (no por casualidad nacido a la vez que el cine directo). Pero junto al rechazo de los recursos empáticos del documental clásico (el comentario, la música) el cine directo quiso evacuar también toda traza de la inevitable intervención del equipo de rodaje y del carácter construido del relato final. Con ello -en una nueva vuelta de tuerca de ese ejercicio de autocrítica- se hizo acreedor a las muchas críticas que ha venido recibiendo desde entonces por favorecer el ilusionismo de confundir el estilo de la "pura" observación con la soñada objetividad.

Es innegable que el cine directo fijó un modelo de *representar mejor lo real* que aún hoy en día sigue connotando de forma automática una *verdadera* filiación documental: la textura con grano, el uso de una cámara sin trípode que incurre en bruscos reencuadres y "tirones" y en algún desenfoco momentáneo en el seguimiento de su objeto, son *marcas de autenticidad* utilizadas de forma rutinaria por películas de ficción que quieren revestirse de un plus de realismo documental. Estas marcas son también rutinariamente imitadas por los anuncios (de detergente, por ejemplo, o esos otros que escenifican una encuesta "espontánea" en la calle) que buscan un *look* realista en oposición al habitual acabado pulido de la publicidad; y por supuesto es éste también el formato que cita o falsifica con preferencia el falso documental.

En cuanto al documental verdadero, ha seguido utilizando en su evolución posterior no pocas de las estrategias del cine observacional. Al fin y al cabo se trata de un modelo muy potente como atestiguan por ejemplo las escenas de entrevistas profesor-alumno de "High School" (1968), de Wiseman: no cabe concebir una planificación mejor para sugerir la idea de una conversación "robada" según se está produciendo. El cine posterior de ficción

no ha sido inmune a esta potencia comunicativa, del John Cassavetes de "Faces" -rodada en 1968, basta compararla con "Shadows" (1960), para ver lo que ha avanzado el modelo de estilo realista en esos años de vigencia del paradigma del directo- al cine del Dogma 95. En este sentido no ha habido una vuelta atrás: no podía haberla pues el cine directo ha hecho que todo lo anterior a él parezca proto-documental. Lo que ocurre es que después los documentalistas han ido recuperando o añadiendo nuevos recursos expresivos, dramáticos y narrativos al voluntariamente limitado arsenal de recursos del cine observacional.

confianza en los testigos

El modo interactivo, que Nichols pasa a llamar participativo una década después [Nichols 2001] quizá para evitar la confusión que acarrearía el primer término en esta era de internet, nace al mismo tiempo que el modo observacional. Pero en vez de estar identificado como éste con la escuela estadounidense del cine directo es de raigambre francófona e internacional: Jean Rouch y Edgar Morin y su influyente "Crónica de un verano" ("Chronique d'un été", 1960), que lanza el término de *cinéma vérité*, el Chris Marker de "Le joli mai" (1962), la escuela documentalista canadiense (Gilles Groulx, Michel Brault) y cineastas cubanos como Octavio Cortázar son algunos de sus primeros practicantes, y la línea prosigue luego con cineastas como los norteamericanos Ross McElwee, Lourdes Portillo o Michael Moore.

La principal diferencia con el modo anterior es que proporciona una historia oral: los personajes hablan a cámara, y no sólo entre sí, y la legitimación del proyecto de la película proviene en no poca medida del testimonio de los entrevistados. Una segunda diferencia es que incorpora al documentalista, esa conspicua ausencia en el cine directo: al principio de "Crónica de un verano" Rouch y Morin salen discutiendo el proyecto y luego aparecen junto a los entrevistados. Así, el *vérité* se caracterizó por incluir en el texto el proceso de rodaje desde un principio sin que eso pareciera afectar a su *evidencialidad*, a su relación de verdad con el referente. Hoy en día se tienden a utilizar los términos de cine directo o *vérité* indistintamente (y de hecho no pocos documentalistas americanos actuales dicen que el cine que hacen es *vérité*, como si quisieran relegar el concepto duro de cine directo a la práctica -y los excesos teóricos- de los años 60). Pero Erik Barnouw ha establecido de forma elocuente las diferencias que separaron inicialmente a estas dos corrientes:

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Jean Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.

[Barnouw 1993, pág. 223]

En el modo interactivo o participativo el espectador es "testigo de un mundo histórico representado por un auténtico actor social", un testigo privilegiado

que *ha estado allí* (lo que sustituye al *estar allí* del cine directo). A menudo la "autoridad textual" de la película se hace depender demasiado de una fe excesiva en este tipo de testimonios; ello conlleva el riesgo de caer en lo que Nichols llama "naive history", una versión de las cosas no contrastada ni puesta en contexto. Desde el punto de vista de la conversación que, implícita o explícitamente, se establece con el cineasta, el entrevistador puede permanecer fuera de campo, mantener una actitud neutra, ejercer de catalizador o incluso provocar al sujeto; y estas estrategias definen la actitud, o la deliberada falta de actitud, del documentalista. A veces se echa en falta una presencia textual más activa del mismo, más allá del hecho de inducir, registrar y montar la conversación; como si todo esto no supusiera ya una "manipulación" considerable y se pretendiera que tomáramos el resultado final como un acto de declaración espontánea, por muy auténtico y representativo que sea el actor social elegido.



Dennis O'Rourke



Crónica de un verano

Algunos documentalistas contemporáneos como el británico Nick Broomfield corrigen este sesgo ilusionista poniendo en primer término los protocolos de negociación que mantienen con sus sujetos antes de sentarlos a hablar. Pero quizá ninguno ha llegado tan lejos como el australiano Dennis O'Rourke. En "The Good Woman of Bangkok" (1991) contrata a una prostituta tailandesa para que cuente su vida a cámara: la negociación con el sujeto (al que se paga para poder asomarse a su *realidad*) y la inscripción en el texto de la mirada "voyeurista" y "colonial" del documentalista (blanco, varón, recién divorciado, que visita para curar su corazón roto el paraíso del turismo sexual), dramatizan y metaforizan la situación primaria del modelo participativo, la relación entre documentalista y sujeto. Así se ponen en primer término de forma muy productiva una serie de cuestiones que un documental clásico nunca hubiera osado plantear(se), todo el proceso que tiene lugar antes de comenzar la película y que pocas veces se incluye en el texto final.

el documental se mira al espejo

Si bien cuenta con precedentes tan ilustres como "El hombre de la cámara", de Dziga Vertov, Nichols identifica un modo reflexivo a partir de los años 80 en trabajos de documentalistas como Trinh Minh-ha, Errol Morris y el Chris Marker de "Sans Soleil", y en la obra ensayística de cineastas como Godard o Raoul Ruiz. En vez de centrarse en los procesos de negociación entre cineasta y sujeto, como el modo participativo, el modo reflexivo se centraría en los procesos entre cineasta y espectador, alterando así la ecuación esencial del género:

En vez de seguir al documentalista en su relación con los actores sociales, ahora nos fijamos en la relación del documentalista con nosotros (*el público*): ya no habla sólo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlo.

[Nichols 2001, pág. 125]

Con esto quiere decir Nichols que el documental reflexivo se plantea, precisamente, esas delicadas cuestiones de la representación, la objetividad, el realismo, su misma condición de ser algo construido y no una evocación directa de la realidad, etc., que el documental no había solido abordar directamente. Es por tanto un modo que tiende a defamiliarizar, como proponía el formalismo soviético, el formato mismo del documental, haciéndonos conscientes de sus convenciones por medio de un proceso de extrañamiento. Su "tema" ya no es el mundo histórico sino cómo se construye una representación de dicho mundo. De ahí le viene el defecto que advierte Nichols en él: tiende a ser demasiado abstracto y a perder de vista la realidad histórica. Si bien es cierto que en su exploración de este modo Nichols matiza un poco su desconfianza al distinguir una forma de reflexividad formal de otra más política, evocando así (aunque no la mencione) la antigua clasificación entre dos formas de vanguardia, militante y experimental, que había formulado Peter Wollen en 1975.

Se trataría entonces de poner en evidencia la noción de verosimilitud que sustenta el "efecto de realidad" del documental por medio de estrategias autorreflexivas. Si la verosimilitud se produce al "minimizar el impacto del proceso de filmación a la hora de motivar o dirigir los acontecimientos que registra la

cámara (...) y al adoptar un estilo cinematográfico asociado con la mínima manipulación del evento pro-filmico por parte de la cámara y del trabajo de montaje" [Jeanne Allen, "Self-Reflexivity in Documentary"], cualquier elemento auto-reflexivo que apunte al proceso de *producción de sentido* del documental constituye una forma privilegiada de desafiar esa verosimilitud sobre la que descansa el modelo tradicional del mismo. Y si dicho modelo se caracteriza por mantener invisible la condición de todo documental de ser algo construido, la auto-reflexividad debe propiciar la utilización de estrategias como "la discontinuidad entre el sonido y la imagen, la distorsión de la imagen, la interrupción de las secuencias temporales naturales, testimonios falsos a cargo de actores y la malapropiación de metraje histórico en un contexto incongruente" [Joanne Richardson, "Est-ethics of Counter-Documentary"].

Este radical programa de crítica del género, muy en la línea del tipo de actitudes que prevalecían en los años 70, propició una fase de "experimentos", muchos de los cuales provenían de cineastas situados más bien fuera de la institución documental (Godard, Bruce Conner, etc.). Esto sugiere que el modo reflexivo procedería de la misma actitud modernista que llevó a someter a parecidos procesos de introspección textual al cine de ficción: tanto el cine de la modernidad, de forma implícita, como la teoría *dura* de los años 70, de forma *muy* explícita, acometieron -a menudo por medio de un proceso de alimentación mutua- la tarea de denunciar los supuestos ideológicos que yacían bajo lo que entonces se llamó el texto realista clásico. En este sentido, el modo reflexivo representa, sin ninguna duda, un rito de paso necesario para el documental, al desafiar -es el único modo que lo hace- el efecto de realidad sobre el que se funda este cine. Es también, por supuesto, el ejemplo más evidente de ese impulso de auto-crítica que hemos creído detectar en otras fases de su desarrollo.

El problema que tengo con esta denominación es que reflexividad tiende a entenderse directamente como *auto-reflexividad*, en ese sentido que se hereda de la tradición modernista para referirse a películas que ponen en primer término sus propios procesos de producción de sentido. Es por cierto una actitud común a la hora de abordar películas que se apartan de los modos y maneras del documental tradicional: se dice enseguida que un falso documental o un film-ensayo son por naturaleza una reflexión sobre la propia práctica cinematográfica. Pero esta concepción especular del término (el documental frente al espejo) evacúa otra forma de entenderlo: un documental reflexivo puede ser también un texto ensayístico que utiliza el formato de



Trinh T. Minh-ha



Sans Soleil

la no ficción para proponer *reflexiones* o discutir ideas sin necesidad de proceder a un extrañamiento de las formaciones del género ni a desafiar su efecto de verosimilitud. Así, "Lettre de Sibérie" sería un documental auto-reflexivo, o un meta-documental si se prefiere, por la serie de discrepancias que introduce entre la palabra y la imagen, jugando con la idea de que la primera sirve para *anclar* a la segunda, o directamente para manipularla; mientras que "Sans Soleil" sería un ejemplo eminente de cine reflexivo, lleno de fecundas proposiciones, que establece una relación increíblemente modulada entre la narración y las imágenes, sin necesidad de "deconstruir" nada (y por más que uno de sus múltiples temas sea la representación de la memoria histórica, una cuestión auto-reflexiva donde las haya). Dada la importancia que está adquiriendo la modalidad del ensayo fílmico, al que se dedica un capítulo aparte, creo que merece revisarse esta concepción de la reflexividad enfocada exclusivamente *hacia el interior* del texto.

el documental *performativo*

Con estos cuatro modos (expositivo, observacional, participativo y reflexivo) da cuenta Nichols de lo que considera el estado presente del documental a la altura de 1991. El modo reflexivo en particular parece una respuesta a una queja que él mismo había expresado más de una década antes:

Pese a todo el interés actual por deconstruir la narrativa, interrogar el ilusionismo y hacer *saltar* los códigos filmicos (todas ellas actividades importantes), ese interés no ha producido demasiado impacto en el área del cine documental.

[reseña del libro "Nonfictional Film: Theory and Criticism", en *Film Quarterly*, otoño 1977, pág. 67]

El lamento de Nichols se refería, en realidad, a los estudios sobre la práctica documental pero muy pronto esa propia práctica iba a espabilar la reflexión teórica. En "Blurred Boundaries", publicado sólo tres años después que "Representing Reality", el libro en donde había establecido sus famosos cuatro modos, se ve impelido a añadir uno nuevo, que denomina *performativo*:

El modo reflexivo tal como fue concebido originalmente parece albergar en su interior un modo alternativo, un modo que no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino que se caracteriza por desviar nuestra atención de la cualidad referencial del documental.

[Nichols 1994, págs. 93]

Esta desviación del carácter evidencial del documental no tendría por objetivo defamiliarizar las convenciones del género (como en el modo reflexivo) sino "subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo" y dar un mayor énfasis a "las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta".

El término *performative* es de traducción problemática. Nichols lo toma seguramente de la pragmática, la rama de la lingüística que estudia el lenguaje no como sistema de signos (semántica) sino fijándose en el uso del lenguaje en la comunicación. Buscando en un diccionario descubrimos que fue el inglés J. L. Austin quien estableció la oposición entre enunciados performativos y constataivos:

Una expresión se denomina constativa cuando sólo tiende a describir un acontecimiento. Se denomina performativa si: 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción. Se dirá, pues, que una frase que empiece por "Te

prometo que” es performativa, ya que al emplearla se cumple el acto de prometer: no sólo se dice, sino que al hacerlo se promete.

[“Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje”, de O. Ducrot y T. Todorov, Siglo XXI, 1974, pág. 384]

Hay que añadir un detalle de capital importancia, que no mencionan los estudiosos del documental pero sí cualquier diccionario lingüístico como el recién citado: los enunciados performativos se diferencian de los descriptivos en que no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Aplicando la analogía al discurso del documental: decir “El mundo es así” puede ser cierto o no; decir “Yo te digo que el mundo es así” escapa a este tipo de verificación. Así, el documental performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término el hecho de la comunicación. Volviendo a Nichols, el modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta “afectiva” del documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*.

Precisamente, la relación de equivalencia entre *performative* y el término lingüístico realizativo (que sería una forma de traducirlo) se complica porque en inglés el primero evoca también la noción de *performance* o actuación, un elemento que pasa a primer término en este modo documental. De hecho, si bien Nichols no lo sugiere claramente en su formulación, Stella Bruzzi propone que este modo abarque la *performance* a ambos lados de la cámara: aquellos films contruidos alrededor de la presencia intrusiva del cineasta y aquellos otros contruidos alrededor de una actuación deliberada del sujeto [Bruzzi, pág. 154].

Pero ¿qué había pasado para pillar desprevenidos a Nichols y los demás estudiosos del documental? Pues que el sin duda necesario proceso de introspección que habían detectado en el documental (auto)reflexivo se iba a ver pronto superado por la propia evolución del género. La insistencia en poner en primer término sus propios procesos de construcción, y de construcción de sentido, pasó a importar menos que la inscripción de la subjetividad, tanto la del documentalista como la de su sujeto. Parece que al cine de no ficción contemporáneo le empezó a interesar menos hablar del “mundo histórico” nicholsiano que mostrar quién, y desde dónde, habla. Y lejos de ocultarla como an-

tes, empezó a desplegar una subjetividad, esa *inscripción del yo* que antes se consideraba “vergonzosa”, y a desplegarla como una *performance*.

Así se desafiaba, de forma incluso violenta, el paradigma clásico basado en una doble negación de la subjetividad. En efecto, el documental tradicional se construye a partir de:

-una fuente de conocimiento *desencarnado*. El término anglosajón, *disembodied knowledge*, se refiere a esa voz en off del narrador expositivo tradicional: una voz *sin cuerpo*, y sin aparente relación de dependencia histórica con la realidad que comenta y sobre la que establece un “discurso universal” lleno, como diría Carl Plantinga, de autoridad epistémica;

-y un sujeto al que se pretende (se finge) captar de improviso y al que se nos pide que veamos actuar como si no estuviera influido por la cámara. Viene a cuento aquí recordar esta elocuente declaración de Mijail Kaufman, hermano de Dziga Vertov y operador de sus películas, el genuino *hombre de la cámara*:

El gran problema era filmar a la gente. Después de una discusión que tuvimos, Vertov decidió publicar una especie de edicto prohibiendo temporalmente que el sujeto fuese objeto de filmación, debido a su incapacidad para comportarse delante de una cámara. ¡Como si el sujeto debiera conocer absolutamente la forma de comportarse! En la época mi posición era ésta: en una película narrativa uno debe saber cómo actuar; en el cine documental uno debe saber cómo no actuar. Ser capaz de no actuar: habrá que esperar mucho tiempo hasta que el sujeto esté educado de tal forma que no preste ninguna atención al hecho de que está siendo filmado.

[citado en Macdonalds y Cousins, pág. 68]

En este nuevo modo documental que Nichols denomina performativo y que Michael Renov considera que coincide con lo que él llama *new subjectivity* [Renov 1995], el participante literalmente “actúa”: se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente y decididamente *encarnado* como Ross McElwee, Nick Broomfield, Alan Berliner o Michael Moore, que se convierten en un personaje más. En realidad, no son *un personaje más* pues su relación con el mundo que presenta la película puede ser tan polivalente textualmente como la de Anton Walbrook en el maravilloso prólogo de la película de Max Ophüls “La Ronde” (1950), cuando dice “Yo soy la encarnación de vuestro deseo de saber”. En el caso de los documentalistas citados su presencia no es meramente anecdótica y va mucho más allá de la condición de mero receptor de entrevistas: su personalidad, man-



Dos hombres de la cámara: Nick Broomfield y Michael Moore

tenida de una película a la siguiente, guía toda nuestra percepción de la narración. En cierto sentido, las películas de documentalistas como los cuatro citados en este párrafo tienen algo de *personality films*.

Michael Moore, que es ahora el cineasta más conocido de todos ellos, comienza la película que le lanzó mundialmente, "Roger y yo" ("Roger and Me", 1989), contándonos poco menos que su vida desde la infancia y primeros empleos antes de centrarse en "el tema" de la película, el paro en su ciudad natal de Flint, Michigan, con toda la autoridad que le da su relación *encarnada* con esa realidad local. En sus siguientes documentales, "The Big One" (1997) y "Bowling for Columbine" (2002), esa relación directa no existe pero sí la que ya tiene el espectador con su *personaje*, una especie de versión desastrosa del *americano común* enfrentado a las corporaciones del cine de Frank Capra. Ross McElwee emprende en "Sherman's March" (1985) un viaje por el Sur de su país, sin olvidar contarnos los lances amorosos que vive por el camino; algunos de los personajes que encuentra en su periplo reaparecerán luego en su posterior "6 O'Clock News" (1996). Alan Berliner ha dedicado una película ("Nobody's Business", 1996) a una discusión con su padre y otra ("The Sweetest Sound", 2001) a una elucubración, suscitada por una sesión de *ego surfing* en la red, sobre el número de gente que comparte su mismo nombre, que acaba convirtiéndose en una reflexión sobre la identidad. Y el británico errante Nick Broomfield ha dedicado varias películas al "tema" de la empresa misma que sustenta la realización documental:

sale en busca de un personaje o un evento, muestra los conflictivos protocolos de negociación con los sujetos y termina a veces con la derrota del documentalista que no "consigue su reportaje", no logra sentar a su sujeto ante la cámara (como le pasa a Moore en "Roger y yo") o no saca nada en claro de su pesquisa. Estas películas de Broomfield -"Heidi Fleiss: Hollywood Madam" (1995), "¿Quién mató a Kurt Cobain" ("Kurt & Courtney", 1998), "Biggie & Tupac" (2002)- reciben a veces míopes críticas por esta misma razón (¿para qué estrenarla si no tiene nada que enseñar?) sin percatarse del interés que reviste, precisamente dentro de la institución documental, una obra que subraye el proceso más que los resultados, una obra que se centre en todo lo que tiene lugar antes del comienzo de cualquier documental y que se escamotea de la versión *acabada* del mismo: la condición previa necesaria para que "haya documental", para que empiece éste, ocupa aquí todo el metraje. Aunque el talante artístico de Broomfield sea muy distinto, estas películas cuyas evocan aquella fase reflexiva del cine modernista que mostraba rodajes que no culminaban su empresa, como "El estado de las cosas" (1982), de Wim Wenders, o "Passion" (1981), entre muchas otras, de Godard, quien hizo una versión ensayística de este tema de la misión abordada en su bellísimo corto "Lettre à Freddy Buache" (1982).

Hay que decir que el interés de los estudiosos norteamericanos por el documental performativo tiene no poco que ver con su adscripción a escuelas como el multiculturalismo o los llamados estudios de género: ello les lleva a privilegiar los textos en los que el documentalista habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural, o a un colectivo perseguido. No escasean, precisamente, los títulos que construyen su discurso a partir de esta forma de *conocimiento encarnado*: "Tongues Untied" (Marlon Riggs, 1989) o "Paris is Burning" (Jenny Livingston, 1991), sobre la experiencia de ser negro y gay; la escalofriante "Kya ka ra ba a" ("En el silencio del mundo", Naomi Kawase, 2001), sobre la relación entre la directora y su padre; "History and Memory" (Rea Tajiri, 1991) o "Los Rubios" (Albertina Carri, 2003), narran pesquisas iniciadas por hijos de represaliados políticos; "El diablo nunca duerme" (Lourdes Porillo, 1994), "La televisión y yo" (Andrés Di Tella, 2001) adoptan la forma de pesquisas personales menos acuciantes sobre el pasado y la familia del cineasta; y películas etnográficas de ambición post-colonial como "Reassemblage" y "Naked Spaces. Living is Round" (Trinh T. Minh-ha, 1982 y 1985, respectivamente), "A Forest of Bliss" (Robert Gardner, 1985) o "A Song of Ceylon" (Laleen Jayamanne, 1985), serían sólo algunos ejemplos

de documentales performativos que ensayan esta fusión de historia y autobiografía.

Algunos estudiosos como Michael Renov piensan que la novedad de esta forma personalizada de abordar la no ficción consiste en que

la subjetividad ya no se construye como "algo vergonzoso"; es el filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, así como una especie de compás experiencial que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado.

[Renov 1995, pág. 5]

Otros, como Stella Bruzzi, sostienen que el documental *siempre es performativo* porque, aunque parta de una realidad anterior al rodaje, "adquiere su significado por la interacción entre realidad y *performance*" [Bruzzi, pág. 154]. Y otros, como el propio Nichols, parecen lamentar que este énfasis en lo subjetivo disminuya la cualidad *referencial* del documental como fuente de conocimiento de la realidad. O quizá es que el conocimiento ya no es lo que era, sugiere Nichols, porque se ha producido algo parecido a una ruptura epistemológica:

Tradicionalmente, la palabra documental sugería algo pleno y completo, hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban. Pero, más recientemente, documental ha venido a sugerir algo incompleto e incierto, recopilación e impresiones, imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva.

[Nichols 1994, pág. 1]

Por salirnos del ámbito norteamericano, vamos a reproducir este fragmento de un análisis de la película argentina "La televisión y yo", que ofrece un buen resumen del tipo de actitud adoptada por los cineastas que trabajan a partir de estas premisas:

Andrés Di Tella intenta reflejar el camino que recorrió en torno a la investigación que se propuso. Cuenta sus motivaciones personales, los lazos que lo atan al proyecto y expresa en voz alta sus dudas respecto de su viabilidad. Incluso llega a preguntarse si la realización de la película no fue sólo un pretexto para poder entablar un diálogo con su padre. Desde una postura crítica a la epistemología positivista, Di Tella se asume como sujeto de la acción a la vez que como sujeto de búsqueda. (...) En ese camino reflexivo descubre que "la verdad es una negociación entre intereses contrapuestos, que incluyen por supuesto los del propio cineasta".

[Clara Kriger, "Andrés Di Tella", en Paranaguá (ed.) "Cine documental en América Latina", pág. 266]

del documental poético al experimental (con un interludio de ficción)

Como sugeríamos al principio de esta *retrospectiva*, un precedente de esa expansión del repertorio del documental ortodoxo hacia la rica dispersión del cine de no ficción actual se contiene en la línea de sombra que se obtendría uniendo títulos que no acaban de encajar dentro de la *línea principal* de la institución documental, como "El hombre de la cámara", "A propos de Nice", "Listen to Britain", "Reminiscences of a Journey to Lithuania" (Jonas Mekas) o "Sans Soleil".

Una idea similar parece guiar a Bill Nichols en su último estudio dedicado al tema, "Introduction to Documentary", cuando decide añadir a su clasificación de los modos documentales una sexta categoría, que anteriormente consideraba "enquistada" dentro del modo expositivo. El modo poético, que "comparte un terreno común con la vanguardia modernista", se caracterizaría porque "subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada film determinado" [Nichols 2001, pág. 105]. En realidad este nuevo modo es un desgajamiento de la variante poética del modo expositivo, que en su primera formulación Nichols tenía reservada para los documentalistas de vanguardia de los años 20, como ya hemos visto.

Se puede pensar que este nuevo modo, que Nichols apenas desarrolla, no es más que un cajón de sastre, como implicaría esa ambigua caracterización que acabamos de citar así como la omniinclusiva apelación a lo "poético", un término tan indefinido como el de no ficción. Pero también se puede pensar que el modo poético tiene una doble virtud: acoge géneros y épocas muy diferentes del cine documental; y permite fusionar éste con la práctica experimental en busca de una cierta contigüidad hasta entonces negada, o separada en sus departamentos respectivos, entre las diversas prácticas que abordan la realidad rompiendo el corsé de "prosa" del documental. Así, como categoría independiente, el modo poético engloba cineastas que van desde el surrealista Luis Buñuel al ensayista Chris Marker y el antropólogo excéntrico Les Blank, pasando por el director *underground* Kenneth Anger, hasta llegar a los recientes trabajos del maestro húngaro del cine de metraje encontrado, Péter Forgács.



Jonas Mekas en "Reminiscences of a Journey to Lithuania"

Esa transversalidad es la que se echaba en falta en anteriores síntesis históricas de la tradición del cine factual. Si hoy se impone entre algunos estudiosos (no todos, ni mucho menos) es por la fuerza de los hechos: la distancia que separa al documental clásico del cine de no ficción contemporáneo es la misma que existe entre el *compilation film* (el documental de montaje histórico que estudia Jay Leyda en "Films Beget Films") y el moderno cine de *found footage*. O la que existe entre la "voz de Dios" del narrador en el documental expositivo o didáctico clásico y la postura mucho más modulada de autoridad epistémica en relación al material presentado que exhiben las voces del cine ensayístico. Como escribí en un primer recorrido por el territorio, "en historias de cine y catálogos el documental tiende a verse agrupado con el cine experimental, exiliados ambos a la "terra incognita" de la no ficción. En ese ghetto han podido tender a mezclarse y procrear extraños híbridos" [Weinrichter 1998, pág. 109].

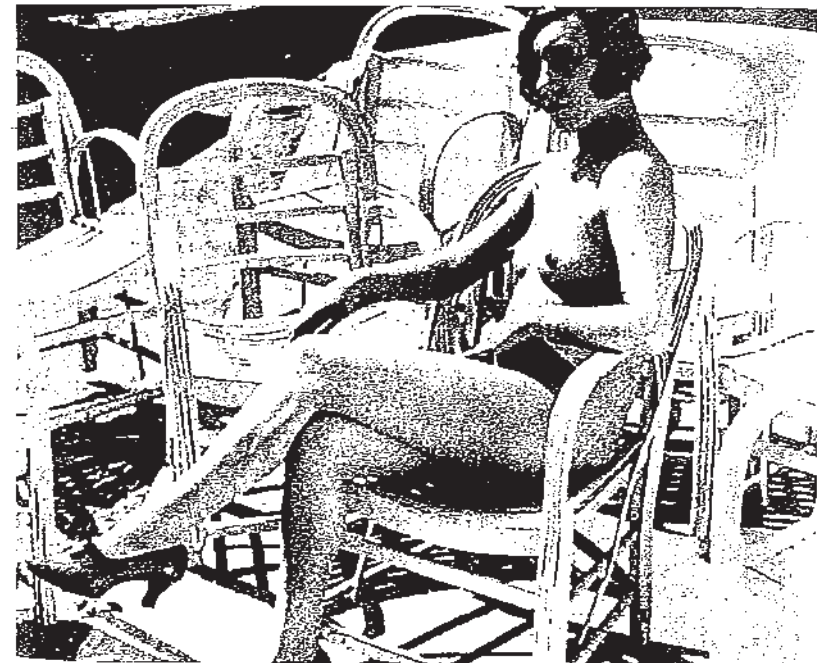
Con esta imagen de hibridación quería tender un puente entre el cine de no ficción y la tradición del cine experimental apoyado en materiales reales, algunas de cuyas estrategias han reaparecido en las nuevas formas de aquél. Esta idea mía, una intuición presentada como provocación, vino a recibir una pronta confirmación con la aparición del libro de Catherine Russell "Experimental Ethnography" (1999). Es un título también bastante provocativo, sin duda. Existe una contradicción de términos cuando se dice documental experimental, como la hay cuando se dice falso documental, y por el mismo motivo: según el estatuto del género, un documental *no puede* ser falso pero tampoco *debe* ser expresivo ni mucho menos jugar con la autonomía del ámbito estético, como sucede en el cine de vanguardia. Era ésta la *deficiencia*

que según Nichols acechaba precisamente al modo performativo: un "excesivo" uso del estilo. Unas páginas antes de introducir dicho modo, Nichols cita una frase extraída del libro "Ethnographic Film", de Karl Heider: "The Nuer" es uno de los films más hermosos jamás rodados... Pero este film carece casi por completo de integridad etnográfica. Con esto quiero decir que sus principios son los de la estética cinematográfica" [citado en Nichols 1994, pág. 82]. Estas palabras, reflejo de una cierta ideología ortodoxa sobre el cine antropológico, las contrarresta Nichols con esta propuesta:

Tender un puente entre la interpretación concebida como análisis del contenido y la interpretación como análisis del discurso, entre ver a través de una película para fijarse en los datos que refleja y ver el cine como una representación cultural, puede servir para reorientar a la antropología visual hacia cuestiones formales y la inextricable relación que las une con la experiencia, lo afectivo, el contenido, el propósito y el resultado.

[Nichols 1994, pág. 83]

El libro de Catherine Russell parte de una idea que se nos antoja similar: *ver el cine como una representación cultural y romper con la tradición de privi-*



A propos de Nice

legiar el análisis del contenido para centrarse en el análisis del discurso. Pero llega aún más lejos. Russell propone la confluencia de vanguardia y etnografía, considerada ésta no como la representación de otras culturas, sino como "el discurso de la cultura en representación" [Russell, pág. xvii]. Y en esa confluencia de "prácticas fílmicas que se han declarado extintas en la cultura posmoderna y poscolonial", Russell ve:

1) una corriente de influencia mutua históricamente subterránea que ahora ha vuelto a hacerse visible: "La etnografía experimental no es simplemente una nueva tendencia del cine contemporáneo, sino también un forma de revisar la larga historia de la intersección de vanguardia y antropología" [Russell, pág. xiii];

2) una estrategia que produce un efecto de iluminación mutua: "La etnografía experimental es una incursión metodológica de la estética en la representación cultural, una colisión de la teoría social y la experimentación formal. Con la disolución de las fronteras disciplinares, la etnografía se convierte en un medio para revisar el vanguardismo del cine "experimental", para movilizar con fines históricos su juego con el lenguaje y con la forma" [Russell, pág. xi]; y,

3) una práctica cultural (radical) que, al desafiar los compartimentos estancos en los que se han mantenido separados modernismo y antropología, sugiere una nueva forma de pensamiento, y un nuevo método crítico (desesperadamente necesitado de un vocabulario adecuado), que aúne el interés por la innovación estética y la observación social.

A partir de estos presupuestos Russell se puede permitir analizar una treintena de películas radicalmente el divergentes, o que así se habían considerado hasta ahora. Puede examinar cine de no ficción primitivo pero también la deconstrucción del mismo por parte de artistas del cine de apropiación



Sink or Swim

como Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Puede comparar la mirada del cine etnográfico con la de cineastas de vanguardia como Peter Kubelka y Su Friedrich. Puede contemplar el cine de metraje encontrado de Bruce Conner y Craig Baldwin como una "historiografía de la mirada radical". Y puede incluir en la ecuación la "auto-etnografía" de los diarios filmados de Jonas Mekas, Sadie Benning o Chris Marker. Realmente estimulante, el proyecto de Russell parece una forma especialmente adecuada de situar en su justa perspectiva el cine de no ficción, tanto desde un punto de vista contemporáneo como retrospectivo.

interludio de ficción

Al acabar este sucinto recorrido retrospectivo por la historia de la tradición cinematográfica conocida anteriormente como documental, el lector se dirá que muchos de los recursos y actitudes del cine de no ficción que hemos repasado han tenido, sin duda, precedentes o correspondencias dentro del cine narrativo de ficción a través de los huecos abiertos en el edificio del cine clásico, al menos, desde la época del neorrealismo italiano. El realismo *psicológico* del texto clásico, en efecto, ha ido cediendo paso al realismo *fenomenológico* (por utilizar una expresión de Luis Miranda) que caracteriza a los diversos cines de la modernidad.

La historia de esa *apertura* a lo real es la historia misma del cine moderno. Habría que citar, después del primer neorrealismo, el *shock* de "Viaggio in Italia" ("Te querré siempre", Roberto Rossellini, 1953); los hallazgos de las nuevas olas -la "improvisación", la "desdramatización"- y la nueva subjetividad que trajo consigo el cine de autor; la dialéctica de materiales y discursos de ficción y no ficción con la que experimentaron cineastas como Alain Resnais, Dusan Makaveiev o Alexander Kluge; el cine desestructurado que exploró la combinación en el rodaje de elementos prefigurados con otros relativamente impredecibles e incontrolables (Jacques Rivette, Wim Wenders, Alain Tanner)...

A consecuencia de todo esto, muchos cineastas se replantearon la noción clásica de guión "como dramaturgia pre-existente al rodaje, como *découpage* planeado" (según expresión de Jean-André Fieschi). Ello les llevó a privilegiar la relación con los espacios de rodaje y con el trabajo de los actores a la hora de crear sus personajes, creando actitudes respecto a los materiales topográficos y humanos no muy distintas a las que pueden regir en el cine documental: como sucede en éste, muchas películas de ficción modernas surgen en no

pequeña medida de la interacción entre el cineasta y el carácter físico de escenarios e intérpretes. Esta condición de registro *situacional* del cine moderno hace buena aquella convicción que Alain Bergala atribuía a Rossellini,

(...) cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción, una película es siempre el documental de su propio rodaje. Esta convicción (...) será la de numerosos cineastas modernos (como) Rivette ("el método que se utiliza para rodar una película es siempre el verdadero tema") ...

["Roberto Rossellini y la invención del cine moderno", Alain Bergala, en "El cine revelado", Paidós, Barcelona, 2000, pág. 28].

Pero la historia de cómo la ficción aprendió a explorar su propia subjetividad y a *documentarse* a sí misma ya ha sido bastante estudiada. El propósito que nos guía es otro, acercarnos a la Zona en donde el cine negocia lo real *desde el otro lado* del eje Ficción/No ficción, sin olvidar a algunos cineastas que cruzaron la frontera, como Rossellini, Welles o Godard.

la reinvencción del documental

Si bien se siguen produciendo muchos documentales *tradicionales*, y son estos los que siguen encontrando acomodo preferente en los cauces de la *institución cine*, es innegable la prodigiosa transformación sufrida por el cine de no ficción en las dos últimas décadas: cineastas (y no sólo documentalistas) de las más variadas orientaciones culturales han buscado y encontrado nuevas formas de expresión tanto para dar respuesta a los cambios en su entorno social como para saciar la necesidad de plasmar su identidad personal, sexual o racial. La que podemos considerar *corriente principal* del cine documental se ha visto indudablemente enriquecida por el nuevo interés en explorar el conocimiento encarnado del *sujeto performativo*, a uno u otro lado de la cámara. Este es un rasgo que sumar a los demás que caracterizan a la no ficción contemporánea: un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción, subrayando elementos expresivos y dramáticos como la organización narrativa de la exposición; etc.

El panorama actual es muy distinto al que presentan historiadores que se rigen por una concepción estricta del documentalismo como Erik Barnouw. La variedad y productividad epistemológica de muchos trabajos producidos en estas últimas décadas han contribuido a que las categorías históricas del "documental" se hayan visto finalmente superadas. Sin llegar quizá a la radical propuesta de "etnografía experimental" de Catherine Russell, así lo demuestran los mismos términos escogidos para afrontar y nombrar el complejo desarrollo de la no ficción contemporánea en los muchos textos que vienen sucediéndose desde hace unos quince años: "The Impossible Documentary" (Jonathan Rosenbaum), "Counter-Documentary" (Joanne Richardson), "Paradocumentary" (Akira Mizuta Lippit), "Tabloid Documentary" ("Documental sensacionalista", Paul Arthur), "Post-verité" (Michael Renov) "Blurred Boundaries" ("Límites borrosos", Bill Nichols), "Beyond Document" ("Más allá del documento", Charles Warren), etc. etc.

Por otra parte, este rico corpus documental ha suscitado tal cantidad de publicaciones y debates en el ámbito anglosajón a lo largo de la década de los 90 que al final de la misma uno de sus principales estudiosos, Michael Renov, se preguntaba, tras haber repasado la bibliografía reciente,

¿No habremos reemplazado simplemente una narración maestra (la película documental como martillo del cambio social) por otra (el formato documental como el ábrete-sésamo de la reinención cultural)? (...) ¿Qué queda de "la tradición documental", cuyos estudiosos favorecieron en un tiempo lo concreto y lo histórico, ahora que la posmodernidad ha presenciado una decadencia de la referencialidad y el anclaje ideológico?

[Renov 1999, pg. 322-323]

El propio Renov se responde, evocando la necesidad de un nuevo vocabulario crítico que también postulaba Catherine Russell:

Según nuestro mundo perceptual avanza hacia la sobreesaturación, nuestra respuesta crítica debe esforzarse por igualar la velocidad, densidad y el carácter contradictorio del entorno mediático. Fluidez, diversidad intelectual, amplitud de aplicación, invención: esas deben ser las nuevas palabras clave del estudioso del documental en el siglo XXI.

[Renov 1999, pg. 323]

El tono optimista con que responde Renov al reto planteado es típico de muchos escritos actuales sobre el cine de no ficción: en vez de encerrarse en una postura purista o esencialista sobre el modelo documental, o seguir enredándose en viejas discusiones sobre los problemas de la *evidencialidad*, etc., se prefiere afrontar la situación actual de frente. *De la confusión saldrá la luz*.

Pero la reinención del cine de no ficción no se ha producido impunemente, pues ha difuminado el lugar que ocupaba en las prácticas audiovisuales: al mismo tiempo que el documental tradicional (el reportaje) se ha hecho más visible que nunca hasta el extremo de acaparar no pocos canales temáticos en la televisión, se viene detectando un renovado interés en el cine de no ficción por parte de artistas plásticos y experimentales que exhiben sus obras por canales completamente distintos (tan distintos como su trabajo lo es del reportaje): el museo, la galería de arte, la red... Ese lugar del documental a que nos referimos era bastante precario, de todas formas: la institución cinematográfica se construye sobre todo en función del cine comercial de ficción y de hecho ha sido el museo (y la filmoteca, el museo del cine) quien tradicionalmente, en cumplimiento de sus funciones de conservación y des-



Polgár szótár

de su secular postura de reticencia ante el cine-espectáculo, ha solido albergar al documental en virtud de su condición de cine no industrial y minoritario. Pero las nuevas formas del cine de no ficción no encuentran cabida en la televisión, porque no se corresponden con la categoría de reportaje, mientras que sólo puntualmente, si tienen un carácter polémico o social que las *redima* (la película colectiva "11-S" (2002), la misma "Bowling for Columbine"), son acogidas en las salas de exhibición cinematográfica.

Es así como el cine de no ficción moderno *regresa al museo*: muchos de sus formatos actuales -el ensayo, el film-diario, algunas variantes del modo performativo, el *fake*, el cine de metraje encontrado- simplemente no encajan dentro de las categorías vigentes para la grande o la pequeña pantalla y así acaba siendo *expulsado* de la institución, tras un primer paseo por ciertos festivales de cine abiertos a la experimentación. Todo ello no hace sino repetir el movimiento de rechazo anterior, producido históricamente dentro de la propia institución documental, para este tipo de prácticas anómalas.

No es éste el lugar para estudiar el creciente interés de los artistas plásticos por el medio audiovisual, que ha dado lugar al nacimiento de términos como *screen art*, *cinéma d'exposition*, *gallery film* o *artists' films* y a numerosas "exposiciones" antológicas en los principales museos del mundo [para un repaso a este fenómeno, y una bibliografía, ver Weinrichter 2003]. Pero sí cabe observar que, frente a la tendencia dominante del *screen art* que consiste en obras que, más que utilizar el cine, lo *citan* para convertirlo en una instalación (el caso más famoso es el "24 Hour Psycho" (1993), de Robert Gordon), existen otras que se plantean como genuinas películas. Y muchas veces co-

mo películas de no ficción: así lo atestiguan recientes ediciones de la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia, o el anual ciclo "Cine y casi cine" del Museo Reina Sofía, entre otros, que han presenciado una masiva irrupción del audiovisual de carácter filo-documental.

Aquí topamos con una aparente contradicción pues este formato que aspira a captar el "mundo histórico", como dice Bill Nichols, parece muy alejado de las cuestiones que preocupan a la institución artística: la autonomía de la forma y el despliegue de la *auto-expresión* no sólo son ajenos a la ontología del documental sino que además son algo contra lo que éste ha luchado a lo largo de su desarrollo histórico, por lo que suponía de complicación en su proyecto declarado de representar el mundo con la mínima mediación posible. Desde la otra orilla, desde la orilla artística, ¿qué ha pasado para que se recupere esa fe *naïf* en el poder de la imagen para captar lo real, nada menos, en esta época post-artística? ¿Qué ha pasado para que tantos artistas dejen de tomar el cine como objeto y utilicen ahora el documental como lenguaje en primer grado y como herramienta de conocimiento no sólo de sí mismos (*video performance*) sino de su entorno? Puede encontrarse el principio de una explicación en un doble movimiento que habría creado un espacio para esta confluencia: por un lado, algunos historiadores de arte hablan de un retorno a lo real que puede deberse a un cansancio de los juegos formales del post-arte. Por otro lado encontramos, evidentemente, la certificada evolución del cine de no ficción de la que hemos venido dando cuenta: a diferencia de lo que ocurre en el mundo del arte o del cine comercial (en donde ya se habla de un post-cine) en el campo de la no ficción el término post-, como en post-documental, no sugiere un final sino un comienzo. El gran problema a la hora de afrontar este nuevo fenómeno de artistas documentalistas, de Chantal Akerman a Péter Forgács, de Anri Sala a Elizabeth Subrin, es que los críticos de cine no suelen ir al museo (a ver películas) y los críticos de arte desconocen la evolución anterior del cine de no ficción, con lo que corren el peligro de descubrir el Mediterráneo a cada rato...

documentiras: el fake

En 1995 el realizador alemán Michael Born fue condenado a cuatro años de prisión por haber vendido dieciséis reportajes falsificados a diversas cadenas de televisión europeas. En 1998 Roger James y Marc de Beaufort produjeron "The Connection", un ejemplo de *periodismo de investigación* sobre la ruta de la droga que fue vendido a cadenas de catorce países, cosechando premios y audiencias millonarias, sólo para revelarse después que todo su contenido era una escenificada (es decir, falsa) reconstrucción-de-los-hechos. Estos renombrados escándalos no son un fenómeno aislado, ni mucho menos. En el veredicto que establece sobre el caso Born, el juez menciona que "la presión para lograr mejorar los *ratings* está llevando a difuminar la frontera entre lo factual y lo ficticio. Y añade este comentario que parece de rango más bien crítico que jurídico: "En la disputa entre la verdad periodística y la excitación dramática, está ganando el drama" [frases extraídas de "Hoax" (1998), documental sobre Born realizado por Victoria Mapplebeck].

Parece irónico que esto suceda en la televisión, el medio aparentemente menos proclive a socavar la tranquilidad del espectador presentándole productos de filiación dudosa que le hagan plantearse el estatuto de las imágenes que recibe. Pero los *goles* metidos por los citados impostores se quedan cortos ante el discurso institucional de la televisión desde que ésta ha descubierto el "principio de realidad". Véase si no (es lo que hace la mayoría de la audiencia) la profusión de formatos que mezclan hechos y ficción, en dosis variables y tomándose todo tipo de licencias, y que reciben entre otros el nombre adecuadamente genérico de *reality shows*: ("Gran Hermano", "Operación Triunfo", "La isla de los famosos", etc.). Ellos comparten con la tele-basura de los programas rosas o del corazón (la *otra mitad* de la programación) la idea de convertir la intimidad en espectáculo.

Estos dos tipos de programas son de carácter esencialmente *performativo* y valoran sobre todo la espontaneidad de los protagonistas ante la cámara. Se diferencian (apenas) en que unos están protagonizados por famosos y otros por desconocidos en trance de pasar al grupo anterior. Ello les hace regirse por protocolos previos diversos: reglamentos, o guionistas, en los *reality shows*, que obligan a los concursantes a hacer algún tipo de *performance* para ganarse su lugar en el sol; mientras que los famosos y/o allegados se limitan a cobrar por salir a discutir su vida privada, en los programas cardíacos. Muchos elementos de nuestro *star-system* ya no salen en la pequeña

pantalla actuando o cantando, sólo exhibiendo su intimidad. Parece que el espectador prefiere ver a un famoso en directo (o mejor en fraganti, en unas tomas robadas) que encarnando un personaje de ficción; prefiere, en fin, la realidad con todos sus defectos, delitos y faltas, que una interpretación profesional dramatizada y bien vocalizada de la misma. Todos los participantes en estos programas, parecen cumplir el dictado, no ya de aquella famosa frase de Andy Warhol sobre los quince minutos de fama a los que todos tendremos acceso, sino de una frase menos conocida de esa otra personalidad mediática que fue Quentin Crisp: "La vida es un ensayo para la televisión".

Este protagonismo de lo cotidiano puede tener el pernicioso efecto de iniciar "un proceso de destrucción de la realidad. Es decir: de aniquilación de su tejido cultural y simbólico", como subraya Jesús G. Requena:

Imbert percibe nítidamente cómo los nuevos formatos televisivos se focalizan cada vez más intensamente sobre la mostración de la intimidad en un régimen de hipervisibilidad en el que desaparece todo límite para la mirada -y habla entonces muy expresivamente de una suerte de *pornografía del sentimiento*. No termina de darse cuenta, en cambio, de que ese proceso de espectacularización de la intimidad, por la contradicción misma que lo constituye, sólo puede saldarse con su destrucción. Pues lo íntimo, después de todo, es lo que se veda a la mirada pública. De manera que su exhibición ante ésta equivale, de manera inmediata, a su aniquilación.

[Reseña del libro "El zoo visual", de Gérard Imbert. En *Blanco y Negro Cultural*, 13 de diciembre de 2003]

Un efecto ligeramente menos catastrófico de esta usurpación de la vida privada es que "la representación de la vida cotidiana se ha convertido inevitablemente en la representación de nuestra experiencia de los *media*" [David James, citado en Arthur 1998, pág. 75]. Sea como sea, la televisión ha contribuido con esta contaminación del estatuto de lo documental, a expandir las fronteras o confundir los límites genéricos. Si bien es cierto que sus motivos son únicamente mercenarios, también lo es que sus estrategias a menudo van por delante (donde hay dinero hay I+D) de las que emplean los cineastas que se imponen un concienzudo trabajo de desnaturalizar los códigos heredados del cine documental: piénsese en variantes del *show de la realidad* como el llamado "infotainment" (género mixto hecho de información como contenido formal y *entertainment* como contenido real), los comerciales, los "documentales policiales", la "crónica de sucesos", los "reportajes dramatizados", el llamado "shockumentary", el falso directo y tan-

tos otros síntomas de la degeneración de los géneros y el mestizaje de discursos en relación a la imagen "real".

Pero esta confusión de fronteras no se produce sólo en el Área de Programas sino también en la de *Informativos*, en donde adquiere un carácter abiertamente ideológico, literalmente institucional: cuando el poder habla por los medios (por sus medios) no suele incluir el aviso de rigor, "Esto es una reconstrucción. Los hechos pueden no haber sucedido así realmente"... George Orwell ya había postulado la existencia de un cuerpo de funcionarios dedicado a reescribir la Historia, conservando, falsificando o eliminando fragmentos del pasado en función de la razón de Estado o del capricho del jerarca de turno. (Alain Jaubert realizó en 1982 el cortometraje "La disparition", una elocuente ilustración de la práctica, muy extendida entre diversos tiranos del pasado siglo, del *retoque* de fotos históricas para eliminar a molestos compañeros de foto o de viaje.) Pero esto seguramente ocurre sólo en los sistemas totalitarios, dirá el lector. Sin embargo, hoy sabemos que uno de los elementos que sirvió para sensibilizar a los congresistas y la opinión pública americana para que su país entrara en la primera guerra del Golfo, a saber, la emotiva declaración de una muchacha que destapó la muerte de 312 bebés kuwaitíes arrancados de sus incubadoras por las crueles tropas de Sadam Hussein, fue sólo un colosal montaje presuntamente organizado - la expresión correcta sería "puesto en escena"- por una agencia de relaciones públicas norteamericana contratada por una asociación de ciudadanos de Kuwait. Y qué decir de aquella famosa imagen, también revelada luego como construida, del pájaro incapacitado con las alas pringadas de petróleo, que sirvió como bandera de la misma guerra... Unos años después una producción comercial, si bien de carácter indudablemente crítico, como "Cortina de humo" ("Wag the Dog", Barry Levinson, 1998; guión de David Mamet) aludía directamente a esta capacidad de los medios informativos para deformar la realidad al servicio de un gobierno en la inefable escena que muestra cómo se genera en estudio la imagen de una muchacha que huye de un inexistente conflicto en Albania para proyectarla luego en los noticieros *teledirigidos* desde el poder.

La ilimitada capacidad de la tecnología digital para manipular una imagen es aprovechada hoy de forma rutinaria tanto por los cómicos como por la publicidad: el Gran Wyoming se encuentra en Hendaya con Franco y Hitler; Cruz y Raya se introducen en un "Estudio 1" para compartir plano con José Bódalo en una vieja versión de "Doce hombres sin piedad"; el Steve



El telediarlo de "Cortina de humo"

McQueen de "Bullitt" reaparece en un anuncio actual del Ford Puma; el Fred Astaire de "Bodas reales", de 1951, aparece bailando con una aspiradora Broom Vac modelo 1997... por no hablar del Zelig de Woody Allen o del Forrest Gump de Tom Hanks, que invierten el orwelliano proceso de borrado de fotos históricas por el procedimiento de *meterse* en la foto para salir junto a políticos y personalidades famosas. Lo que diferencia a estos ejemplos de la honorable tradición de fotomontajes políticos de John Heartfield, Hannah Höch y demás es, además de su frivolidad, el hecho de que la manipulación puede hacerse imperceptible: ello liquida el viejo estatuto modernista del *collage* (que subrayaba los *bordes* entre sus elementos) e inaugura un paradigma posmoderno o, como se dice, post-fotográfico que desafía la cuestión de la veracidad visual de la fotografía.

Esta disolución del carácter de la imagen fotográfica como *índice* de la realidad preocupa a algunos estudiosos del documental, pues dicho carácter forma parte de la base misma del género. Así, Brian Winston escribía en 1995:

(...) estos desarrollos tecnológicos ejercerán un impacto profundo y tal vez fatal sobre el cine documental. No resulta difícil imaginar que cualquier documentalista dispondrá pronto (digamos, dentro de los próximos cincuenta años), en la forma de un ordenador personal capaz de manipular imágenes de video, de los medios para lograr una completa falsificación. ¿Qué quedará o qué puede quedar entonces de la relación entre imagen y realidad?

[citado en Bruzzi, pág. 3]

Junto a reacciones de pánico como ésta, que coincidimos con Stella Bruzzi en calificar de histérica, cabe mencionar una curiosa observación de Jonathan Rosenbaum sobre esa técnica de manipulación digital conocida como *morphing*: lo interesante, dice, no es sólo lo que esta técnica puede

hacer con la representación de la figura humana, sino lo que le hace a la concepción baziniana del plano-secuencia. La integridad de la acción en el plano ya no vendría garantizada por la duración de un evento real, pues los píxeles se pueden alterar ante nuestros ojos -y, por tanto, también el evento que vemos en "tiempo real"-, sin que se produzca un aparente cambio de plano. El montaje habría dejado de ser pues, como decía Bazin, índice de una manipulación, pues ahora ésta se puede producir en el interior del plano [cf. Rosenbaum et al. "Letters From (and To) Some Children of the 1960's", *Film Quarterly*, otoño, 1998]. Pese al indudable e intrigante potencial de amenaza al estatuto "ontológico" del documental que ofrecen estas fantasmáticas imágenes digitales (que serían menos simulacros que instancias de "realidad" de lo virtual), aquí nos interesa menos la manipulación de la imagen que la del *discurso*. Al fin y al cabo, se puede producir un discurso de dudosa veracidad partiendo de imágenes reales, como lo demuestra de forma clamorosa la larga tradición del cine de propaganda y, más en particular, la existencia de títulos como el inefable e influyente "Mondo Cane" (Gualtiero Jacopetti, 1963) que conseguía darle un sentido nuevo a conceptos como "reconstrucción de los hechos" o "asociación ilícita (de proposiciones)".

Queremos hablar de esa falsificación que propone el llamado internacionalmente *fake* o *mockumentary* (contracción de *mock documentary*) y que se puede traducir con la expresión, que es toda una contradicción de términos, de falso documental. El *fake* representa un caso especial, por lo que tiene de *deliberado*, de ese eterno combate entre lo ficticio y lo real que se ha librado históricamente en el interior de la institución documental: presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental. Puede pensarse que el *fake* no sería una forma especialmente nueva para la teoría de los géneros, pues es posible englobarlo dentro de la categoría de la parodia que imita los rasgos de su referente. Pero si la parodia depende de una relación cómplice con el receptor, que deriva su placer del reconocimiento de los rasgos exagerados del referente citado, el sentido del *fake* no se agota siempre en dicho reconocimiento. Su novedad puede ser otra: como señaló hace ya muchos años Fredric Jameson antes de que la mayoría de las películas pareciesen contadas en segundo grado o entre comillas ("al modo de..."), la ficción posmoderna tiene en el pastiche uno de sus rasgos más habituales; y sin duda hoy es habitual ver películas plagadas de citas o construidas todas ellas "al modo de": "Lejos del cielo" es un pastiche del melodrama de

Douglas Sirk; "Abajo el amor", de las comedias de Doris Day y Rock Hudson; etc. Pero dentro de esta orgía de auto-referencialidad, de *cinéma filmé* como lo llamaba Serge Daney, el documental cinematográfico había mantenido incólume hasta época reciente su estatuto de representación, su discurso de sobriedad, su condición de último reducto de la objetividad, etc. Visto de este modo, si el modo reflexivo ofrecía un equivalente a la etapa modernista del cine de ficción, el *fake* parecería indicar que el documental ha sido finalmente contagiado por la infección posmoderna.

Pero tampoco debe agotarse el sentido del *fake* en su condición de *síntoma* de la posmodernidad; ello resultaría bien poco significativo en el momento actual. Parece más relevante el hecho de que este subgénero ofrece un índice más de que el documental se ha vuelto *consciente de sí mismo* y de las estrategias que utiliza para construir su discurso. En este sentido, algunos estudiosos atribuyen una innata cualidad reflexiva a la operación de apropiación de los códigos del documental que ejecuta el *fake*. Así, Gertjan Zuilhof escribe: "El *fake* trata siempre de la propia práctica cinematográfica. A través de sus parodias, estas películas denuncian los clichés y desvelan la hipocresía latente tras la supuesta sinceridad del realismo" [Zuilhof, pág 189].

En el libro que dedican a este subgénero ("Faking It. Mock-documentary and the subversion of actuality"), Jane Roscoe y Craig Hight llegan a proponer una división de los falsos documentales en tres grandes categorías, precisamente según su grado creciente de reflexividad: 1) la parodia ("Zelig", Woody Allen, 1983); 2) la crítica ("Bob Roberts", Tim Robbins, 1992) y la falsificación ("Forgotten Silver", Peter Jackson y Costa Botes, 1996); y 3) la deconstrucción ("David Holzman's Diary", Jim McBride, 1967; "The Falls", Peter Greenaway, 1980). Es cierto que el interés por emparejar y colisionar los elementos de un binomio familiar -ficción y documental- no deja de parecer una variación del juego estético de la defamiliarización, que los formalistas rusos consideraban "el propósito básico del arte". Y es cierto también que el *fake* tiene la virtud de florecer en el mismo momento en que otras formas de no ficción se empeñan en cuestionar el estatuto, problemático desde un principio, del cine documental. Pero no es tan seguro que ese carácter reflexivo -tomado siempre en el sentido de *auto-reflexivo*, como vimos al repasar dicho modo- sea lo único que motiva a los cineastas que lo practican. Hay otros documentalistas, mientras tanto, cuya fe ciega en el género les lleva a no enterarse de nada; así se deduce de estas palabras de la veterana

Barbara Kopple, que no son una cita *fake* sino su optimista respuesta a una pregunta mía sobre la actual profusión de documentales ficticios:

Me parece muy significativo que la gente trate de imitar el formato documental, porque lo que intentan hacer con esas películas es que el espectador crea que son reales, hacerle olvidar que existe una cámara y hacerle sentir que está contemplando la vida real, algo que la ficción no puede conseguir.

[Conversación con el autor, 13 de marzo de 1998]

Junto a la necesaria mirada *hacia dentro*, hacia las formas que lo constituyen, muchos de estos cineastas parecen proyectar también una mirada hacia fuera, hacia lo que John Corner llama el carácter institucional del documental, es decir, su "localización específica en el interior de sistemas políticos, económicos y sociales" [Corner, pág. 16]. Este carácter institucional (que, como es evidente, gobierna no sólo las condiciones de producción del documental sino también el formato que debe adoptar) se ha visto enturbiado, como hemos visto, por la adopción sensacionalista de la textura y el repertorio representacional del género por parte de los *reality shows* televisivos. En este estado de cosas, el *fake* y otras formas de apropiación de los formatos televisivos son una *respuesta* de los cineastas al secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva; para ello utilizan su misma estrategia, la confusión de fronteras.

Se trata de una crítica de los artistas sobre la fiabilidad de las informaciones que se nos transmiten. La deconstrucción de la imagen televisiva es una llamada de alerta sobre la pasividad del espectador: es el mismo objetivo que el de los primeros video-artistas de hace 30 años (Nam June Paik y Bill Viola) pero ahora la crítica es más específica y se imita de manera más perfeccionada el formato original, en particular los documentales históricos y esos *reality shows* sobre la "vida real" a los que les preocupa, más que presentar hechos objetivos, construirse sobre la emoción de los implicados.

[Conversación del autor con María Pallier, comisaria de la sección de Videoarte de Arco Electrónico 1998, en donde presentó una selección de documentales ficticios]

Esta función de "comisariado" de los medios de masas, que es una preocupación creciente de los nuevos documentalistas como respuesta al voraz apetito de los medios por espectacularizar la vida real, la ejercen también no pocos de los artistas que trabajan en el campo del *found footage* visual y sonoro, en particular los piratas mediáticos y los grupos de intervención mediática como Emergency Broadcast Network, Negativland y otros que manipulan imágenes y sonidos de los medios como respuesta activa al agresivo



El falso noticiero de "Ciudadano Kane"

overflow informativo [Craig Baldwin le ha dedicado una película a este fenómeno, "Sonic Outlaws", que hemos incluido en el ciclo]. Sería éste uno de los casos en los que la vanguardia no se adelanta por un camino separado sino que reacciona ante un estado de cosas del *mainstream*: fue el *Sistema* el que primero confundió las cosas. Pero, por más que la motivación de los medios sea sensacionalista, ese concepto de confusión de formatos es en sí mismo interesante y por ello resulta, a su vez, susceptible de apropiación. Como advertía hace ya quince años Jonathan Rosenbaum [Rosenbaum 1990, pág. 9], es sólo una cuestión de ética lo que hará que "ese cine en el que ficción y no ficción se funden e intercambian sus lugares" pueda dar lugar a una de las nuevas formas de cine potencialmente más progresivas más reaccionarias. Y, al fin y al cabo, la noción de un documental falso es más sugerente -y divertida- que su simétrica, y mucho más habitual, de dramatización basada en hechos reales; así lo demuestra por ejemplo el trabajo en video de Basilio Martín Patino desde "La seducción del caos" (1991) y en particular su espléndida serie *fake* de siete capítulos "Andalucía: un siglo de fascinación" (1995).

¿Mera parodia? ¿Síntoma de la posmodernidad? ¿Ejemplo de reflexividad del género? ¿Respuesta a los *media*? ¿Una crítica del "realismo", cuya fácil imitación serviría para demostrar que es un estilo como cualquier otro y no un garante de autenticidad? Un repaso a la filmografía reciente del *fake* indica que no existe un único diagnóstico posible. Lo que está en juego no es sólo desmontar, de puertas adentro, la presunta objetividad del documental, o denunciar, de puertas afuera, su apropiación por los *media*. Creemos que la atracción por esta forma de simulacro ("montaje" en el sentido castizo de timo o impostura podría ser un buen término para traducir *fake*, con el mérito añadido de confundirse con uno de los recursos más utilizados en este tipo

de operaciones...) la atracción por el *fake*, decimos, demuestra un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades *expresivas* de la misma y por utilizarla para *decir* cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental.

La amplia selección realizada por el festival de Rotterdam en 1997 bajo el título de "Fake" fue quizá la primera en llamar la atención y dar cuenta de lo extendido de un fenómeno que cuenta por supuesto con ilustres precedentes. Orson Welles, por ejemplo: piénsese en "War of the Worlds" (1938), su célebre falsificación de un boletín de noticias radiofónico, que puede considerarse el *fake* originario, al menos desde el punto de vista artístico (W. R. Hearst, el protagonista a *clef* de "Citizen Kane" ("Ciudadano Kane", 1941), se le adelantó al menos en cuarenta años cuando le telegrafió a su corresponsal en La Habana su famosa frase "Usted suministre las fotos que yo suministraré la guerra", que le sirvió de lema para propiciar la ruptura de hostilidades entre Estados Unidos y España). Pero piénsese también en el falso noticiero de la misma "Kane", en ese proyecto abortado de mezcla de historias reales y ficticias que fue "It's All True" (1942; nombre luego adoptado por un festival brasileño de cine documental: "É Tudo Verdade"), en "Filming Othello" (1978) y, por supuesto, en "Fraude" (1975), en donde se apropiaba de metraje ajeno de F. Reichenbach para proponer tanto, en palabras del propio Welles, la "falsificación de un documental" como la reivindicación de los poderes "mágicos" de la moviola. Puede concluirse que si Welles es el "padre del cine moderno", esta otra faceta, más oculta pero continuada, de su carrera le convierte también en precursor de gran parte del cine posmoderno (algo que no dejará de (in)tranquilizar al cinéfilo de pro y quizá le (des)anime a internarse en las procelosas aguas de la no ficción...). Al comienzo de "Fraude" -"F for Fake" es otro de sus múltiples títulos-, la formidable voz de Welles nos anunciaba que todo lo que nos diría en la *siguiente hora* sería verdad; ochenta minutos después nos decía que el plazo se había cumplido ya hacía rato... Este juego con la autoridad del narrador, en definitiva, con el contrato que establece el documental con el espectador, parece fascinar o divertir a muchos cineastas, quizá más que a los documentalistas propiamente dichos, que tienden a tomarse el género más en serio o a *expandirlo* por otros caminos.

La eficacia satírica de otro famoso precedente del *fake*, "This is Spinal Tap" (Rob Reiner, 1984) proviene del rigor con que se mimetiza el modelo del do-



Parodia del modo participativo
("Very Important Perros")

documental celebratorio del rock, el llamado *rockumentary*, en este caso aplicado a un tan inexistente como *emblemático* grupo de rock duro; inútil añadir que los actores se juntaron años después en la secuela "The Return of Spinal Tap" (Jim Di Bergi, 1993) que reproduce un concierto del "grupo" para promocionar un álbum auténtico (editado en el mercado), lo que vino a complicar la cuestión de la falsedad del concepto. La película de Reiner sirvió de modelo a otros falsos *rockumentales* como "Fear of a Black Hat" (Rusty Cundieff, 1993) o "Hard Core Logo" (Bruce McDonald, 1997) sobre, respectivamente, el mundo del hip hop y del punk. Y el "líder" de Spinal Tap, Christopher Guest, ha hecho una carrera posterior de realizador y protagonista de *fakes* tan divertidos como "Waiting for Guffman" (1996), "Very Important Perros" ("Best in Show", 2000) o "A Mighty Wind" (2003), en donde aplica el mismo formato a parodiar, respectivamente, el mundo del teatro, la cultura de los dueños de perros de concurso y los grupos de música folk.

La igualmente hilarante "Forgotten Silver" (1995) se marca una diana más cercana para el cinéfilo, al proponerse como la documentada reivindicación de la figura de un supuesto pionero olvidado del cine neozelandés; urdida en el contexto de las celebraciones del centenario del cine, la emisión por televisión de la travesura de Jackson tuvo la virtud de suscitar protestas tanto por su "confusión de fronteras" como por haber tocado la fibra sensible del nacionalismo de su país [cf. Roscoe y Hight, págs. 148-149]. Otros ejemplos de divertidos pastiches televisivos son "Born in a Wrong Body" (Pieter Kramer, 1996), de la serie holandesa "30 minutes", que presenta perfecta-



¿Le compraría un coche usado a este hombre?
(Rumsfeld en "Opération Lune")

mente documentado el caso de un granjero (transracial; "The Artist's Mind" (Alex Plus, 1996), retrato de un artista que recoge animales muertos de la carretera para incorporarlos -literalmente- a su obra plástica; y el reciente "Opération Lune" (William Karel, 2002), que presenta *evidencias* de que las célebres imágenes de los primeros pasos del hombre sobre la Luna fueron en realidad rodadas por Stanley Kubrick en el plató de "2001, una odisea del espacio" para poder ganar a los soviéticos en la carrera espacial... El chiste cinéfilo se ve en este caso sobrepasado por la participación de "testigos históricos" como Henry Kissinger o Donald Rumsfeld, cuyos comentarios sobre la guerra fría y la necesaria predominancia del imperio al que representan otorgan una resonancia siniestra a la película (su carácter de broma, que cuesta aceptar ante la presencia en cámara de tales pesos pesados, se revela al final cuando se ofrecen las *tomas falsas* del rodaje).

Como se deduce parcialmente del film de Karel, el falso documental no tiene por qué quedarse en el pastiche satírico de un blanco concreto; su *impostura* puede tener un alcance superior. Es el caso de "El juego de la guerra" ("The War Game", Peter Watkins, 1965), una brillante adaptación del modelo de "La guerra de los mundos" al formato televisivo de la BBC que describe un presunto impacto nuclear sobre una ciudad británica. El que esta cadena prohibiera la emisión del programa, disfrazando sus reparos al contenido por medio de objeciones a lo "inaceptable del formato" utilizado, es la más elocuente defensa de la eficacia política de este simulacro de reportaje que utiliza magistralmente los recursos del género para colocarnos *en el*

lugar de los hechos. Pese a tratarse del modelo más extendido, y más agradecido por el espectador, el *fake* no defamiliariza sólo el fácil blanco del documental televisivo. Se atreve con referentes más nobles u oscuros, como el cine de metraje encontrado que rastrea la latencia de viejas imágenes familiares ("Tren de sombras", José Luís Guerín, 1997), el documental político soviético ("Casas viejas", Basilio Martín Patino, 1996), el llamado cine estructural-materialista anglosajón ("Vertical Features Remake", Peter Greenaway, 1978), la escuela del documental social americano ("Dadatown", Russ Hexter, 1995), el documental biográfico ("Zelig"), o incluso la pureza primigenia de las imágenes de los pioneros del protocine ("Die Gebrüder Skladanowsky", Wim Wenders, 1996). Pero no todo son juegos intracinematográficos, como lo demuestra la existencia de una escuela de "docu-ficción" iraní, iniciada por Abbas Kiarostami en "Kloz âp" ("Primer plano", 1990) y desarrollada luego por el propio Kiarostami, Moshen Makhmalbâf (y su hija Samira) y Yafar Panahi, que propone ficciones que se recubren del realismo aparentemente más descarnado con una engañosa simplicidad. Tampoco podemos dejar de citar el sorprendente éxito de taquilla de "El misterio de la bruja de Blair" ("The Blair Witch Project", Daniel Myrick y Eduard Sánchez, 1999) película de terror construida a partir de una premisa (lo que vemos "son" unas filmaciones caseras encontradas en un bosque) que juega tanto con la idea del *fake* como del metraje encontrado. En fin, en el mismo Hollywood la idea del *fake* aparece en "El show de Truman" ("The Truman Show", Peter Weir, 1998), que presenta a Jim Carrey como un hombre que vive en un inmenso plató lleno de cámaras ocultas y rodeado de familiares y amigos que no son sino actores de la serie "real como la vida misma" que desde que nació protagoniza sin saberlo el infeliz Truman...

Finalmente, "Series 7" (Daniel Minahan, 2000) es una feroz parodia de los *reality shows* que describe un programa similar a "Gran hermano" o el show de Truman (los concursantes viven una realidad vigilada por omnipresentes cámaras): la única diferencia es que aquí gana quien consigue liquidar a los demás concursantes. Esa premisa apenas exagerada sobre la degradación de eso que llaman audiovisual, demuestra qué es lo que está siempre al fondo en estas cuestiones de documentiras. En esta era de confusión mediática en la que la televisión convierte la realidad en espectáculo, el movimiento en sentido contrario de los falsos documentalistas tiene como mínimo el valor de un toque de atención. Se dice que la realidad imita al arte; con el *fake*, el arte imita al género de la realidad.

síndrome de archivo

La esencia del documental es el *estar allí*, el registro en tiempo presente de una situación de la realidad; formulación que los cineastas modernos tienden a replantear como el registro de una *interacción*. Pero en otras ocasiones se recurre también al archivo, un material que no sólo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferentes a las que guían al documentalista que se apresta a utilizarlo. Ello le coloca en una situación muy distinta respecto a los elementos que maneja: una situación natural de control y manipulación. Muchas películas tratan de mantener al mínimo la utilización de material ajeno para evitar colocarse en tan delicada tesitura. Parece algo natural, por ejemplo, tirar de archivo para ilustrar las declaraciones de un entrevistado pero ciertos documentales participativos renuncian explícitamente a hacerlo: el caso más famoso es "Shoah" (1985), en donde la omisión de imágenes de los campos nazis es fruto de una decisión muy deliberada del director Claude Lanzmann de mostrar, como dice Gérard Wajcman, la ausencia como objeto. Un ejemplo más reciente, "An Injury to One" (Travis Wilkerson, 2002), pone en primer término su carencia de material documental sobre la represión de una huelga minera para componer un atractivo texto *minimal* cuyo carácter altamente formalista no le resta eficacia política.

En cualquier caso, puede establecerse una regla. En un documental clásico el recurso al archivo tiende a tener el mismo sentido que en esos fragmentos "documentales" expositivos o esas secuencias de *collage* que, intercaladas en un relato de ficción, sirven para proporcionarle un contexto. Se trata siempre de producir un efecto de verosimilitud: legitimación histórica de la ficción o de la no ficción. Pero hay un subgénero en donde el archivo se usa menos para legitimar (aunque se aproveche desde luego su *carácter factual*) que para producir un efecto persuasivo o retórico: es el film de montaje o *compilation film* que tiene como límite -y línea de fuga natural- el cine de propaganda. Este cine floreció históricamente, también de forma natural, durante el siglo XX en torno a las dos guerras mundiales y a nuestra propia guerra civil, para decaer después quizá porque la televisión pasó a proveernos de imágenes en directo de los conflictos, desplazando la función del film de montaje que consistía en *interpretarlos*.

El historiador Jay Leyda dedicó en 1964 un pionero estudio al *compilation film* en el que insistía de manera obsesiva en lo que él consideraba el "fin correcto" que debía guiar la utilización del material compilado:

Hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si no los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales: ese es el propósito de una compilación correcta.

[Leyda, pág. 45]

Más adelante cita estas palabras del cineasta soviético Pudovkin, procedentes de un congreso celebrado en Moscú en 1945 para discutir los logros de uno de los casos célebres del *compilation film*, la serie "Why We Fight", iniciada en 1943 bajo la supervisión de Frank Capra:

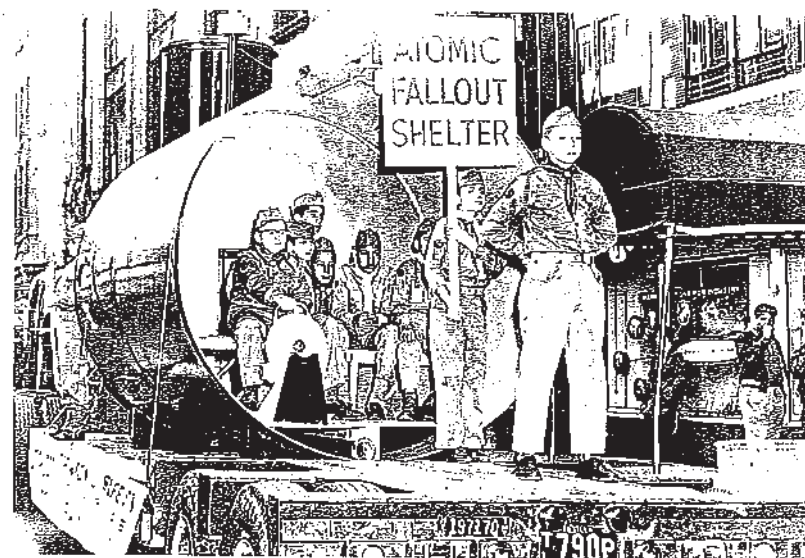
Quiero llamar la atención sobre un tipo de cine que ha adquirido una definición particularmente clara durante la guerra. Se trata del documental de largometraje que utiliza hechos de la realidad viva tal y como los registra la cámara cinematográfica, pero que los une en un montaje con el propósito de comunicar al espectador ciertas ideas, a veces bastante generales y abstractas. Este tipo de film documental no es meramente informativo (...)

[citado en Leyda, pág. 65]

Esta concepción cuasi-ensayística de Pudovkin del film de montaje, al que el cineasta augura un gran futuro, insiste su carácter comunicativo, es decir, expresivo, más allá de su función informativa. En esto coincide con la formulación recién citada de Leyda: el montaje y el comentario sirven para hacernos ver una imagen histórica más allá de su puro contenido factual, es



Uno de los testigos de "Shoa"



The Atomic Cafe

más, gracias a ellos la compilación es un vehículo ideal para expresar ideas [*ibid.* pág. 138]. El sesgo o la tendenciosidad implícitos en la operación sólo serán un problema en función de la posible discrepancia ideológica entre el emisor y el receptor: Leyda alaba el film de compilación "Le Retour" (1945) porque "como hacen las mejores compilaciones, disfraza las diferentes fuentes del material que utiliza" [*ibid.*, pág. 71], cuando durante todo el resto del libro alerta sin cesar de los riesgos de mezclar fragmentos de origen diverso o de falsear el contexto de los mismos, hasta el punto, dice, de que cada cineasta se verá "obligado a definir lo lejos que puede llegar sin sobrepasar los límites de la decencia artística" [*ibid.* pág. 132].

Pasado el momento de apogeo de la compilación histórica en el documental cinematográfico (ésta sobrevive en ciertos reportajes o series históricas televisivas), los problemas de *decencia artística* que preocupaban a Leyda se han visto sobrepasados por la emergencia de una variada serie de prácticas de montaje (o desmontaje, por utilizar la feliz expresión de Eugeni Bonet) que reciben el nombre genérico de *found footage film* o cine de metraje encontrado. Este movimiento generado en el ámbito del cine experimental resulta especialmente fascinante, pero aquí sólo voy a ocuparme de su intersección con el cine documental, es decir, de aquellos títulos caracterizados por la apropiación y remontaje de materiales factuales.

Es una práctica de índole claramente *subversiva*, no sólo por la voluntad política que suele animarla sino quizá sobre todo por lo que tiene de atentado contra el principio de veracidad del género documental, al *desviar* el sentido de los materiales reales que utiliza. Esta voluntad preside los primeros ejemplos que se conocen: "Padenye dinastii romanovich" ("La caída de la dinastía Romanov", 1927), en donde Esther Shub (o Esfir Sub) remontaba las películas caseras de Nikolái II; o "Histoire du soldat inconnu" (1932), en la que Henri Storck manipulaba noticieros con imágenes de políticos y militares para ensamblar una feroz crítica -que no necesita rótulos ni comentario- contra la firma del pacto Kellogg. Igualmente, las horribles imágenes filmadas por los nazis en el ghetto de Varsovia para demostrar la "inhumanidad" de los judíos en films de propaganda como "Der ewige Jude" (1940) o "Feldzug in Polen" (1939) fueron luego utilizadas desde su exilio escandinavo por Erwin Leiser en "Den Blodiga Tiden" (1960) con un sentido ideológico, por supuesto, diametralmente opuesto [Leyda, pág. 91]. Un fragmento de las mismas -la comparación entre los habitantes del ghetto y las ratas, sin duda uno de los ejemplos más repugnantes de comentario expositivo con pretensiones "científicas" que pueda concebirse- reaparece en "L'Oeil de Vichy" (1993), rara incursión de Claude Chabrol en el cine de compilación, como muestra del tipo de películas *documentales* que proyectaba el gobierno de Vichy a la audiencia cautiva de la Francia invadida.



Imagen de archivo genérica 1 ("Nobody's Business")

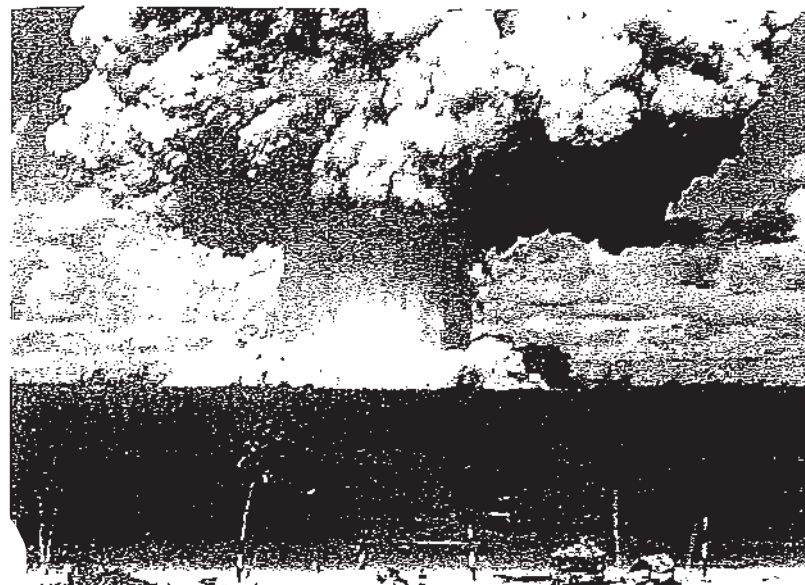


Imagen de archivo genérica 2 ("Are We Winning the War, Mommy?")

El *détournement* de imágenes históricas cobra renovado impulso a partir de los politizados años 60 a través de los trabajos de cineastas tan diversos como Fernando Solanas ("La hora de los hornos", 1968), Emile de Antonio ("Point of Order" (1963), "In the Year of the Pig" (1968), etc.) o Chris Marker ("Le fond de l'air est rouge" (1977), etc.); sin olvidar el estimulante *mix* de material factual y ficticio que ensamblan cineastas como Alain Resnais en "Hiroshima mon amour" (1960), su primera película dramática tras su brillante carrera anterior como documentalista, o, sobre todo, como Dusan Makaveiev en sus largometrajes "Ljubavni Slucaj, tragedija sluzbenice PTT" ("La tragedia de una telefonista", 1968) y "Nevinost bez zastite" ("Inocencia sin protección", 1971), si bien el resto de su accidentada filmografía contiene siempre muestras de su atracción por el montaje de materiales diversos.

El trabajo de estos y otros cineastas sugirió vías para una utilización dialéctica de metraje documental. Y también, sin duda, preparó el camino para una serie de películas que iban a denunciar o poner en evidencia un determinado discurso oficial, una vez pasada su fecha de caducidad, por el procedimiento de mostrar las filmaciones que lo habían propagado: "The Atomic Cafe" (1982), por citar sólo un ejemplo muy conocido, proponía un montaje hilarante (visto retrospectivamente) de las películas de propaganda con las que una

agencia del gobierno americano había tratado de convencer a los ciudadanos de las bondades de la energía atómica. De igual modo, pero con una carga de indignación muy superior, la caída de un régimen autoritario ha solidado propiciar la apropiación y desmontaje de las filmaciones con las que éste había construido su imaginario: "Caudillo" (Basilio Martín Patino, 1975), "Tractora" (hermanos Alejnikov, 1987), "Temetés" ("Funerales", András Sólyom, 1992)... En lugar aparte hay que citar "Human Remains" (Jay Rosenblatt, 1998), una breve pero impactante pieza que yuxtapone imágenes familiares de los cinco grandes dictadores del siglo XX con textos en primera persona que revelan la intimidad, el "residuo humano" a que alude uno de los dos sentidos del título, de cada uno de ellos: esta estrategia produce un turbador contraste entre el valor icónico de estas figuras (que encarnan "el Mal") y la ambigüedad introducida por un texto que parece proponer la relectura de una imagen histórica que hasta ahora hemos dado por supuesta.

Junto a esta corriente de apropiación de metraje histórico, que amplía el repertorio expresivo del *compilation film*, existe otra que exhuma filmaciones caseras, los llamados *home movies*. En este caso el fin no es tanto la denuncia como la recuperación de una memoria perdida, y la interrogación que se hace de las imágenes apropiadas es menos política que poética. Péter Forgács lleva una década rodando sucesivas entregas de su admirable serie en video "Hungría privada", en donde presenta, sin apenas manipulaciones, planos de *home movies* que ha ido recogiendo de sus paisanos. Al ver desfilar estas pequeñas (no)historias, anónimas y amateur, se suscitan todo tipo de reflexiones sobre la gran Historia, la que acabó barriendo estos rostros ignotos, y sobre los agentes políticos, los profesionales de la Historia, esos que sí hemos visto en el cine de compilación habitual.

Además de constituirse en una fenomenal operación de restitución de imagen a los marginados por la Historia oficial, de la que aquí se ofrece el contraplano, el cine de metraje casero encontrado exhibe una cualidad reflexiva más misteriosa e inefable: el hecho de que sean imágenes reales y privadas, no puestas en escena, acentúa la tenebrosa relación del cine con el tiempo, esa capacidad de embalsamamiento de que hablaba Bazin (Cocteau fue más tajante, el cine, dijo, ofrece a la muerte haciendo su trabajo). Como sugería José Luis Guerín a propósito de "Tren de sombras" el trabajo del tiempo se hace más presente ante estas caras anónimas que ante sus contemporáneas del cine de ficción, fijadas a su época pero también al eterno presente del relato. Si bien el efecto mórbido del cine se hace igualmente pa-



Rock Hudson's Home Movies

tente al ver envejecer *ante nuestros ojos* a las estrellas, como demuestra espectacularmente Mark Rappaport en "Rock Hudson's Home Movies (1992), nada se puede comparar a esa secuencia de "Polgár szótár" (1992, capítulo séptimo de la serie "Hungría privada") que muestra a un matrimonio que envejece y muere en una breve serie de planos separados sólo por un rótulo que data cronológicamente el momento en que fue tomada cada imagen.

El carácter melancólico y fantasmático del metraje casero reexaminado se recubre, en fin, de una valencia afectiva adicional cuando el cineasta efectúa la operación sobre filmaciones de su propia vida o historia familiar. Esta forma de inscripción radical de una subjetividad sobre un material biográfico cuenta con ejemplos tan bellos como el bloque inicial de "Reminiscences of a Journey to Lithuania" (1971-72), cuyo director Jonas Mekas encarna en esta y otras obras la tradición autobiográfica del cine experimental americano que luego ha influido en la eclosión del género del diario filmado. O como "Sink or Swim" (1990), cuya directora Su Friedrich forma parte, junto a la Michelle Citron de "Daughter Rite" (1978), del grupo de realizadoras que gustan de trabajar con materiales familiares, lo que según algunas estudiosas americanas constituiría una prometedora vía para la construcción de un cine feminista.

Para concluir: la recuperación del archivo y su utilización para imponer una lectura *metafórica* del material es otro ejemplo más de la superación del paradigma puramente observacional del cine directo. Hoy en día el cine de no ficción recurre sin rubor a esta técnica con los fines más diversos, como lo demuestra el síndrome de archivo que afecta a muchas de las películas que constituyen el presente ciclo, de "Sans soleil" a "Sonic Outlaws", de "Roger y yo" a "Nobody's Business", de "El juego de la guerra" a "The Atomic Cafe".

hacia un cine de ensayo

Hemos visto que para el documental el problema de la evidencialidad, de su relación con el referente, se traduce en un binomio cargado de tensión entre veracidad y punto de vista. Los formatos que han provocado más polémica son aquellos que han intentado minimizar el segundo polo del binomio, como el cine directo norteamericano y su concepto de "fly on the wall" que alude al presunto no intervencionismo de la cámara; o los que han *contaminado* el primer polo, el ideal de acceso inmediato a una acción que se sigue sin guión y sólo se estructura después en el montaje, como el docudrama y los demás formatos que incurren en una reconstrucción de los hechos.

Pero el propio desarrollo del documental ha llevado a superar los límites del debate histórico sobre la evidencialidad. Títulos recientes mezclan sin pudor material factual con un punto de vista personal, elementos narrativos ficcionales, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo. Se vuelve a la exposición, el primero de los modos históricos caracterizados por Nichols, pero ahora aparece claramente subjetivizada: existe una gran diferencia entre la "voz de Dios" del antiguo comentario expositivo y la variada gama de modulación con respecto a su material que exhibe la voz en el cine contemporáneo de no ficción, de Chris Marker a Harun Farocki, pasando por Trinh T. Minh-ha. Abandonada la pretensión de establecer una relación no mediada con el referente, se produce una actitud lo más opuesta posible a la "mosca en la pared" del cine directo, que podríamos llamar la del documentalista "*moscón* en el plano". Cineastas como Ross McElwee, Nick Broomfield, Lourdes Portillo, Albertina Carri o Michael Moore aparecen de forma clara –y constante– como la presencia (y/o la voz) que mueve los acontecimientos; y abundan las películas que ponen en primer término las relaciones, contratos y sobornos, en fin, los diversos protocolos que vinculan a cineasta y sujeto.

Todo esto, que ya hemos visto en apartados anteriores, ha traído como consecuencia un enfoque mucho más flexible y *personalizado* del cine de no ficción. A esta nueva percepción se ha unido la aparición de equipos más accesibles (tendencia que culmina con las nuevas cámaras digitales), con el resultado de que se ha producido un boom de un videocine artesanal que ha hecho realidad generaliza la vieja utopía de la cámara-pluma postulada por Alexandre Astruc en fecha tan lejana como 1948:

El autor escribe con la cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (...) Cámara-stylo. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de las exigencias inmediatas y concretas de la narración, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito.

[“Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo”. En “Textos y manifiestos del cine”, J. Romaguera y H. Alsina, eds., Cátedra, 1998]

La intuición de Astruc se vería confirmada, como escribe su colega Chris Marker cincuenta años después:

Poseemos los medios -y esto es algo nuevo- para rodar de forma íntima y solitaria. El proceso de hacer films en comunión con uno mismo, como trabajan los pintores o los escritores, ya no conduce necesariamente a lo experimental. La noción de mi camarada Astruc de la cámara-stylo era sólo una metáfora. En su época el más humilde producto cinematográfico requería un laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Hoy, un joven cineasta sólo necesita una idea y un pequeño equipo para probarse a sí mismo.

[Declaraciones incluidas en el press-book de “Level Five”(1996)]

Una consecuencia natural de esta conjunción, la puesta en primer término de la subjetividad y el acceso a los medios técnicos adecuados para plasmarla, es la tendencia a hacer un cine en primera persona, más o menos equivalente a la literatura confesional. Geoff Gilmore, programador del festival de Sundance, decía en 1997 que la tercera parte de los títulos recibidos para la competición documental del certamen eran “diarios grabados en video”. Como revela “Chain Camera” (Kirby Dick, 2001), un título reciente que reviste valor antológico al surgir de la iniciativa de repartir diez video-cámaras entre los alumnos de un *high school* para que “cuenten su vida”, es éste un género casero, de carácter tan artesanal, quizá, como los tradicionales *home movies*; pero aparece revestido de mayores pretensiones que lo acercan a la autobiografía o el autorretrato, y a menudo revela una cierta ambición discursiva. Es el tipo de formato favorecido en las prácticas de los estudiantes de escuelas de cine americanas (y quizá debiera serlo también en las nuestras) y, por lo que se está viendo, acabará sucediendo al videoarte en los museos; su resonancia fuera de estos ámbitos es todavía muy escasa si bien ya hay teóricos tan influyentes como Raymond Bellour que se han ocupado de esta emergencia de la práctica del autorretrato en video.

De manera más general, y saliendo de dichos ámbitos, lo que entra en juego con esta nueva revalorización de la subjetividad es la intrigante posibilidad de la existencia de un cine reflexivo. No me refiero necesariamente, aunque no sea un concepto incompatible, a un cine autorreflexivo o autoconsciente, que “documente” su propio proceso de construcción y significación, como se ha recomendado y elogiado para el cine narrativo modernista. Me refiero a la posibilidad que tiene el cine para discutir ideas, para producirse como ensayo, según el modelo literario. El propio Astruc, en su proto-formulación de un cine escrito con la cámara-pluma, derivaba a menudo hacia una equiparación del mismo con el ensayo: “Nosotros afirmamos que el cine está a punto de encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película” [*ibid.*]. El cine ha desarrollado finalmente su potencial ensayístico, si bien esa forma no es una sino proteica: un rasgo del ensayo es su heterogeneidad, tanto inter- como intra-textual. Pese a la dificultad para establecerlo como categoría genérica, esta noción de ensayo delimita a nuestro parecer el horizonte más excitante del cine a principios de este milenio.

Esa dificultad existe también en la literatura, pese a que ésta cuenta con una tradición ensayística mucho más desarrollada. En su libro de 1990 “Lenguaje y silencio” el pensador George Steiner habla de esta corriente de “literatura de conocimiento” y de su

búsqueda de una nueva sintaxis con que atemperar la realidad en la momentánea aunque viva ordenación de las palabras. Hay libros, aunque no muchos, en que las antiguas divisiones de prosa y verso, diálogo y voz narradora, lo documental y lo imaginario, resultan hermosamente irrelevantes o falsas. Tal y como para el nuevo enfoque del impresionismo comenzaron a ser irrelevantes los criterios de verosimilitud convencional y perspectiva común. (...) son libros que no facilitan pronta respuesta a la pregunta: ¿qué clase de literatura soy? ¿A qué género pertenezco? Obras de tal modo organizadas (...) que su forma de expresión es integral sólo respecto de sí misma, que modifican por su mera existencia la noción de la cantidad de significado que puede comunicarse.

[citado en “Teoría del ensayo”, Pedro Aullón de Haro, Ed. Verbum, 1992, pág. 34]

En el conciso pero profundo estudio del que he extraído esta cita, Aullón de Haro se enfrenta a la “dificultad genérica” de esta modalidad literaria proponiendo un modelo teórico que llama Sistema Global de Géneros, adaptado de la distinción hegeliana entre *géneros prosaicos* y *géneros poéticos* [*ibid.*,

pág. 101 y ss.]. Así, distingue entre géneros científicos ("de escasa relevancia lingüística"), ensayísticos ("ideológico-literarios") y artístico-literarios ("más puramente estéticos"). Y dentro del segmento ensayístico distingue un subsegmento más próximo al modelo científico en donde se alojarían el Discurso, el Artículo, el Informe, el Panfleto, el Manifiesto, etc., así como un subsegmento más próximo a los textos de mayor aproximación artística que acogería la Autobiografía, el Libro de Viajes, las Memorias y el Diario, etc. Bien, dejando a un lado el problema de *encajar* de forma más o menos forzada algunas de estas denominaciones con su equivalente en la práctica del cine de no ficción (así, el cine de propaganda con el Panfleto o el Libelo; el cine de Chris Marker, Patrick Keiller o Johan van der Keuken con el Libro de Viajes o el Diario; etc.), lo interesante del estudio es que describe algunas características del ensayo que pueden ser de suma utilidad para fijar su presunto equivalente cinematográfico. Así, cuando localiza el origen del ensayo en un rechazo no sólo de la "suficiencia de las formas literarias establecidas" sino del "sistematismo de la filosofía" [pág. 35]; de menor pretensión totalizadora, el ensayo "se mueve en el espacio de lo concreto" [pág. 52] y, fiel a la etimología del término que lo nombra (exagium=ensayar, intentar, sopesar), se presenta como la "expresión de un método de experimentación", en un sentido similar pero a la vez distinto de aquel por el que se rige la ciencia:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; (...) y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura. Quien de este modo "intenta" algo en el Ensayo no es propiamente la subjetividad que escribe, no, ella produce las condiciones bajo las cuales un objeto llegará a situarse en la conexión de una configuración literaria. No se ha intentado escribir o conocer, se ha intentado que un objeto se relacione literariamente, se ha establecido una cuestión, se ha experimentado con un objeto. Lo ensayístico no sólo se encuentra en la forma literaria, en algo que se redacta, sino que el contenido, el objeto de que se trata aparece como "ensayístico", pues aparece bajo ciertas condiciones. [Aullón de Haro, pág. 45]

Retengamos por último que Aullón de Haro resalta que el ensayo es un género "no marcado (...) esencialmente libre de prescripciones" [107]. Es un libre discurso reflexivo, la "forma de la categoría crítica de nuestro espíritu", y "quien critica, quien debe experimentar por necesidad, debe crear las condiciones bajo las cuales aparecerá un nuevo objeto" [pág. 47]. Ahora vemos que el ensayo cinematográfico comparte muchas características con su mo-

delo literario. También él rechaza la suficiencia y las pretensiones de totalidad del documental expositivo clásico; también en él se trata menos de hablar del mundo real desde la objetividad que de ensayar un juicio en el que lo esencial, como decía Lukács, "no es la sentencia sino el proceso mismo de juzgar" [citado en Aullón de Haro, pág. 129]; también es un formato libre de prescripciones temáticas o formales, que rompe las antiguas divisiones de lo documental y lo imaginario y combina todo tipo de elementos pues está obligado a encontrar un objeto nuevo para dar cauce a su discurso reflexivo; y también él es un formato a-genérico, que utiliza recursos propios para alumbrar una forma intransferible, que no sirve de "modelo genérico". Esta última idea es formulada así por Alain Bergala en un breve texto de introducción al tema:

¿Qué es un *film-essai*? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película "libre" en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella, [Bergala, pág. 14]

Bergala llega a decir que el ensayo inventa no sólo su forma sino su propio tema y, aún más, su referente. A diferencia del documental que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye:

El documental, generalmente, tiene un tema, es una película "sobre"... Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. (...) El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien.

[*Ibid.*, pág. 14]

La práctica del cine-ensayo parece reducirse a una serie de casos singulares: lo único general que parece poder decirse de él es que cada película es... un caso particular. ¿Vale entonces la pena esforzarse en darle categoría de género a lo que esencialmente es excéntrico, fronterizo y a-genérico? Tal propósito parecería un nuevo ejemplo de ese *pecado* heredado de la gran teoría afrancesada de intentar ajustar un corpus de películas a un modelo: se puede conseguir pero ello en sí mismo no les da ningún valor intrínseco. En el caso del cine, además, esta política de géneros suele traducirse en una nueva edición de la política de autores: como tengo comprobado, interesa me-

nos el ensayo como categoría potencial de la no ficción que los ensayos firmados por Orson Welles o Jean-Luc Godard, rutinariamente considerado desde hace mucho tiempo como ensayista del cine. Así, Louis Giannetti compara a Godard con Montaigne por el eclecticismo estilístico que comparten: ambos mezclan "elementos ficcionales y "documentales", digresiones personales, autobiografía, citas de otras fuentes y una fuerte dosis de humor irónico a la hora de explorar sus temas". Pero Gianetti llega aún más lejos, al considerar que

Tradicionalmente ha habido tres grandes categorías de películas: experimentales, de ficción y documentales. Godard tenía que inventarse una cuarta. Sus ensayos cinematográficos son una mezcla altamente personalizada de las tres categorías tradicionales(...)

[Gianetti, pág. 26]

La posición de Gianetti evoca la que adopta David Bordwell diez años después en "La narración en el cine de ficción": al enumerar los grandes modos históricos de narración, se ve obligado a dedicar un capítulo aparte a estudiar la narración en las películas (de ficción) de Godard por la serie de problemas y ambigüedades que éstas presentan al más simple nivel denotativo. Si ya es difícil establecer el ensayo como categoría general, el problema se agudiza con el cine-ensayo godardiano, un caso singular dentro de un modo singular. El Godard de ensayo (ya no de arte y ensayo) es un modelo tan difícil de seguir como el Godard narrativo, ya desde títulos como "Une femme mariée" (1964), "Masculin Féminin" (1966) y, sobre todo, "Deux o trois choses que je sais d'elle" (1966), aunque aquellas primeras tentativas ensayísticas palidezcan al lado del trabajo que produciría después, por citar sólo unos cuantos títulos, en "Letter to Jane" (1972), "Ici et ailleurs" (1974), "Lettre à Freddy Buache" (1982) o "Scénario du film Passion" (1982) para culminar en la monumental serie en video "Histoire(s) du cinéma" (1988-1998). El Godard que, entre otras formas de interferencia, interrumpía la acción de sus películas de ficción con soliloquios, rótulos, o entrevistas a los *personajes*, y que aún enmascaraba su voz en un "mix" de citas, ha pasado a ocupar *él mismo* todo el espacio de algunas de sus películas ensayísticas. Jacques Aumont ha hablado del peso de la presencia del último Godard en su obra, de "la interpenetración de la persona, el discurso y las películas", haciendo notar que "Godard coincide absolutamente consigo mismo: su persona con su trabajo, su obra con su método, su postura con la posición que ocupa" ["The Medium", en "Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974-1991", R. Bellour y M. L.



Una forma que piensa: "Histoire(s) du cinéma"

Bandy (eds.), The Museum of Modern Art, Nueva York, 1992, pág. 213]. El Godard que vive desde hace décadas recluido en Suiza, como un ogro en la caverna platónica queriendo alumbrar un ideal casi perdido, el ideal eminentemente ensayístico del cine como instrumento de conocimiento, ha conseguido por fin, gracias a la técnica del video, "filmar" como habla y montar como piensa. Pero, dejando aparte los admirables resultados de un *autorretrato* como "JLG/JLG" (1994) o de sus "Histoire(s) du cinéma", se convendrá en que no hace falta una identificación y una sobreexposición tan completas para plantearse un cine de ensayo válido y valioso.

Quiero subrayar que no pretendo al decir esto criticar a Godard, sino subrayar lo especial de su caso. Al mismo tiempo, lo especial de su caso produce un efecto perverso de estirpe *autorista*: para los godardianos, sus ensayos no sirven para confirmar el potencial de la forma ensayo sino sólo el interés de las formas que ensaya Godard para plasmar sus reflexiones (un efecto parecido se observa a la hora de afrontar la vertiente ensayística de la obra de Welles [cf. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", de Josep M. Catalá, en *Archivos*, núm. 34, 2000]). Esta reciente deriva *autorista* se suma a la negligencia con que se han solido tratar his-

tóricamente, reduciéndolos a casos singulares de desviación de la *norma documental*, otros posibles precedentes de un cine ensayístico. Los aspectos "anómalos" del comentario de "Las Hurdes", por ejemplo, se despachan aludiendo a la filiación surrealista de Buñuel; mientras que el literario y elegíaco comentario de Jean Cayrol para "Nuit et brouillard" ("Noche y niebla", 1955), de Resnais, se considera un caso especial dentro de la tradición del *belletrismo* francés, etc. Así se entiende el difícil y tardío alumbramiento del concepto mismo de un cine-ensayo *separable* de la brillante personalidad artística de una serie de cineastas del canon o de la existencia de una serie de obras "aisladas" que desafían las expectativas genéricas.

Un primer problema reside en la multiplicidad discursiva que puede adoptar el cine frente a la literatura: una película no necesita una voz literal para tener voz, en el sentido de perspectiva o punto de vista, o para establecer una argumentación. Además del discurso propiamente dicho que caracteriza al ensayo literario y que el cine puede producir por medio de un comentario verbal que refleje una conciencia reflexiva, existe el efecto discursivo que produce la imagen (aun aceptando que ésta siempre es de carácter concreto, y nunca abstracto o conceptual) y, sobre todo, el que produce el montaje. La base del potencial ensayístico del cine puede estar, en efecto, en el montaje considerado en sentido amplio, entre planos y entre la imagen y la banda de sonido.

El montaje entre imágenes no tendría el mismo funcionamiento que en el cine de ficción, en donde se utiliza sobre todo para establecer una continuidad espacial, temporal y de causalidad dramática. En el caso que nos ocupa, se puede hablar de un montaje de proposiciones, que ensambla los planos según una continuidad de lógica discursiva. Esta idea, surgida sin duda del montaje asociativo de experiencias vanguardistas del cine mudo como las *sinfonías urbanas* de Ruttmann, Vertov y otros, aparece ya de forma intuitiva en el que pasa por ser el primer texto que se plantea la posibilidad del ensayo cinematográfico como *nueva forma* del cine documental:

La tarea de este tipo de film documental es representar un *concepto*. Incluso lo que es invisible debe ser hecho visible. Escenas actuadas y actualidades registradas directamente deben considerarse como elementos de prueba en una argumentación que aspira a dar a entender generalmente problemas, pensamientos e incluso ideas... En este esfuerzo por encarnar el mundo invisible de la imaginación, el pensamien-

to y las ideas, el film de ensayo puede acudir a una reserva de medios expresivos incomparablemente mayor que el puro film documental. Liberado de registrar fenómenos externos en una secuencia simple el film de ensayo debe recoger su material de todas partes; su espacio y su tiempo sólo deben estar condicionados por la necesidad de explicar y mostrar la *idea*.

[Hans Richter, "Der Filmessay: Eine neue Form des Dokumentarfilms" (1940), citado en Leyda, pág. 31]

La idea de que el montaje puede servir para establecer una continuidad entre proposiciones, saltando con fluidez por el espacio y el tiempo y recurriendo al tipo de imágenes que convengan para construir el hilo de una progresión mental, estaba presente en el cine de vanguardia mudo y en el cine documental de montaje o de compilación, y alcanza su máximo potencial en cine de remontaje o *found footage*; pero ha desaparecido del cine convencional, a excepción de determinadas secuencias *expositivas*. Medio siglo después de Richter, Godard retoma el concepto de montaje proposicional de forma radical, reivindicando la creación de una "imagen" (no una imagen visual sino metafórica) por medio de una asociación que debe ser, como se dice en "JLG/JLQ", *lointaine et juste*. Lejana y justa: cuanto más separados estén los elementos que se contrastan, más potencia tendrá la metáfora. En sus recientes ensayos, Godard incorpora el montaje (y la anterior discontinuidad de su cine) al interior del plano por medio de la sobreimpresión; y lo hace utilizando, paradójicamente, el video, el Caín del cine, pues, dice, con la edición en video "las posibilidades de crear una relación entre dos imágenes son infinitas" [cf. Antonio Weinrichter, "Noticia de Godard", en *Secuencias*, núm. 10, 1999]. De manera más general, Godard dice al comenzar a editar sus "Histoire(s) du cinéma" que considera el cine como un medio "caído" que no ha conseguido hacer realidad el potencial expresivo que estaba a su alcance. Esta preocupación aparece expresada claramente por primera vez, si no me equivoco, en una famosa entrevista con Serge Daney publicada en *Libération* en 1988, en donde dice: "La verdadera misión, el auténtico objetivo, del cine era llegar a elaborar y poner en práctica el montaje".

Para Godard el contraste de imágenes, sonidos e ideas es el recurso principal para crear *una forma que piensa* y para generar una forma de conocimiento que según Godard es específica del cine. Cuando dice que el cine nació para revelar algo por medio de la "imagen" se está refiriendo al montaje; cuando dice "Faire cinéma", quiere decir "¡Relacionad las cosas!" y al

mismo tiempo reivindica una vocación "científica" para el cine en virtud de esta técnica de establecer relaciones que no está, subraya, al alcance de las otras artes. Lo que nos parece más discutible es la idea de que el cine no ha sabido llevar a término esa misión que le atribuye el cineasta suizo. Se podrían aducir, además del rico corpus godardiano, multitud de ejemplos, desde los viejos documentales de vanguardia (que a menudo se llamaban "ensayos", precisamente, porque se apartaban de la vocación del documental de hacer una argumentación concreta) hasta ejemplos ensayísticos de *found footage* de cineastas como Matthias Müller, Craig Baldwin o Mark Rappaport, entre muchos otros.

El montaje entre la imagen y la palabra puede ser aún más determinante que el montaje tradicional. En muchos ejemplos de cine ensayístico la cuestión del punto de vista se "simplifica" por la utilización literal de una voz que se ocupa de desplegar directamente la argumentación, mientras que la *banda imagen* establece con el comentario una relación más o menos dialéctica o subordinada. El discurso verbal hace más fácil, desde luego, emparentar estas películas con el ensayo literario si bien abre un nuevo frente de problemas. El cine-ensayo se enfrenta entonces a la vieja reticencia ante la palabra de la institución cinematográfica, que se rige por una concepción del cine como arte eminentemente visual. En el cine de ficción la voz en off ha sido vista con desconfianza siguiendo el prejuicio que dicta que el artista debe "mostrar" en vez de "contar", y apenas se acepta de dicha voz su "función-Scherezade" de invitarnos persuasivamente a entrar en el universo de la ficción. Ese prejuicio es aún mayor dentro de la institución documental, si bien por diferentes motivos: es en primer lugar una reacción a los excesos del comentario lleno de autoridad del viejo modo expositivo, y es en segundo lugar expresión de una reticencia, heredada del paradigma del cine directo, a introducir trazas de subjetividad, y no digamos ya "opiniones personales", en el discurso de la no ficción. Aún hoy se pueden leer críticas cuando un documental insiste en "comentarnos lo que estamos viendo" y no pocos documentalistas creen que su trabajo es más *puro* si se limitan a observar la realidad o a escuchar lo que tienen que decirles sus testigos. Sin embargo, la historia del cine-ensayo es una *voice story*. Sarah Kozloff ha publicado un pionero estudio ["Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film", University of California Press, 1988] sobre el narrador en la ficción pero está aún por escribir un estudio equivalente sobre la voz en el cine de no ficción, cuya evolución ha sido sin duda mucho más interesante.

Aunque cuenta con precedentes como los textos ya mencionados de Astruc y Richter, la noción de ensayo aplicada al cine no ha sido perseguida de forma sistemática. Jacques Rivette la utilizó en su famoso texto sobre "Viaggio en Italia", al calificarla de "ensayo metafísico, confesión, cuaderno de navegación, diario íntimo", señalando además que el ensayo le parecía el lenguaje mismo del arte moderno. La película de Rossellini, ficcional al fin, anticipa el modo ensayístico que nos ocupa no sólo por su mezcla de materiales sino por la articulación de los mismos: "Una de las grandes originalidades de "Viaggio en Italia" es la de utilizar el contracampo no como la imagen subjetiva de lo que ve el personaje (...), sino como la imagen objetiva de un pedazo de realidad que en ese momento está actuando sobre el personaje" ["Roberto Rossellini", José Luis Guarnier, Fundamentos, Madrid, 1973, pág. 93]. Al no establecerse "relaciones directas y lógicas entre el plano del personaje y el contraplano de la realidad" ["Roberto Rossellini", Angel Quintana, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 151], se deja el campo abierto para otro tipo de relaciones, no sujetas a una dramaturgia ni al encadenamiento metonímico causalmente cerrado del cine de ficción clásico.

Pero la noción de un cine de ensayo que pusiera en primer término la voz del documentalista en sentido literal (y no como punto de vista aportado por el montaje) fue avanzada por André Bazin en 1958 en un lúcido artículo sobre "Lettre de Sibérie". Su autor, Chris Marker, es por supuesto la referencia inexcusable y continuada del ensayismo cinematográfico pero aquí se dedicó a jugar un poco con las convenciones del documental, lo que hace que a menudo se considere esta obra suya como un *metadocumental* encuadrable dentro del modo reflexivo. Esta *lettre* contiene una secuencia en la que unas mismas imágenes se repiten tres veces con sendos comentarios distintos, cada uno desde una óptica diversa: el narrador adopta, respectivamente, una posición pro-soviética, anti-comunista y "objetiva". Además de exhibir una característica común tanto al cine de Marker (de "Sans Soleil" a "Le tombeau d'Alexandre") como al de *found footage*, la de proponerse como una meditación sobre un metraje determinado después de haberlo rodado (o apropiado), la secuencia se constituye en una personal variante del famoso experimento de Kulechov sobre el montaje como elemento creador de sentido, en este caso aplicado a la yuxtaposición de palabra e imagen.

En efecto, si la imagen fotográfica es de carácter concreto (o inconcreto pero nunca universal; por eso, como me apunta Jesús Requena, los documentales científicos emplean iconos o dibujos, pero no imágenes "reales", para

representar conceptos), es la palabra la que puede dar a la imagen una cierta capacidad abstracta, que le sirva para evocar conceptos. (Sin por ello poner en juego el concepto o categoría de lo *verdadero*, como lo demuestra el experimento relativista sobre la objetividad y el punto de vista de Marker; y, antes que él, la existencia de todo un subgénero ¿documental?, el cine de propaganda conducido por voces tan inflamadas como poco dignas de crédito.) En el famoso ensayo de Roland Barthes "La retórica de la imagen" [traducido en "Lo obvio y lo obtuso", Paidós, Barcelona, 1986] se introducen dos importantes conceptos, el anclaje y el desplazamiento, que rigen la relación entre la imagen y su acompañamiento lingüístico: el anclaje dirige la atención del espectador sobre un sentido determinado de la imagen (trayéndolo de lo inconcreto para fijarle un significado favorecido) mientras que el desplazamiento introduce significados que no se deducen directamente de la imagen visualizada, refiriendo ésta a un nivel de sentido superior en donde se realiza la unidad del mensaje audio+visual. Si bien el texto de Barthes está dedicado a los pies de foto de la prensa, es de evidente utilidad su aplicación a un elemento tan esencial de un cine ensayístico como es la relación de la voz con la imagen factual.

La mencionada secuencia de "Lettre de Sibérie" apunta a una divergencia entre imagen y palabra saldada con la *victoria* de esta última, que llevó a André Bazin a escribir:

Chris Marker trae a sus films una noción absolutamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o a la sigue, sino que en cierto modo se relaciona lateralmente con lo que se dice de ella. Mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora y es desde ella de donde la mente debe saltar a la imagen. El montaje se hace del oído al ojo.

[Bazin, pág. 36]

Esta predominancia del discurso de la palabra sobre los efectos discursivos "específicamente cinematográficos" remueve un poco la jerarquía de los recursos expresivos del cine, como no deja de observar el propio Bazin:

Generalmente, e incluso en el caso del documental "comprometido" o de tesis, la imagen, es decir, el elemento propiamente cinematográfico, constituye la materia prima del film. La orientación viene dada por la selección y el montaje, y el texto acaba de organizar el sentido conferido al documento. En el caso de Chris Marker ocurre algo distinto. Diría que

la materia prima es la inteligencia, la palabra hablada su expresión inmediata, y la imagen sólo viene en tercer lugar, en relación a esa inteligencia verbal. El proceso se ha invertido.

[*Ibid.* pág. 36]

En uno de los escasos textos que conozco consagrados directamente a rastrear la existencia de un cine-ensayo, ese "género que apenas existe", Phillip Lopate insiste también en la importancia de la voz ["In Search of the Centaur: The Essay-Film", en Warren, 1996]. Un film-ensayo, dice Lopate, debe tener un texto verbal, que represente una sola voz; el texto ha de intentar seguir una línea de discurso razonada; y debe impartir, más que simple información, un punto de vista sólido y personal. Se trata quizá de una concepción demasiado cercana a la del ensayo literario. Lopate no ignora que es prerrogativa del cine poder impartir un punto de vista por medio del montaje pero prefiere insistir en el rol primordial de la palabra personal y "elocuente" como vehículo de esa reflexión personal que le interesa ver reflejada en el cine. Otro problema del estimulante texto de Lopate es que su enfoque elimina una gran cantidad de películas que suelen considerarse ensayísticas: las que carecen de comentario y las que orquestan una polifonía de voces, las que incurren en una narración *poética* y las que sólo aspiran a representar una posición (colectiva) política, las que deconstruyen material apropiado o ponen en evidencia a los testigos que convocan sin revelar el pensamiento del autor más allá de esa voluntad de denuncia, etc. Lopate encuentra pegas incluso dentro de la gran profusión actual de películas de no ficción *en primera persona*, un espacio privilegiado donde los haya para el florecer de un cine ensayístico.

Quizá conviene darle la razón en este último punto, para no diluir demasiado el casi nonato modo del ensayo: como vimos en su momento, el modo performativo ha traído un nuevo énfasis en lo expresivo y lo retórico, y en lo que Nichols llama el conocimiento encarnado. Pero performativo no equivale a ensayístico (es condición previa pero no suficiente) porque hablar desde la subjetividad no equivale a establecer una reflexión y a construir un discurso en el que el ensayista tenga *la última palabra*. Lo mismo puede decirse de otros subgéneros cuasi-ensayísticos que acogen a películas que siguen un proceso o experiencia vital pero no necesariamente una argumentación: así, el diario, que hace énfasis en lo confesional; el autorretrato, que se centra en la creación de un "personaje" a través de trazas personales; el *journey film*, versión itinerante del documental participativo que, como éste, subraya los

momentos de encuentro; etc. Aún así, la definición restringida del film-ensayo puede exhibir una lista de honor que tendría como gran (y desconocida) figura a Chris Marker, cabeza de fila, con el suizo Godard, de la tradición ensayística francesa que cuenta también con el primer Resnais, algún Ruiz (Raoul), Agnès Varda o Alain Cavalier. Existe una, aún más ignorada, tradición alemana en la que se encuadran Harun Farocki, Helmut Bitomsky, Alexander Kluge (con el "Hitler" de Syberberg al fondo). Las irónicas reflexiones de Patrick Keiller, junto con algunas incursiones de Peter Greenaway, Chris Petit o Steve Hewley formarían una posible escuela inglesa, mientras que la americana podría aportar nombres como Alan Berliner, Trinh T. Minh-ha, Su Friedrich y Ralph Arlyck, el trabajo en video de Mark Rappaport y los *collage essays* de Craig Baldwin.

Un diferente encadenamiento entre planos y bloques, que sustituye el montaje metonímico y causal de la ficción por otro de orden asociativo y metafórico que favorece la "dialéctica de materiales"; una jerarquía distinta entre palabra e imagen, que invierta el *ninguneo* habitual de la primera; un proceso guiado por una estrategia discursiva personal y no por la causalidad narrativa. Estos serían algunos elementos específicos del cine-ensayo que añadir a los mencionados más arriba que compartiría con su modelo literario. Se puede pensar, con todo, que el ensayo no es un verdadero "género", que como mucho puede hablarse de una tendencia, un "modo" ensayístico que algunas películas adoptan de forma parcial sin por ello dejar de encajar mejor en otro contexto genérico. Aun así existe una abundancia de obras recientes que sugieren el potencial de un formato que puede y debe aplicarse a la reflexión sobre temas habitualmente asignados al reportaje televisivo. Sin duda una ventaja del cine-ensayo es que ofrece la posibilidad de establecer, desde su declarada subjetividad, un diálogo con el espectador del que estaría ausente el tantas veces denunciado carácter impositivo y *furtivo* de la enunciación que borra sus huellas del cine de ficción clásico.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: WEINRICHTER, Antonio

Título: Seminario Documental Antonio (MEACVAD 2008)

Compilador: Nicolás Aponte A. Gutter

Editorial: Grupo Kane

Origen: Buenos Aires

Año: 2009

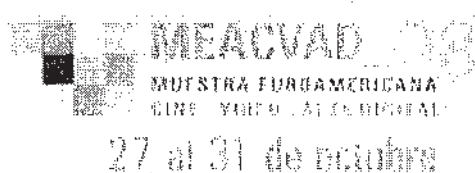
Master Class: Seminario Documental Antonio Weinrichter (*)

(*) Publicado originalmente en **GRUPOKANE** (Revista de Cine y Artes Audiovisuales) (www.grupokane.com.ar) en Diciembre de 2009, en sección *Encuadres* | *Master Class*.



El trabajo de Antonio Weinrichter presenta una preocupación constante y lúcida por pensar una modalidad contemporánea del documental, sus problemáticas y sus hibridaciones, a partir de una revisión histórica rica, precisa y rigurosa que lo llevan a profundizar en el tema de manera ejemplar.

Compilado por Nicolás Aponte A. Gutter.



"SEMINARIO DOCUMENTAL"
ANTONIO WEINRICHTER
Moderado por Emilio Bernini

Viernes 27 de octubre de 2009 | 16:00 hrs.
Teatro Colón | Buenos Aires

Compilado y Editado por Nicolás Aponte A. Gutter

Presentación

por Emilio Bernini

Esta presentación tiene que ver con el trabajo de Antonio Weinrichter y con el planteo de algunas cuestiones vinculadas a su trabajo, particularmente a las relacionadas con el documental, en donde encontré un interés notable, una preocupación muy concreta, muy productiva y lúcida por pensar una modalidad contemporánea del documental. Una modalidad que es sin dudas la más compleja, la más rica, la más sorprendente incluso, de las modalidades de ese género a lo largo de su historia. En esos textos hay un gran conocimiento de la bibliografía escrita sobre el problema de lo contemporáneo, revisando con mucha precisión las nociones con las que podría darse especificidad al documental contemporáneo en un contexto de hibridación de formas. Entre esas nociones revisa por ejemplo la noción de cine de exposición, un término que vincula al documental contemporáneo con las artes plásticas y ciertas nociones vinculadas a las formas cercanas o circundantes como *cine de museo*, *cine expandido*, *post-cine* o *post-verité*, y -de acuerdo a otros textos- el *contra-documental*, el *para-documental*, la *etnografía experimental*, y en otro texto -con una intención menos categórica- el *documental imposible*. Todo esto en relación con lo que sería precisamente el problema del documental contemporáneo que, como se ve, tiene varias aproximaciones.

Weinrichter, sin embargo, no opta por ninguna de ellas sino por una tomada de la literatura y de la crítica literaria, al llamar cine de *no-ficción* a aquello por lo que entendemos como documental contemporáneo, entendiendo que esa es la noción que usa para pensar la

condición contemporánea del documental, porque en la noción de cine de no-ficción encuentra, precisamente, una categoría que le permite eludir la cristalización de la palabra documental.

Creo que no se le escapa que el término documental (forjado por la escuela inglesa de John Grierson¹ a Paul Rotha²) no cubre ya, no puede dar cuenta ya de las nuevas manifestaciones que aún entendemos, sin embargo, bajo ese nombre. Un ejemplo notorio de esa dificultad para pensar las formas contemporáneas del documental es la elaboración taxonómica de Bill Nichols³, quien sin dudas es el crítico más influyente sobre el tema del documental, aún cuando Bill Nichols es deudor (un deudor muy profundo diría yo) de las nociones establecidas por la escuela inglesa, y aún cuando la taxonomía de Nichols se hace cada vez más compleja, cada vez más compartimentada por la multiplicación de categorías que tiene lugar cuando el crítico trata de abordar a lo contemporáneo. Nichols trabaja una serie de categorías, relativamente pocas, pero cuando se acerca al momento moderno, allí se dispara una serie proliferante de categorías y entre ellas el documental moderno puede ser: de reflexibilidad política, de reflexibilidad formal, de reflexibilidad estilística, de reflexibilidad deconstructiva, de reflexibilidad interactiva, de reflexibilidad irónica y de reflexibilidad paródico/satírica. Son todas series de categorías con las que Nichols ha atravesado el problema formal y conceptual que presenta el documental moderno. Es a partir de la modernidad y consecuencia de allí en adelante en donde aparecen los problemas conceptuales para pensar el documental.

Da la impresión de que la teoría -en este caso de Nichols- parece estar siempre un paso por detrás. Yo diría que parece estar a la 'caza taxonómica', a la 'caza conceptual' del complejo fenómeno que es el documental moderno y contemporáneo para el autor norteamericano. Pero sobretodo da la impresión de que las categorías *nicholseanas* operan a partir del paradigma del documental en el sentido de la escuela inglesa, y en este sentido Nichols lee desde ese paradigma de la escuela inglesa al documental moderno y al documental contemporáneo (sin negar por supuesto la indudable riqueza conceptual de Nichols), especialmente cuando Nichols parece lamentar que el énfasis en lo subjetivo del documental contemporáneo disminuya la cualidad referencial del documental. Ese lamento presupone, si duda, la idea inglesa del documental.

Weinrichter, en cambio, no tiene intenciones taxonómicas, precisamente porque sabe muy bien que el fenómeno contemporáneo del documental las resiste. El de Weinrichter parece ser un tipo de trabajo crítico, que rodea, circunscribe e intenta -en este mismo movimiento- acompañar al fenómeno contemporáneo. Tengo la idea de que el autor procede así: en una suerte de escritura que se despliega mientras se piensa el problema. No piensa con categorías previas, dispuestas en una grilla imaginaria, pero no piensa tampoco acotadamente, ni configurando corpus. Sus trabajos no se caracterizan por establecer

¹ John Grierson (1898-1972). Cineasta y productor británico, su nombre es ineludible dentro de los padres del documental en el mundo, tanto por su labor como director y productor como por su inestimable tarea teórica y formador de grandes cineastas

² Paul Rotha (1907-1984). Cineasta, historiador y crítico británico.

³ Bill Nichols. Teórico e historiador cinematográfico norteamericano. Profesor en la Universidad de San Francisco y autor del libro *La representación de la realidad*, un texto capital para la teoría documental. También ha publicado libros como *Movies and Methods*, *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left* e *Ideology and the Image*.

proposiciones a partir de un recorte o de una selección de películas, por medio de cuyo estudio fundamentar la teoría, más bien en sus ensayos puede leerse una suerte de proceso de pensamiento, se trataría de un tipo de pensamiento procesual, pero también un tipo de pensamiento dialógico porque se trata de textos que avanzan por medio de un diálogo con la crítica y la teoría contemporánea. Hay muchísimas referencias y citas, porque establece un diálogo también con lo que algunos cineastas pueden haber reflexionado sobre el mismo problema y porque dialoga también incluso con aquellos que desde la crítica literaria pudieron haber ofrecido iluminaciones 'laterales' respecto a un objeto que sin embargo desconocen pero que puede permitir pensar el cine.

Voy a señalar ahora algunas cuestiones que me interesan especialmente de los trabajos de Antonio, para, en todo caso, poder dialogar sobre ellas. Una de esas cuestiones está relacionada con lo que él llama cristalización en el documental. La primera de esas cristalizaciones es el documental objetivo que establece Grierson. La segunda es el documental televisivo, que supone una idea masiva del documental que está estrechamente relacionada con la primera. Y por último una tercera cristalización que es la del **cine** directo. Siendo la relación entre las dos primeras cristalizaciones una relación de continuidad, mientras que la relación del cine directo con las anteriores es una relación de crítica.

La noción de cristalización es una noción verdaderamente estimulante y productiva, es decir que permite pensar un proceso por el cual a la cristalización le sucede la crítica, como si fuera un proceso necesario. La noción parece deudora de lo que los formalistas rusos pensaban como automatización en la literatura, precisamente como condición previa, como requisito necesario para la transformación y la evolución de la literatura. Cada vez que hay un proceso de automatización de procedimientos (decían los formalistas rusos) sucede la crítica del procedimiento y ahí hay cambios críticos. Justamente para Antonio, la evolución del documental es lo que él llama un proceso de autocritica, que empieza con el documental moderno, es decir, con el cine directo, que es crítico del documental anterior, del documental clásico, expositivo, objetivo y continúa luego ese proceso de crítica con la crítica a la verosimilitud del documental por medio de estrategias auto reflexivas. En este punto, en la crítica de auto reflexividad del documental, ya está inscrito lo que podríamos entender por documental contemporáneo. En el documental moderno ya está la presencia del cineasta en la imagen, ya está la asunción de una primera persona (aún cuando esa primera persona pueda ser colectiva), ya está también el énfasis del género en los protocolos previos, es decir la negociación de los documentalistas con aquellos que son objeto de sus films, que lleva a ciertos documentales contemporáneos a narrar el protocolo y a hacer del documental la narración del protocolo. Y podría agregarse que ya está -en esos documentales modernos- cierto tipo de trabajo con materiales que ya no poseen el mismo estatuto que en el documental clásico, porque los materiales en el documental contemporáneo parecen ser vehículo de la expresión subjetiva.

De modo que se podría pensar al documental contemporáneo (con todos los problemas que plantea) inscrito ya en el documental previo, crítico, moderno, auto reflexivo, que respondió a un proceso de autocritica. El documental contemporáneo, en ese sentido, sería una consecuencia de ese proceso de autocritica que se inició con el cine directo. Pero tal vez con la diferencia (y me parece que no lo piensa necesariamente así Antonio) de que la

propia modalidad contemporánea no sería propiamente un planteo crítico respecto de las modalidades documentales sino, en efecto, una de sus consecuencias. Sobre todo si se considera que el proceso histórico de autocrítica del documental pareció siempre responder al problema de la representación del otro, al problema de la representación de la realidad objetiva, exterior, algo que cambia definitivamente con el documental contemporáneo de primera persona, donde en efecto ya no es el otro el objeto ni predominantemente el mundo exterior.

Por último, la segunda cuestión relacionada con esto mismo, es que en otro de sus trabajos Antonio observa muy bien la importancia de la tradición del cine experimental en las nuevas modalidades documentales, no lineales, no narrativas, autoreferenciales, que trabajan con material encontrado, con materiales ya filmados y que no buscan ningún tipo de reconstrucción objetiva de la realidad sino (como dice bien él) buscan volver a mirar lo que ya ha sido filmado de esa realidad. Estos trabajos producen así un tipo de conocimiento sobre lo real que no pertenece ni a la esfera del conocimiento objetivo o 'científico' ni a la esfera de la literatura ni de la ficción. En consecuencia, serían algo así como una esfera transicional entre dos estadios, está el documental ensayo, una forma eminentemente contemporánea, pero que, como observa bien Antonio, tiene un antecedente, entre otros, en la tradición del cine experimental. Antonio no deja de pensar por ejemplo que el gran cineasta de esa forma ensayo es Jonas Mekas⁴, quien precisamente en sus *diary films* hizo de sus propios registros de su vida cotidiana, con la cámara Bolex, materiales de segundo grado, materiales que vuelve a mirar y que monta con procedimientos que siempre se han vinculado a la poesía y que el mismo Mekas consideró como poéticos, en el sentido de trabajar con ritmos sonoros y visuales. Aún así es indudable que en Mekas la representación del yo es una representación de la comunidad, porque el yo de Mekas es un yo comunitario, es la comunidad de los exiliados, es la comunidad del cine, es la comunidad de los artistas de vanguardia, es la comunidad contracultural, recortada siempre contra un mundo que se rechaza pero que precisamente por ese rechazo no se niega ni se desconoce, ni resulta mucho menos indiferente el mundo, puesto que es ese mismo mundo el que llevó a la deriva del sujeto durante la guerra y la post guerra en una errancia interminable -en el caso de Mekas- hasta llegar a Nueva York. En los films diarios de Mekas hay pues una representación totalizadora de esa comunidad, incluida en el mundo, aún cuando se trate de una representación fragmentaria, dispersa, errática y elíptica. No parecería posible encontrar hoy esa idea de totalidad, aún subyacente, aún esquiva, en los documentales ensayísticos contemporáneos, puesto que estos documentales parecen trabajar sobre el recorte provisto por el propio mundo y únicamente por él y por los propios materiales y únicamente por ellos. Habría ahí, me parece, habría que pensarlo, una

⁴ Jonas Mekas (n. 1922, Lituania). Cineasta norteamericano, emigrado de Lituania luego de la Segunda Guerra Mundial. Máximo referente del cine norteamericano experimental, no sólo ha realizado un aporte significativo a la historia del cine con sus películas como diarios, notas y apuntes -tales como *Walden* (1969); *Lost, Lost, Lost* (1975); *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972); ó *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001)- sino que, a través de la fundación de la cooperativa The Film Makers en la década del '60, ha producido, exhibido y difundido de muchos de los artistas experimentales de aquel momento. También desde el campo de la crítica cinematográfica ha hecho aportes fundamentales a través de publicaciones y revistas tales como *Film Culture*, ó *The Village Voice*, dando apoyo con sus elogiosas críticas a las películas de estos cineastas que encontraron en la figura de Mekas una suerte de mecenas que congregó, mediante las actividades que realizaba, a todo un movimiento.

diferencia entre lo que entendemos hoy por documental ensayo, auto reflexivo y en primera persona y lo que podría haber funcionado como modelo o paradigma moderno que tiene que ver efectivamente con la representación de la totalidad o con la idea de la totalidad.

SEMINARIO DOCUMENTAL

por Antonio Weinrichter

Introducción

Os voy a hablar sobre documental y en concreto lo que me preocupa: problemas sobre cómo enlazar dos cosas tan disímiles, tan lejanas como la idea del cine de museo, del cine que se expone o *cinema de exposición* como diría Bellour⁵ o *screen art* (que es como se dice también en inglés) y que todo ello es algo *post*⁶.

Existe una noción adquirida, una idea recibida, un prejuicio sobre el documental que caza mal, no encaja con la idea de cierto trabajo formal, con una escritura experimental o con la condición *post-media* en la que vivimos, y que sin embargo existe. Por ejemplo, una instalación como *Les veuves de Noirmoutier*⁷ de Agnès Varda, donde la presentación es por diferentes pantallas, donde se establece un *feedback* espectador/obra que no tiene nada que ver con lo que se llama *black box*, situación de gente sentada dirigiendo la mirada ante un solo sitio (la pantalla) que es la situación del cine: el *black box*. En el caso de la instalación, la situación es más la del *post-cine* o cine expandido que un artista como Jeff Wall⁸ llama *white cube* (cubo blanco), la cual es una definición muy gráfica. La caja negra es ese sitio donde la mirada es colectiva, es cautiva. Esto tiene unas consecuencias: asegura el relato continuado, lineal, que sustente la atención durante noventa minutos o dos horas, mientras que el *white cube* es una cosa que está literalmente ahí colgada y por la cual tú deambulas o paseas, con lo cual malamente puedes hacer o intentar hacer un relato lineal de noventa minutos, es más: ¡no puedes hacer un relato lineal!

Existe entonces una contradicción básica entre no tener al espectador sentado por un periodo de tiempo determinado y el tipo de espectáculo, de relato, que le ofreces. Esto es fundamental. Sin embargo, obras como las de Agnès Varda cumplen con ambos mandatos: es una obra literalmente del cine expandido, una obra del *white cube*, pero tiene un fuerte componente documental, se interesa por un tipo de personaje, que es el personaje del cine comprometido con la realidad, y en ese sentido no es incompatible. Pero históricamente esto no ha sido así, es decir, este es un fenómeno relativamente nuevo y que tiene dos

⁵ Raymond Bellour (n. 1939, Lyon). Escritor, crítico y teórico francés, fundador de la mítica revista de crítica cinematográfica *Trafic*. Entre sus publicaciones figuran *Le corps du cinéma* (2009); *Partages de l'ombre* (2002); *L'Entre-images 2* (1999); *L'Analyse du film* (1979, 1995); *Henri Michaux* (1966, 1986); entre otras.

⁶ Comenta Antonio Weinrichter: "Esta es una cosa que le gusta mucho a la gente de arte: el *post*. Una palabra de prefijo *post* como el *post it* (pegatina), de ahí creo que viene *post-cine*, *post-media*, *post-fotografía* y *post-verité* (que es el *post-documental*)".

⁷ *Las viudas de Noirmoutier* (*Les veuves de Noirmoutier*, 2005) es una instalación realizada por Agnès Varda surgida a partir de filmaciones o grabaciones documentales de una serie de mujeres de una isla remota de Francia que habían quedado viudas.

⁸ Jeff Wall (n. 1946, Vancouver, Canadá). Fotógrafo canadiense.

vertientes: una es el nuevo interés de la institución artística o museística por la realidad documental y la otra es la voluntad de algunos (bastantes) cineastas de salirse del ámbito habitual del cine proyectado sobre una pantalla monocanal⁹.

Las dos orillas

Hito Steyerl¹⁰ tiene un artículo donde afirma que el documentalismo era (hace siete años) la tendencia dominante en la institución artística. De hecho hay un término que ha calado: el *post-verité*. ¿Y qué quiere decir *post-verité*? Si queréis una definición clínica o pragmática: *post-verité* es lo que tiene que tener un documental para que le interese al museo. Es una cosa completamente clínica, lo veis así, pero es verdad, pero como os digo, *post-verité* era otro síntoma, un síntoma por demás interesante porque el término *post-verité* carga con esta idea de que tiene que ser *post-cine* para que entre en el museo... parece que el cine tiene que morir y ser *post*, o algo tiene que morir en el cine para que le interese al museo, en el sentido que algo anuncia cuando está muerto y ya es un objeto histórico.

Personalmente creo que lo que ocurre es que el cine ha mutado, o cierto cine ha mutado y entonces entra al museo, pero en el museo de arte contemporáneo, que es algo distinto. Bueno, todo esto es una de las dos patas: es un cambio en la percepción sobre el cine documental por parte de la institución artística, museos y galeristas.

Pero vamos a la otra orilla, a la orilla del cine documental, de la práctica documental, en donde la otra explicación sobre esta situación de hibridación, de mezcla, de que en un congreso como MEACVAD o que en un museo como el Reina Sofía se pueda programar documental, es que el documental mismo ha cambiado, ha evolucionado. Hay algo que hace el documental, en las diversas prácticas documentales, que antes no hacía, y que demuestra por un lado madurez y por otro lado quizás demuestra cierta crisis, porque la palabra *post-verité* -esto es interesante- sí denota bien una crisis de cierta concepción del documental.

1. DEL VERITÉ AL DOCUMENTAL PERFORMATIVO

1.1 Cine Verdad. Nacimiento del sujeto

⁹ Amplía Antonio Weinrichter: "Es pronto para saber si primero cambió el documental y por eso se interesó en él la institución arte, o quizás el arte estaba en crisis, su propia crisis (arte conceptual, post-conceptual, post-post-conceptual) y de repente dijo "Ah, pero qué fácil, vamos a hablar del mundo, del mundo este conflictivo que tenemos". No soy una persona con la perspectiva adecuada para responder estos interrogantes, pero se aceptan ambas explicaciones. No obstante, no estoy muy convencido de que el documental interese a la institución artística solamente porque haya cambiado algo en él, también me parece útil pensar que ciertas nociones del arte se hayan visto agotadas o necesiten consumir, crear paradigmas nuevos. Esto se los dejo a vuestro pensamiento".

¹⁰ Hito Steyerl. Video-artista, ensayista y teórica japonesa-alemana. Sus films han sido exhibidos en numerosos festivales internacionales. Ha realizado tareas docentes en el Experimental Media Creation de la Universidad de Kuenste, Berlín, como así también en escuelas en Viena, Munich y Hannover, entre otras. Se ha desempeñado también en el periodismo político y la crítica cinematográfica y artística. Su trabajo se centra en las problemáticas de la globalización, la teoría política, el feminismo y la migración.

Verité significa Verdad en francés, y es un poco el paradigma dominante en el documental desde los años sesenta. Paradigma de cómo se rueda y de qué postura adquiere el documentalista. No vamos a remontarnos hasta los años sesenta porque nunca llegaríamos al siglo XXI, pero básica y brevemente hay que recordar que en el año sesenta se pone por primera vez al alcance de los cineastas unos equipos portátiles que se pueden sacar a la calle. Si veis una película como *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1959) de Jean Rouch¹¹ y Edgar Morin¹², veréis que lo de portátil es un poco en broma, es decir es un paquetón, pero es portátil en comparación con las cámaras anteriores a los años sesenta y sobretodo o al mismo tiempo y de igual importancia, aparece un equipo de grabación de sonido, también portátil, que es la versión 'jurásica' del Nagra, y que ambas cosas pueden ir con un cable juntas. Entonces, en *Crónica de un verano* se ve como hay varias personas, no una sino varias: una lleva el micrófono, la otra lleva el cable y el maletón del sonido y hay una tercera que lleva la cámara y filma. Bueno, es portátil evidentemente, no es la cámara digital de ahora pero produce un cambio epistemológico, tecnológico y estético en el cine documental en todos los sentidos.

Hasta el año '59, el cine documental no usaba el sonido directo, las imágenes del mundo real del documental se hacían, se grababan, se filmaban y luego se sonorizaban. Fijaros que poca garantía, que poco contrato de realismo o de realidad directamente tiene una imagen que no tiene su sonido original incorporado. Y esto no se hacía salvo excepciones¹³.

Entonces el giro copernicano, la revolución epistemológica, es que en el sesenta, el documental, por primera vez, nace. Lleva cuarenta años de existencia con la historia de Flaherty¹⁴, de Vertov¹⁵, pero nace en el sentido de que nace la posibilidad de tener la

¹¹ Jean Rouch (1917-2004). Cineasta y antropólogo francés. Su trabajo en el ámbito cinematográfico está íntimamente asociado a temas como la etnografía y la antropología en la correspondiente búsqueda de recursos audiovisuales para retratar al mundo africano, desarrollado en películas paradigmáticas como *Moi, un noir* (1958) o *Petit a petit* (1972), entre otras.

¹² Edgar Morin (n. 1921, París, Francia). Filósofo y político francés de origen judeo-español (sefardí). Si bien ha tenido una vida política activa, sus vínculos con el cine son estrechos, tanto en lo referente a la teoría, con la publicación de los libros *El cine o el hombre imaginario* (1956) y *Las estrellas: mito y seducción del cine* (1957), y a la realización, con la co-dirección del film *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1959) junto a Jean Rouch. En 1962, junto con Georges Friedman y Roland Barthes, en el marco del CECMAS, funda la revista "Communications" (que dirigirá entre 1973 y 1990), dedicada al estudio de las artes visuales y audiovisuales, donde escribirán personalidades de la talla de Umberto Eco y Christian Metz, entre otros.

¹³ Amplía Antonio Weinrichter: "*Housing problems*, documental clásico británico del '35 dirigido por Arthur Elton y Edgar Anstey. Por algún motivo se les ocurrió filmar a la gente que vive en casas en ruinas de Londres, hacerles mirar a cámara y hablar y poner en esas casas pequeñas e insalubres (no se cómo, porque prácticamente era complicado) el equipo de sonido, de iluminación y la cámara para filmar a esa persona, a ese sujeto documental en su entorno. Esta película constituye una excepción".

¹⁴ Robert Joseph Flaherty (16 de Febrero de 1884, Iron Mountain, Michigan - 23 de Julio de 1951, Dummerston, Vermont). Es considerado el cineasta que dio nacimiento al primer documental de la historia del cine, al dirigir y producir *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922). Entre su filmografía se destacan *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, 1934), *Tabú* (*Tabu*, 1931, co-dirección con F. W. Murnau), *Moala* (1926), *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922), entre otras.

¹⁵ Dziga Dziga Vertov (2 de Enero de 1896, Bialystok, URSS (actual Polonia) - 12 de Febrero de 1954, Moscú). Realizador perteneciente al cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales que revolucionaron el género documental. En 1918, tras la revolución, el Comité del Cine de Moscú lo contrató para trabajar en Kino-Nedelia ("Cine-Semana", semanario cinematográfico de noticias de actualidad soviético), en Moscú. Trabajó montando noticiarios cinematográficos durante tres años. Entre sus compañeros

imagen con su sonido sincrónicos, simultáneos y también de forma accesible, es decir, uno puede viajar a donde está la realidad con cierta facilidad¹⁶. Claro que la revolución del digital hoy en día es que esto se puede hacer y además es mucho más fácil y es realmente accesible, no son tres personas o dos sino es cualquiera de vosotros con lo mismo. Incluso con el teléfono celular se pueden hacer películas, ya hay documentales o post-documentales hechos en teléfono celular. Todos hemos visto secuencias grabadas con el teléfono celular, que pueden o no tener un valor documental pero si lo tienen de documento. Este es un proceso que ahora se ha acelerado. No es casual que alguien como Chris Marker¹⁷ diga que había una vieja promesa del documental o del cine moderno que era la *camera-stylo*...

estaban Lev Kuleshov, que por aquellos años estaba llevando a cabo sus famosos experimentos de montaje, y Edouard Tissé, futuro cámara de Eisenstein. Entre 1919 y 1922 realiza sus primeras películas. En estas Vertov exploró las posibilidades del montaje, ensamblando fragmentos de película sin tener en cuenta su continuidad formal, temporal ni lógica, buscando sobre todo un efecto poético que pudiera impactar a los espectadores. En 1919, Vertov y otros jóvenes cineastas, entre los que se encontraba su futura esposa Elisaveta Svilova, crearon un grupo llamado *Kinoks* (Cine-Ojo). Entre 1922 y 1923, Vertov y Svilova publicaron varios manifiestos en publicaciones de vanguardia, desarrollando su teoría del Cine-Ojo. Vertov y los otros miembros del grupo rechazan de plano todos los elementos del cine convencional: desde la escritura previa de un guión hasta la utilización de actores profesionales, pasando por el rodaje en estudios, los decorados, la iluminación, etc. Su objetivo era captar la "verdad" cinematográfica, montando fragmentos de actualidad de forma que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. Según el propio Vertov, "fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global", permitiendo "ver y mostrar el mundo desde el punto de vista de la revolución proletaria mundial". En 1922, Vertov comenzó la serie de noticiarios *Kino-Pravda* (Cine-Verdad). En la serie *Kino-Pravda*, Vertov filmó todo tipo de lugares públicos, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso. El más famoso noticiario fue *Leninskaya Kino-Pravda*, que mostraba la reacción a la muerte de Lenin en 1924. Durante los años 20 rodó varias películas, pero destaca sobre todo *El hombre con la cámara* (*Celovek kinoapparatom*, 1929). Tras su última obra de importancia, *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenin*, 1934), Vertov fue relegado por el sistema estalinista a la producción de noticieros convencionales.

¹⁶ Cuenta Antonio Weinrichter: "Anteriormente incluso se había generado un género mixto con muy mala reputación: el docu-drama. Mala reputación porque el docu es el docu y el drama es el drama. ¡No crucemos! Además, si ficcionalizas el documental se estropea todo, pero docu-drama básicamente era sacar a la gente de su entorno, donde no podías filmarlos, y traerlos a un decorado o hacer un tipo de decorado con ellos y convertirlos en personajes. Coger a un minero, hacer algunos planos sin sonido -por supuesto- del minero 'minando' en su sitio, en su local, en su trabajo, pero si querías oírle hablar o si querías planos cortos o si querías construir algún tipo de sujeto real, en sentido de verlo como personaje, como actante diríamos, tenías que sacarle de su entorno y llevártelo a un estudio o filmar su sonido en un estudio. Esto hoy en día nos parece no solo 'jurásico' sino pre-documental".

¹⁷ Chris Marker (n. 1921, Christian François Bouche-Villeneuve, Neuilly-sur-Seine, Francia). Cineasta, escritor y fotógrafo francés a quien se atribuye la invención del ensayo fílmico. Comenzó su trabajo como parte del grupo de la rive gauche francesa, paralelo pero distinto de la nouvelle vague, con la que compartirían temas y trabajos más tarde. Pese a su vital importancia para el cine y a haber trabajado con Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Andrei Tarkovsky o Agnès Varda, su figura permanece a la sombra y su obra -casi invariablemente documental, con la única excepción de la pieza de ciencia ficción *La Jetée*- ha resultado influyente, pero casi desconocida para el público masivo. Películas como *Lettre de Sibérie* (1957), *Le joli mai* (1963), *Loin du Vietnam* (1967), *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Sans soleil* (1983), entre otras, bastan para considerar a la figura de Chris Marker como padre del cine moderno. Reacción a divulgar imágenes suyas y a conceder entrevistas, su vida y su obra confluyen en conformar uno de los pocos artistas audiovisuales del siglo.

que en aquel entonces, en 1947, era una fantasía, una utopía del director Alexander Astruc¹⁸, que soñaba con el día en que se pudiera hacer cine como se escribía con el estilógrafo, con un bolígrafo. No es casual que cuarenta o cincuenta años después, Chris Marker diga “Por fin aquella utopía se hace posible. Hoy, gracias a los nuevos equipos digitales, podemos hacer cine, de hecho incluso pensar el cine a la velocidad en la que se produce el pensamiento, igual que un escritor”.

Es decir, la revolución del *verité* es literalmente la revolución en la que nace el sujeto, el actante. Nace el sujeto como tema del documental. Fijaros que Flaherty y el esquimal o los empleados postales de John Grierson, del documental clásico, son emblemas, no son personajes, no son sujetos, son emblemas de LA clase obrera, LA clase trabajadora, LA clase oprimida, LA supervivencia humana. Por ejemplo: *El hombre de Aran* (Man of Aran, 1934) de Robert J. Flaherty, documental sobre los pescadores que sobreviven o malviven en agrestes acantilados. Todo eso está grabado durante un año por Flaherty y luego sonorizado en un estudio un año después. Y pese a que Flaherty quizás sea el único en construir personajes en el documental clásico, siguen siendo emblemas. Emblemas en el sentido de banderas, símbolos, arquetipos de otra cosa. Insisto: emblemas de LA clase humana, LA clase social o la supervivencia de la especie. Entonces, cuando nace el directo y es accesible el equipo técnico necesario para que pueda nacer, las películas se convierten en algo muy distinto. *Salesman* (1968, Albert y David Maysles) por ejemplo, película *verité* americana que nos cuenta la historia, el día a día, de un vendedor de Biblias a domicilio en la América profunda. Un señor que no vende ni una escoba, no vende ni una Biblia. Básicamente la película es el relato de un perdedor, de un Don Nadie, de un mediocre. Mediocre en el sentido de que no es un gran sujeto (tanto de ficción como de documental) sino un señor que vende Biblias a domicilio y que además no vende ninguna. Esta película es un ejemplo, si queréis grotesco, exagerado, de cómo cambia: ya no es EL pescador o EL esquimal que representa a la supervivencia humana sino el pequeño (en todos los sentidos) personaje, pero al cual podemos acercarnos. Cuando veis *Salesman*, veis un retrato, un personaje, entonces nace el sujeto y nace el personaje, un retrato de personaje que incluso no todas las películas de ficción consiguen hacer tan bien, tan redondo como lo dice E. M. Forster¹⁹: personajes redondos, de novela, que tienen carne, que se les ve toda su textura, que no son actores narrativos sino que son personajes. Bueno, pues eso que Forster dictamina para la novela clásica, la novela que tiene muchos más matices psicológicos, etcétera, es algo que en el documental se consigue con los dos tipos, con el *verité* por un lado y con el *direct cinema* por otro, y que además consigue personajes tan redondos como la ficción. Entonces, finalmente se puede decir que el *verité* manda, gobierna, define lo que es el proyecto documental durante muchos años, desde el sesenta al menos hasta... el noventa o noventa y cinco.

1.2 El Documental Performativo. Correcciones al modelo

¹⁸ Alexander Astruc (n. 1923, París, Francia). Crítico y cineasta. Su tarea crítica y su noción *decamera-stylo*, ayudaron a considerar la figura del director como autor del film. Entre su filmografía se destacan *Flammes sur l'Adriatique* (1968), *La longue marche* (1966), *L'éducation sentimentale* (1962), *La proie pour l'ombre* (1960), *Une vie* (1958), *Les mauvaises rencontres* (1955), *Le rideau cramoisi* (1952), entre otras.

¹⁹ Edward Morgan Forster (1879-1970). Escritor londinense.

Estudiosos como Bill Nichols han hablado de los años ochenta como el nacimiento de un modo o modelo documental que es el performativo, que tiene en cuenta la *performance* o la actuación del **sujeto** donde ya no es su verdad pura y dura la que vemos (como quería el *verité*) sino su verdad pura y dura *para la cámara*. Lo performativo es también un dato muy útil para entender al documental actual porque lo performativo tiene dos lados: la *performance* delante y detrás de la cámara, es decir, la del sujeto enfrente de la cámara, y la del cineasta detrás. ¿Y cuáles son las consecuencias? Por una parte el sujeto no es 'él mismo' en términos absolutos sino que es *para la cámara*; y por otra parte el documental ya no es objetivo porque el cineasta se expresa a sí mismo en su relación con la realidad que registra.

Esto se ha visto como algo muy problemático por los altos teóricos -normalmente franceses, pero también en esto los ingleses están metidos- o sea, quienes hacen alta teoría... Todos han hecho alta teoría con el documental: el documental no es objetivo, luego es ficción; el documental no puede ser equilibrado, luego es falso. Es decir, pedían algo imposible. No es el tema porque estamos en la fase post de esto, pero si lo pensáis y si leéis lo que se ha escrito sobre el documental desde Comolli²⁰, que luego moduló su postura hasta Renov²¹, Wiseman²² y todos los teóricos anglosajones, lo que veis es que al documental se le pide algo imposible: que ofrezca un retrato del mundo, una cierta imagen o representación del mundo, del mundo real, mundo histórico como dice Nichols sin tener punto de vista. ¡Es como el sexo de los ángeles! ¡No puede ser! El punto de vista existe, porque al encuadrar -en la duración del plano que encuadro- esta lo que dejo fuera. ¿Cómo no va a tener punto de vista el documental? Es irónico. El encuadre, la duración del plano, el montaje -que es el gran creador de sentido- ¿cómo no va a tener punto de vista el documental? Sin embargo, una cosa tan clara como esta, de repente ha sido motivo de sesudas disquisiciones demostrando que el documental no resistía, que era ficción porque no podía ser objetivo, lo cual es mezclar conceptos: una cosa es que no pueda ser objetivo,

²⁰ Jean-Louis Comolli (n. 1941, Argelia). Cineasta, escritor y docente francés. Entre 1962 y 1978 escribió en *Cahiers du Cinéma*. Profesor en la Escuela de Cine FEMIS, en la Universidad de París 8 (ECAV), Universidad Pompeu Fabra y Universidad Autónoma de Barcelona. Se desempeña como escritor, crítico y teórico en prestigiosas publicaciones como *Trafic*, *Images Documentaires* y numerosas revistas dedicadas a la música jazz como *Jazz Magazine* y *Public Free Jazz*. Autor de la antológica serie *Técnica e Ideología* en *Cahiers du Cinéma*. Entre su filmografía se encuentran *Rêves de France à Marseille* (2003), *Buenaventura Durruti, anarquista* (2000), *Nos deux marseillaises* (1997), *Marseille contre Marseille* (1996), *Jeune fille au livre* (1994), *La campagne de Provence* (1992), *Marseille de père en fils - Coup de mistral* (1989), *Marseille de père en fils - Ombres sur la ville* (1989), *L'ombre rouge* (1981), *La Cecilia* (1975), *Comme je te veux* (1969), *Les deux marseillaises* (1968), entre otras. También ha dirigido una gran cantidad de películas y series para TV, entre las que se destaca *Cinéastes de notre temps*, ideada por el equipo de *Cahiers du Cinéma* (principalmente Janine Bazin y André S. Labarthe).

²¹ Michael Renov. Profesor norteamericano de historia, teoría y crítica cinematográfica en la UCLA. Autor de libros como *Hollywood's Wartime Woman: Representation and Ideology* y editor de libros sobre documental y video arte como la serie *Visible Evidence*, publicada por la Universidad de Minnesota desde 1997, centrada en el cine de no-ficción.

²² Frederick Wiseman (n. 1935, Boston, Massachusetts, EEUU). Cineasta norteamericano y uno de los más prestigiosos documentalistas contemporáneos, célebre por su método de observación de la realidad, preferentemente de las instituciones disciplinarias propias de la modernidad como la escuela, la cárcel y el manicomio. Dentro de su filmografía se destacan *La Danse- Le Ballet de l'Opera de Paris* (2009), *Domestic Violence* (2001), *Hospital* (1970), *Law and Order* (1969), *High School* (1968), *Titticut Follies* (1967), entre otras.

lo cual es incluso bueno (o interesante al menos) y otra cosa es que eso lo convierta en ficción. De hecho una de las cosas más difíciles de hacer -desde el punto de vista de las herramientas metodológicas- es definir qué cosa es un documental, y una de las cosas más fáciles es reconocer un documental, porque todos los espectadores y cineastas tienen un código común sobre qué cosa es un documental: es aquella película (da igual si utiliza reconstrucciones, actores, no actores o actuaciones u otro tipo de desvíos, de recursos o como queráis llamarlos) que nos ofrece un retrato sobre el mundo real, un discurso sobre el mundo real y eso es una cosa que no hace falta discutirla, la entiende todo el mundo.

¿Por qué es tan difícil definir al documental históricamente? ¿Por qué hay tantas disquisiciones cuando todo el mundo reconoce perfectamente un documental? Por eso el propio documental corrige un poco, o modula algunos de los maximalismos que se generan con esta maravillosa potencia que tiene el cine documental para registrar el mundo y enseñarnos sus sujetos, cuando empieza a decir “Bueno, pero tampoco pasa nada si el documentalista se muestra a si mismo” (otra cosa es que haya mayor o menor grado de manipulación). Es esto lo que Nichols llama performativo.

Ustedes han visto películas de Michael Moore, famoso precisamente porque sale Michael Moore en sus películas. Errol Morris, en cambio, es mucho más interesante, pero nadie conoce a Errol Morris porque no sale físicamente en sus películas, mientras que todos conocemos a Michael Moore porque sale con su gorra. Michael Moore es como un Woody Allen, es decir, es una persona que todo lo que vemos en sus películas está filtrado por su personalidad. Ya sabemos que es un señor no muy de fiar, que hace trampas, que siempre se ríe de sus sujetos, que entrevista a Charlton Heston que ya está gagá, para decir “mira, Charlton Heston defiende a estos de los rifles”. Toda la entrevista es: Michael Moore va a poner en ridículo a un viejo fascista. Entonces eso no es serio, un documentalista serio no busca un objeto de escarnio tan fácil. Pero lo que es interesante -y no estoy defendiendo a Moore- es que él se muestra. Es decir, la corrección a la que aludo es cuando en el cine documental la imagen que ofrece del mundo puede ser tan inmediata, cuando da esa impresión de que realmente estamos allí viendo la realidad ante nuestros ojos, es cuando aparece la subjetividad (en el sentido de la subjetividad del narrador, del documentalista, de su presencia), cuando el cine documental dice “no es que el mundo sea así sino que yo de alguna forma pienso que el mundo es así y me muestro enunciando esto”. Esto es lo que quiere decir Nichols con el modo performativo, que es el siguiente históricamente al férreo predominio del *verité*. Hablamos entonces de los años '80, '90 a la actualidad. Insisto, performativo en ambos sentidos, como a su vez le corrigen a Nichols otros teóricos: la estupenda escritora inglesa que se llama Stella Bruzzi²³, aclara que el performativo debe mirarse en los dos sentidos, a los dos lados de la cámara: no solo hace una *performance* el director en el sentido de que interviene... en el caso de Michael Moore literalmente se convierte en un personaje pero otros utilizan la voz en off, recuperan el comentario, el punto de vista no ya objetivo/subjetivo sino literalmente personal, en primera persona incluso. No sólo los sujetos a este lado sino al otro empiezan a revelar que están actuando

²³ Stella Bruzzi. Profesora en la Universidad de Warwick. Ha publicado libros y artículos sobre investigación cinematográfica, particularmente en temas referidos a documental y sexualidad, donde se destaca *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-war Hollywood* (2005) y *New Documentary: A Critical Introduction* (2000), *Fashion Cultures: Texts, Theories and Analysis* (2000) y *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies* (1997).

para la cámara. No que estén actuando en el sentido que estemos en la ficción ¡horror otra vez! no; sino que están actuando su verdad, su forma de ser, pero a sabiendas que hay una cámara delante.

1.2.1 Un invitado inesperado: el *Reality Show*

Fijaos aquí, a los teóricos de la línea dura, estos que dicen “mmm, todo es ficción, el documental no es posible...” se les ha colado un invitado inesperado y no querido que es la televisión, que ha resuelto el tema brillantemente. Hay una constelación de programas de televisión que son los *Reality Shows*: *Gran Hermano*, *Operación Triunfo* y millones de variantes.

Como mezcla, el término es brillante: *Reality*=realidad, *Show*=espectáculo, no ficción sino espectáculo, que eso es quizás lo que no entienden los puristas que dicen que o eres objetivo o haces ficción. ¡No! Eres objetivo, eres ficción o eres una cosa en el medio que se llama *Reality Show*. Dentro de los polos, el puro documento por un lado y la pura ficción por el otro, hay muchas cosas intermedias y justamente la televisión ha venido a restregarnos las narices a los de cine, que siempre somos la avanzadilla, la locomotora, la vanguardia de lo audiovisual -o eso nos creíamos- y ha desmontado esta especie de nudo gordiano, inventando este fenómeno del medio.

Por supuesto, jugar con *Reality* y con *Show*, con Realidad y con Espectáculo puede dar lugar a algo mejor, como por ejemplo el documental performativo -a ciertos autores del documental performativo- y a lo peor, que es la televisión. Pero eso no quita el mérito a la televisión. Por mucho que la odiamos y que no sea objeto académico (por lo menos algunos ámbitos) la televisión ha agitado el panorama, que estaba bastante clarito para algunos cuantos y nos ha demostrado hasta qué punto lo de actuar para la cámara es una escala muy difícil de determinar dónde empieza y dónde acaba la realidad, porque en los *Reality Show* ese punto está perfectamente resuelto...es decir, todos actúan, todos saben que hay cámaras ¡están en un concurso, diablos! Llevan ahí seis meses metidos, seguramente hay guionistas que les dicen “ahora, tu tienes que revelar, en la semana tercera, que eres travesti y que además el otro te robó de niño tu bebé y entonces te has metido solo para acuchillarle”. Es decir, hay un guión. Bueno, pues a pesar de eso (y aunque nunca sepamos hasta qué punto es real un *Reality Show*) lo que está claro es que se pueden conseguir elevados grados de espectáculo pero a la vez de realidad (aún con la conciencia que tiene el sujeto de que está trabajando, actuando, siendo ‘él mismo’ para la cámara).

En cualquier caso, en lo performativo (que es literalmente el penúltimo estadio del *post-verité*, es decir, de lo que le ocurre al documental después de que solidifica o consolida su primer gran dogma que es el cine directo o *verité*) una de las cosas que ocurre es que deja de ser válida la preciosa frase de Mijail Kaufmann, el hermano de Dziga Vertov, que decía en un texto muy bonito: “En el cine de ficción, se busca gente que sepa actuar, en el documental hay que buscar gente que sepa no actuar”, o sea, que sepa no mirar a cámara, sepa no estar pendiente, no estar diciendo frente a cámara, “pues soy pobre, o soy esquimal, o soy emblema de no se qué...” o sea, decir esas cosas que delatan que sabe que está siendo filmado. Entonces, decía Kaufmann “hay que buscar sujetos que sepan no actuar”, o sea, ser ellos mismos como si no tuvieran una cámara delante. Lo cual estaba bien, es decir,

parece que en los años '20 y '30 lo tenían más claro, se hacían menos lío que después cuando entramos algunos teóricos a decir “pues a partir que el sujeto reconoce la cámara ya no es verdad, ya estamos en ficción”. Perdonen que insista pero parece mentira el tiempo que perdió el pensamiento sobre el documental por estas cuestiones.

Lo que hace entonces el documental desde hace veinte, veinticinco años es que el saber qué actuar o no actuar, da igual, y por eso la aportación de los *Reality Shows*.

1.2.2 El protocolo. Las trazas del contrato

Hay un concepto fascinante para mí en el documental que es el del protocolo, el contrato que hay entre el sujeto y el documentalista. Es decir, el documentalista que va a filmar esquimales o mineros en huelga o lo que queráis, no va allí y se presenta con su santa y bonita cara y filma la realidad tal cual es ante sus ojos, sino que tiene que negociar (entre otras cosas) si puede filmar, si se dejan. Entonces el protocolo (que en realidad es muy fundante y muy previo a lo que buscas y a lo que encuentras), el documental actual al menos lo enseña, lo muestra, de alguna forma dice “aquí hay un protocolo”.

Este asunto del protocolo se ve muy bien y muy bonitamente en la película *Me duele el chocho* (2002) de Valeriano López²⁴, porque durante la entrevista que hace el realizador al personaje, este concluye diciendo “¿Otra vez? ¿Otra toma?” Es como una toma falsa. Las tomas falsas son cuando los actantes reconocen la presencia de la cámara, las que nuestro amigo Kaufmann decía que había que quitar. Al insertar o el incluir el “¿otra vez?”, la repetición, el director nos afirma a nosotros como espectadores que él ha negociado una cosa. Pero aun así, el director deja las tomas falsas, deja las trazas -esta es una palabra *benjaminiana*- de ese contrato. Y no pocos de los mejores -o más interesantes al menos- documentales performativos son aquellos en los que la noción performativa se dramatiza en un protocolo, un contrato, una transacción *visible* entre documentalista y sujeto.

Este puede parecer, evidentemente, un caso anecdótico, un pie de página, pero lo pongo como ejemplo porque es muy gráfico de una nueva modalidad que, de forma mucho más pedante y académica llamamos performativa, donde hay una *performace*, hay un reconocimiento, una puesta en primer término en algunos casos, en otros casos simplemente es una traza en la enunciación, en la presentación, un rótulo que nos dice que ese documental lo enuncia alguien. Y además si ese alguien es blanco, varón y está hablando de alguien que no es blanco ni varón, hay una problematización que el documental clásico no se había planteado nunca. Fijaros cuantas veces hemos visto películas sobre otras culturas, otros países exóticos donde no hablan ellos, no sabemos qué piensan ellos. El paradigma post colonial se dice hoy en día, pero es que hay que ser *post* colonial también con nosotros mismos. Una de las grandes cosas que aporta *Crónica de un verano*, es que es la antropología de Francia en el año '60. No la antropología de los nobles salvajes o esquimales o africanos sino la antropología de los parisinos. Es mirar al propio sujeto occidental como un antropólogo.

²⁴ Valeriano López (n. 1963, Huéscar, Granada). Cineasta, diseñador gráfico, artista y docente. Transitando diversas escuelas y academias por distintas zonas geográficas que van desde Cuba a su Granada natal, este artista desarrolla junto a un colectivo artístico obras de índole crítica y radical.

Sin embargo lo performativo, que es lo último que ha ocurrido en la historia del documental y que se separa bastante del paradigma *verité* y del cinema directo, no es todavía *post-verité*, no es lo que entendemos como expansión del documental.

2. DESVIOS DE LO REAL: LA NO FICCION

Esta expansión es la que me ocupa en el librito *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2004). A mí lo que me interesa es aquel documental que se desvía de la noción un poquito clásica del documental. Pues en el libro hago un pequeño inventario de aquellas formas o prácticas del documental que literalmente hacen que la palabra documental se nos quede pequeña y no se pueda usar. Es por ello que sugiero el título o la categoría de no ficción, traducida del inglés *non fiction*. Esta categoría resulta ser bastante pragmática para estas cosas, pues es muy útil: un libro de autoayuda, una autobiografía o un libro de historia pues son *non fiction*; una novela pues evidentemente es *fiction* o ficción. Esta categoría es traída al cine, básicamente porque es la que usan muchos escritores o pensadores anglosajones... pero para ellos es natural porque tienen, insisto, la categoría heredada. Al traducirla, al proponerla, lo que quería era decir que el documental es una parte de la constelación de la no ficción; pero es sólo una parte. Hay otras cosas que ya no se pueden llamar documental pero tampoco son ficción, están pues en esa zona intermedia. Y lo dividía en tres grandes bloques:

-*El falso documental*, que en principio es el menos problemático de categorizar porque es ficción, pero que a su vez mantiene esta post-moderna relación con las formas del documental, porque se las señala como tales, como formas, como un repertorio formal.

-*Lo subjetivo / performativo* y su horizonte estupendo en el *ensayo*.

-La nueva utilización de *archivo*.

2.1 El Falso Documental o *Fake*.

Fake viene en honor de una película de Orson Welles que fue quien inventó el primer *fake*: *La guerra de los mundos* (1938) aquella imitación del género noticiario, por la radio, para explicar una ficción que era la invasión de los marcianos, creando un pánico colectivo. Welles es interesante por *La guerra de los mundos* pero también por una película estupenda que se llama *Fake* o *Fraude* (tiene varios títulos, tiene varias nacionalidades, es una película apátrida: es co-producción con Irán, España, Francia y no se cuántos más). Una película donde Welles define esta especie de... fascinante... lo digo porque a todo el mundo le interesa mucho la idea de un falso documental. Claro, el documental es aquello que por definición no es falso, sino que es objetivo, es lo real, es el mundo histórico, es la realidad, con lo cual la contradicción de términos es explosiva ¿no? Falso documental. Pero bueno, falso documental es ficción, son historias, argumentos inventados, que se benefician del arsenal de repertorios formales del documental. Tú puedes contar en ficción evidentemente lo que quieras, pero parece que hay cierta complacencia, cierto placer (literalmente placer del cineasta) en utilizar los recursos del documental para contar una historia ficcional: el archivo, la entrevista, las tomas observacionales sobre el terreno. ¿Por

qué? Pues por la propia atracción de la forma documental. También porque es más barato que utilizar actores, pelucas, carruajes y esas cosas que tiene el cine de ficción. Pero no sólo es más barato, es que también es más divertido, o les divierte. Hay un cierto placer en jugar a imitar o en utilizar material de archivo que has rodado tú y envejecerlo²⁵. Pero bueno, la gracia del documental falso no es engañar sino que es un rasgo muy postmoderno del documental; quizás es la post-modernidad que llega al documental. Mientras todo el cine cae ya bajo la post-modernidad y el pastiche, el documental se mantenía intacto y virginal, sin contaminar por la post-modernidad y quizás el falso documental, esa especie de película hecha “esto es como si...”, o “vamos a jugar a que tú sabes que yo se que esto es falso, pero...” y ese juego que es como el de las películas de Tarantino o de Almodóvar, que son postmodernos, le faltaba llegar al documental, lo cual es un síntoma, no de decadencia del documental sino de su madurez. Esta autoconciencia es una fase, es algo que pasa en todas las formas, en el manierismo, en lo barroco, esa especie de ornato que es el lenguaje que se engalana porque ya es consciente de sí mismo. Entonces el falso documental, más que decadencia o insulto a la empresa del documental, indica que lo “posmo” también -con todo lo que conlleva- ha llegado a la práctica documental.

2.2 El ensayo

El segundo gran bloque de prácticas donde el documental pierde su honesto nombre y literalmente pierde su reputación, donde el documental se deshace de sus certidumbres, es en el trabajo con la subjetividad. Es decir, hay un documental que si queréis es históricamente una herencia de lo performativo, es decir, donde el documentalista hace también una *performance*, se convierte en personaje, y donde no puede presumirse que es inocente o neutra la postura y la presencia del documentalista.

La subjetividad es históricamente otra gran piedra o nudo gordiano del documental, ya que el documental era aquella cosa que no podía ser subjetiva porque entonces introducía

²⁵ Amplía Antonio Weinrichter: “Como hace José Luis Guerín en una película fascinante que se llama *Tren de sombras* (1997) o Basilio Martín Patino (que es un tesoro del cine español a descubrir) en una película sobre la Guerra Civil Española que se llama *Casas Viejas* (1996). Es muy interesante porque cuenta un episodio de sublevación campesina y represión feroz por parte de la guardia civil pero lo cuenta como si hubiera materiales documentales, es decir: sabéis que en la Guerra Civil fueron a España documentalistas soviéticos, británicos, americanos, todas las escuelas de documental de los años '30 fueron a la Guerra Civil Española y es la primera Guerra realmente filmada por el cine, es una Guerra que tiene archivo de cine. Entonces, lo que hace Patino en esa película es contar un episodio histórico real diciéndonos que fue un realizado por un documentalista soviético. Entonces Patino hace una épica campesina, una épica proletaria y lo rueda, lo graba, lo envejece y lo presenta como documental hecho por un soviético. Y luego viene alguien de la BBC británica, que es la escuela más “objetiva” (entre comillas), contó el mismo episodio de revuelta campesina con estilo evidentemente un poquito más sobrio. Esto es el falso documental, o sea es ficción, no porque no existiera la revuelta campesina sino porque Patino se complace en contarlo por medio de un sistema de archivo falsificado, recurriendo a sujetos entrevistados, supervivientes, historiadores... tienen todos nombres divertidos. Por ejemplo, sale un presidente de la filмотeca *Alexander Nevsky*, en referencia a la película de Sergei Eisenstein”.

sesgos, desviaciones y tergiversaciones de la realidad. Hoy eso acabó, hoy en día el cine de no ficción ha dejado de ser documental²⁶. Pero como decía, la subjetividad ha sido históricamente tabú, ha sido una de las cosas que más han ocupado a los críticos porque la subjetividad era lo contrario de la objetividad. Hoy en día hay muchos ejemplos de lo contrario, desde este reconocimiento de los protocolos de negociación del documentalista con el sujeto hasta la propia aparición física como personaje del documentalista y formas mucho más sutiles, creativas y ambiguas de enunciación, donde se reconocen los procesos de enunciación, que es lo que justamente el documental clásico elude. Y una de las prolongaciones de esta nueva subjetividad (no es la única, pero para mí es la más interesante) es una categoría aún más complicada de explicar que la no ficción, que es mucho más porosa además, que es el ensayo, el film ensayo o ensayo audiovisual.

En *Desvíos de lo real* me he preocupado mucho por ello porque pienso que el horizonte al que tiende un cierto cine de lo real actual -ya no documental- es al ensayismo. Categoría muy conflictiva en literatura. No se nos cae de la boca a los que hablamos de cine últimamente lo de ensayístico, y sin embargo en literatura ni siquiera está muy claro qué es un ensayo: es aquello que no es ni un tratado científico, ni un libro de historia donde es lo objetivo, donde no hay literatura ni poesía ni modos poéticos, no es eso, ni tampoco es la pura ficción. Y si lees un libro como el de Aullón de Haro que es una teoría de los géneros literarios, veréis que el ensayo no existe, es decir es aquello que no es ficción y no es un tratado científico sino el medio, otra vez estamos en la tierra de nadie.

Yo hablo mucho de la *Zona*, pero ¿qué es la *Zona*? Es un territorio no definido, no cartografiado (quizás porque así nos ahorramos tener que obedecer ciertas jerarquías o disciplinas o términos que ya son canónicos). Si estás en la *Zona* donde no hay nombre, donde no hay categoría, donde no sabes qué institución reclama la pieza, no sabes si la pieza es de museo, de cine, de festival, de ficción (yo creo que no es para televisión), pues estás más robusto. Entonces digo que para mí el más interesante horizonte al que tiende esta nueva liberación formal del documental, donde puede ensayar formas más experimentales -hablando siempre del mundo real, del mundo histórico- es la categoría del ensayo. Que es una categoría que si te pones a pensar en títulos, por un lado da vértigo porque parece que es una nota a pie de página y sin embargo la forma tiene un potencial casi infinito, y creo que si hoy en día alguien hace un documental creo que tiene que hacer esto, que creo que es la cresta de la ola o la línea que define un poco el horizonte, el potencial, el futuro.

De lo subjetivo y lo performativo a lo ensayístico, que es un tremendo salto lógico y que es un paso que nos obliga a dar, es una segunda constelación.

2.3 El material de archivo

Históricamente el cine documental, para hablar del pasado, de la historia (que se supone que es uno de los temas del documental, la historia) sobretodo de este que tiene el paradigma del directo, desde entonces sólo tiene (antes no, tenía más) dos formas de hablar

²⁶ Agrega Antonio Weinrichter: "Aunque no obstante hay muchos documentales que siguen pretendiendo ser objetivos y en donde el documentalista no interviene para nada en la realidad y que no nos ofrece su versión de la realidad, hay muchos".

de lo pasado: una forma es tener un testigo vivo y preguntarle. Un sobreviviente de la guerra civil, o de la dictadura, es decir, algún testigo histórico que hable. Y la segunda forma es tener materiales de archivo. Pero los materiales de archivo son volátiles, explosivos, hay que tocarlos con pinzas porque ¡claro! Por ejemplo, para hablar de los nazis y del exterminio, de la *shoah*²⁷, de los judíos, tenemos abundante material de archivo rodado por... ¡los nazis! Con una cierta ideología, un punto de vista por supuesto. Cuando los nazis rodaban en el Ghetto de Varsovia para demostrar que los judíos -que ellos mismos habían amontonado- eran como animales, lo cual estaba justificando su siguiente exterminación, esas eran “filmaciones documentales”. Y sobre todo cuando tú, desde otro punto de vista y para denunciar la inhumanidad de los nazis, recurres a ese material como material de archivo, como índice histórico de una realidad, ese material no es neutro, es volátil en el sentido literal que puede explotar en las manos. Hay artículos muy interesantes sobre qué se puede hacer con el material de archivo del enemigo. El caso más famoso es el del material nazi evidentemente pero fijaros también en todo el documental clásico, colonial.

Hay muy interesantes films de archivo, de este nuevo cine de archivo que utiliza filmaciones coloniales, es decir, materiales con una mentalidad de los años '20, '30 y '40 diciendo por ejemplo qué felices son los nativos de las Antillas Holandesas. ¿Por qué? Porque son filmaciones encargadas por el gobierno holandés para mostrar a no se qué instituciones lo bien que cuidan a sus ‘negritos’, a sus indios de las Antillas Holandesas. ¿Cómo tomas ese material e intentas hablar con una cierta ideología sin que se te contamine el proyecto por el propio racismo del material?

La película estupenda de la que estoy hablando se llama *Mother Dao, de Schildpadgelykende* (1995, Vincent Monnikendam), que básicamente trabaja con filmaciones oficiales, institucionales del gobierno sobre sus colonias, pero intentando devolverle la palabra al sujeto, al otro. Es post colonial en el sentido fuerte de la palabra y ¡claro! se encuentra con unas filmaciones donde sólo vemos nativos felices, pero allí había más cosas que nativos felices solo que... ¿dónde las encuentras? No hay, no tienes supervivientes evidentemente.

A mí personalmente me fascina la variedad del uso del material de archivo que ha empezado a hacer el documental moderno, que no tiene nada que ver con su origen. Esta práctica, este género del cine documental se llama cine de compilación, *compilation film* en inglés y en francés se llama *film de archive* o más problemático -y tiene cierta gracia- *film de montage*. ¿Por qué problemático? Porque claro, montar ya es juntar cosas que originalmente no estaban juntas, es sacar o traer un elemento de su contexto y ponerlo en un contexto nuevo de donde surgen sentidos nuevos. La palabramontage (no hace falta evocar a André Bazin para recordarlo) significa manipulación. Si en el cine de ficción hay una teoría del realismo (que es justamente la *baziniana*) que dice que es mejor el plano secuencia, la secuencia toda seguida, porque el montaje introduce manipulación del espacio, del tiempo, de la causalidad. Si eso ocurre en el cine de ficción (que al fin y al cabo es ficción) y hay una escuela que dice que el montaje es menos realista porque manipula, fijaros cómo será considerado el montaje en el campo del documental, donde las manipulaciones van a parar como tabú. Pues digo que tiene gracia y apunta al corazón del

²⁷ *Shoah* o *Shoá* (literalmente *catástrofe*) es un término utilizado para referirse al Holocausto.

problema que uno de los nombres del cine que utiliza archivo para hablar de la historia pasada se llame *film de montage*. En español y creo que aquí también, la palabra ‘montaje’ tiene varios términos: hacer un montaje, hacer un truco. Yo voy con alguien por la calle por ejemplo, y él se cae al suelo y yo pido dinero para llevarlo al hospital y ni él necesita del hospital ni yo lo voy a llevar al hospital sino que con el señorcito puedo hacer un montaje. Fijaos que es una puesta en escena, tiene gracia ¿no? Es como muy de cine, poner en escena algo es montaje, lo cual está muy bien porque la acepción normal del cine es montaje, pero la palabra, la connotación negativa de montaje que es de manipular existe en este uso coloquial de ‘hacer un montaje’.

Y esa sospecha, esa licencia de hacer un montaje subyace en la historia del documental, del modo que cuando llegamos al paradigma del *verité* directo, el montaje no desaparece porque es imposible, el cine siempre monta trozos, pega pedazos, pero hay una nueva modalidad de montaje que intenta reproducir una continuidad en el espacio. Hay montaje porque hay que saltar de una escena a la siguiente, de un plano al siguiente pero no es que se privilegian los planos secuencia, el no-montaje, sino una forma de montaje muy lineal, muy poco expresiva²⁸. Entonces digo que los procesos del archivo son fascinantes, son inacabables, es la tercera gran categoría en la que el documental ya no puede seguir llamándose documental.

2.4 Un ejemplar film ensayo: *November* (2004) de Hito Steyerl

Este film ensayo pertenece a una videoartista que se llama Hito Steyerl que es quien decía que el documentalismo es la tendencia dominante en el arte. Curiosamente no es correspondida, es decir, ella desde el lado del videoarte piensa que el documentalismo es importante pero en el mundo documental no está reconocida, es un caso canónico de la *Zona*.

November, es una película muy política pero porque está hecha políticamente, no sólo porque sea política. Reivindica otra zona, la zona del activismo. Con activismo me refiero a las acciones políticas que implican el uso de armas, la violencia... el activismo, que es lo que antes llamábamos guerrilleros, se convierte en terrorismo; es muy interesante pensar sobre esa cuestión.

Sin embargo, este es un film ensayo y si hay una cosa que define al ensayo cinematográfico frente al documental es que no tiene un solo tema, porque el ensayo es pensamiento en

²⁸ Amplía Antonio Weinrichter: “Hasta el punto de que el plano final de *Salesman* es una imagen donde este señor (el cual hemos visto durante 90 minutos construyendo delante de nuestros ojos, como un redondo y rotundo personaje como si fuera de ficción) se le ve solo en su cuarto de hotel, pensativo y triste mirando por la ventana. El final perfecto para un retrato de personaje. Bueno, pues fue muy criticada esa escena porque no era cronológica. Es decir, es cierto que él era triste y vivía solo en un hotel y es cierto que esa escena es real, que él está con cara triste mirando por la ventana, pero si los directores estuvieron seis meses filmando, eso deben haberlo rodado en el mes dos, es decir, no era la conclusión de la historia, era un efecto de montaje. ¿Para qué? Para producir una ilusión o una impresión narrativa. Pues en el momento del paradigma *verité* eso le fue criticado porque manipulaba nuestras percepciones. Veis así como dentro del documental el montaje ha tenido mala prensa. Esto no es verdad en *Salesman* porque pone (para acabar y generar un efecto de clausura muy efectivo) esa especie de final lógico para una historia donde vemos que se convierte en un personaje como de Arthur Miller en *La muerte de un viajante* (1949), es decir, un señor triste”.

acción, es alguien que piensa en voz alta y que hoy en día, con las nuevas herramientas digitales y el uso de archivo, se puede literalmente filmar como se piensa. Lo que se ve en este trabajo entonces es pensamiento desplegado, como cuando alguien discute con una mínima asociación de un tema a otro, no es lineal, es por asociación, es por montaje. Y cuando la realizadora dice una idea, busca la imagen para la idea y sin embargo, al verla, el proceso es lo más parecido al pensamiento humano, por eso es ensayo. El ensayo es pensar y hacerlo además desde uno. El ensayo (como muchas veces se suele malentender) NO es autobiografía, NO es contar tu vida, sino que es hablar desde uno mismo que es muy distinto.

November es una película reflexiva, no muestra imágenes que nos meten en una historia linealmente, un mundo, sino que nos muestra las fuentes de la imagen, vemos una confusa dialéctica de materiales, hay materiales de muchos tipos. Hay una voz en off grabada ahora, una película estudiantil que hizo la que habla, Hito, con su amiga Andrea hace muchos años, una guerrillera kurda que habla y no la vemos porque es guerrillera y está en la clandestinidad. Entonces sólo escuchamos su voz y vemos la pantalla en blanco y en toda la película hay una mezcla de fuentes de materiales distintos y tremendamente variados, ¿por qué? porque está siguiendo un hilo de pensamiento, entonces lo que vemos no es una voz que piensa y unas imágenes que la ilustran sino una dialéctica entre la imagen y el discurso verbal. ¿Qué ocurre? Que el ensayo tiene una característica particular y es que utiliza imágenes muy variadas, de fuentes muy variadas, y que no siempre son imágenes de alta calidad. Se produce un fuerte contraste entre imágenes de algunas instalaciones de la institución arte, con ese cuidado por la imagen y estas imágenes más sucias, más rugosas, una imagen en video amplificada donde podemos ver que no hay detrás, vemos lo feo que es la imagen de video amplificada.

Por otra parte, también vemos un efecto *collage*. El collage es lo que en el cine no existe porque en cine tenemos el montaje que es lo que junta, lo que sutura, mientras que en el *collage* se ve la separación, se ven los bordes ¡sino no es *collage*!

Es un tema que a mí me hace mucha gracia que el montaje o *montage* con ge, que en las artes es una técnica vanguardista, en el cine es montaje, con jota y es una técnica o dialecto: toda película está pegando trozos, planos y además está trabajando en dirección contraria: el *montage* y el *collage* subrayan los bordes, subrayan la diversidad de materiales (por eso es una forma de vanguardia histórica) mientras que el cine -que nace por esa época de las vanguardias- lo que hace es, con su técnica vanguardista que tiene por defecto (el montaje) lo va domando, domesticando para que no se note.

Por otra parte, en el ensayo se suele recurrir también a material de archivo para ilustrar el pensamiento. El principio del *collage*, es decir de los bordes, de la naturaleza de diversidad de materiales que se ve, que se trabaja sobre diversos materiales es visible y además es uno de los temas.

Entonces está la subjetividad, la diversidad de fuentes, la dialéctica de materiales (como diría Noël Burch²⁹) y la performatividad, todos los elementos que hemos ido mencionando

²⁹ Noël Burch (n. 1932, EE.UU). Teórico, investigador y crítico de cine norteamericano, radicado tempranamente en Francia, comúnmente se lo relaciona con la intelectualidad formada por la *nouvelle vague*. Es reconocido por su contribución en la ampliación de las problemáticas surgidas con relación al Modelo de Representación Institucional (MRI) y sus teorías recopiladas en libros como *Theory of Film Practice or La*

están condensados en la película de Steyerl: voces subjetivas, materiales, *collage*, *montage*, y todo esto para nada nos hace perder de vista el mundo real, el mundo histórico, que de hecho es de lo que está hablando la película.

A su vez, podéis fijaros en un tipo de audiovisual del cual habla Bellour cuando dice *arret sur image* (parar la imagen, congelar la imagen), la cual es una de las funciones del ensayo: el volver a dar a ver. No dar a ver por primera vez, no es filmar algo por primera vez sino algo que ya está filmado, volverlo a dar a ver. Fijaros entonces que el archivo es un concepto muy amplio, no sólo es películas como las de Bruce Lee o Russ Meyer (las cuales usa Steyerl en un sentido muy libre), sino que archivo también es algo que tú has rodado, por ejemplo el material que filmó con su amiga Andrea hace veinte años, eso ya es material de archivo. Archivo no es solamente algo ajeno.

Entonces la película parece confusa, tiene mucha información y es muy rápida y trabaja con el montaje porque el cine 'piensa' con el montaje, piensa con la voz, la voz es la que piensa o la que muestra el flujo de pensamiento de Hito pero literalmente el cine necesita pensar con el montaje (sin montaje se puede pensar pero mucho peor). Y entonces ella podría estar hablando con un discurso muy emotivo como el que elabora sobre imágenes lineales, continuas, pero la fuerza está en el montaje, no porque sea más dinámico sino porque la fuerza de las ideas es contraponer imágenes en el sentido de metáforas. El cine piensa por medio del montaje y precisamente porque es como la metáfora, es poético.

3. EL LABERINTO DE IMÁGENES

Creo que la teoría del ensayo es más complicada de explicar, que ver y sacar conclusiones. Esta película, *November*, me parece que es la que mejor explica la frontera a la que debería o podría tender el cine actual, el cine que hace una referencia muy concreta a lo histórico, es decir, ¿qué ocurre en Noviembre? pues ya los guerrilleros activistas son terroristas, mueren en una cuneta sin reconocer, no hay imágenes, no hay épica, no hay posters como los del Che Guevara, ya no hay ese tipo de cuestión, las guerras son locales. Noviembre es un estado post Octubre, esa es una idea muy bonita y muy política, pero es políticamente. ¿De qué está hablando? De la circulación de imágenes. De que un póster de una militante kurda está colgado en un cine porno, que evidentemente los empleados posiblemente no sean kurdos sino que están allí trabajando solamente como empleados de ese cine porno, entonces está tratando de comparar imágenes. Y hay una frase estupenda que dice "ninguno de nosotros encontramos el camino de salida de este laberinto de imágenes". Esto ya no es post-moderno, es ya realmente la condición de la sociedad mediática.

Vemos entonces el horizonte al que apunta, el potencial de un cine que no pierde de vista lo político pero que descubre o se da cuenta performativamente, en el mismo acto de hacerlo, de que no se puede hablar de las cosas si no es abriendo imágenes, pensando sobre imágenes, utilizando el montaje y un poco perdiéndose en el laberinto de las imágenes.

Incarné de L'Infini. Entre sus publicaciones más significativas se destacan *Praxis del Ciney El tragaluz del infinito*. También ha incursionado en la realización de cortometrajes y ha dirigido algunos capítulos de la serie para TV *Cinéastes de notre temps*, ideada por el equipo de *Cahiers du Cinéma* (principalmente Janine Bazin y André S. Labarthe).

Un cajón de sastre. El Modo Poético

Es curioso porque Nichols (que es uno de los más influyentes teóricos) tenía cinco categorías o modos o subgéneros del documental y en el último libro que ha escrito en el 2001 (*Introduction to Documentary*) añadía un modo nuevo que llama modo poético, que es un modo de no decir nada. Como no ficción es poco satisfactorio porque es definir por lo que no es. Bueno, pues el modo poético de Nichols... ¿Sabéis qué es? Aquello donde mete todo lo que no entra, ahí mete al cine de archivo, ahí mete al falso documental, ahí mete la tradición de la vanguardia asociada al documental, las películas experimentales-documentales. Lo significativo es que tenga que inventarse (a la altura del 2001, cuando lleva ya quince años con su taxonomía del documental) una nueva categoría que es un cajón de sastre, algo donde mete todo aquello que no cabe en ningún lado. Lo que quiere decir es que se ha dado cuenta (y por ello es bastante listo, no es que sea nada tonto) pero se resiste a las formas documentales donde, de alguna manera, se pierde el mundo real, donde se ve más el lenguaje. Hay una especie de vértigo ante perder el referente y en el documental ese referente es el mundo histórico y político. Si nos proponemos hablar de la expresividad del autor o no tanto del autor como del sujeto, de la forma que utiliza, del sitio donde se proyecta la película, entonces el mundo histórico va retrocediendo, y de repente hay un vértigo -en gente como Nichols y muchos otros- a perder lo que parece que es la vocación del documental que es hablar del mundo histórico. Por eso creo yo que tarda tanto Nichols en... ¡pero claro, ya no puede esperar más! Él reconoce que hay muchas cosas que no entran en eso y entonces las llama modo poético. Y ahí metemos el *found-footage*, el cine de archivo, el cine experimental y como os digo, todas las formas antiguas de enunciación, también el falso documental y el propio ensayo.

Acerca de Antonio Weinrichter

Licenciado en Psicología. Diploma de Estudios Avanzados (DEA) sobre "El documental de compilación". Profesor asociado de la licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III, imparte dos asignaturas: "Cine de autor" y "Formas no narrativas". También imparte la asignatura "Historia del cine moderno" en la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid (ECAM) y un curso de posgrado sobre cine español en el Middlebury College (campus de Madrid). Numerosos cursos, masters y conferencias sobre cine documental, experimental y de metraje encontrado; sobre el cine de autor y el cine de la modernidad; y sobre géneros clásicos como el cine negro y la comedia *screwball*, entre otros temas.

Últimos libros publicados: *Mystere Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006, co-editor), *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B* (2005, co-editor), *Dentro y fuera de*

Hollywood. La tradición independiente en el cine americano (2004, co-editor), *Desvios de lo real. El cine de no ficción* (2004), *Pantalla amarilla. Una apreciación del cine japonés* (2002), *Emociones formales. El cine de Atom Egoyan* (1996), entre otros. Libros colectivos: *Nada es lo que parece. El cine documental español: hibridaciones y mestizajes* (2005), *Vanguardia y nuevos lenguajes del documental* (2005), *La edad deslumbrante* (2004), *Postvérité* (2003), *Las fábulas del cronista. Manuel Gutiérrez Aragón* (2003), *El principio del fin. Novísimo cine japonés* (2003), *Imágenes del mal* (2003), *La nueva carne* (2002), *Cinema in Spagna oggi* (Pesaro, 2002)

Es crítico de cine en el diario *ABC*. Colabora de forma regular en publicaciones como *ABC Cultural*, *Nosferatu*, *Secuencias* o *Dirigido*. Guionista del programa de TVE Versión española. Miembro del comité asesor del festival de Las Palmas de Gran Canaria.

Acerca de Emilio Bernini

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesor de Literatura del Siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras y de Historia del Cine y Teoría del Documental en la Universidad del Cine. Dirige la *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* y una colección de libros sobre cine en la editorial Santiago Arcos. Su último trabajo es *Silvia Prieto, un film sin atributos*. Es Editor de la Antología de Serge Daney *Cine, arte del presente*.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: WEINRICHTER, Antonio

Título: Subjetividad, impostura, apropiación.

Publicación: Archivos de la Filmoteca, N° 30. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay

Origen: España

Año: 1998



Forgotten Silver (Peter Jackson y Costa Botes, 1996)

33. En realidad se trataba de una retrospectiva itinerante que entre febrero y junio de 1993 visitó el IVAM, el Museo Reina Sofía de Madrid, Arteleku de San Sebastián, el Kijkhuis World Wide Video Festival de La Haya y el Centro Galego de Artes da Imaxe de La Coruña, todos los cuales figuran como editores de la muy recomendable publicación acompañante, **Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje**, a cargo del comisario Eugeni Bonet.

Apropiación y montaje

Found footage: metraje encontrado. El término, que proviene sin duda del *objet trouvé* de Duchamp, designa una corriente del cine experimental que se caracteriza por la apropiación, reciclaje, manipulación y remontaje o desmontaje de fragmentos de metraje ajenos para los fines más diversos: del surrealismo y el *détournement* a los chistes visuales, semánticos o meramente rítmicos; de un proyecto riguroso de crítica cultural a la investigación poética del contenido latente de viejos fotogramas; de la expropiación agresiva del repertorio de imágenes de las corporaciones del audiovisual a la fundación de una nueva semiología y crítica del cine que utilizara sus propios medios. El *found footage* es un movimiento que supone una vuelta atrás en un doble sentido, al reciclar imágenes antiguas y al retomar propuestas de pasadas vanguardias en un nuevo contexto. En esta era de monopolios mediáticos en la que sin embargo es más fácil que nunca robar imágenes, el concepto de apropiación retoma el carácter provocativo que tuvo en anteriores corrientes plásticas. En esta era de circulación/ saturación/ simultaneidad, y por tanto devaluación, de la imagen, y de hiperconciencia genérica —por tomar una expresión de Jim Collins— en el proceso de consumirla, el *zapping* es tanto una categoría estética a explorar como un posible método de trabajo

(tan “científico” como lo reivindicaban los surrealistas para sus técnicas de yuxtaposición), así como una posible respuesta a la angustia del (fin del) modernismo desde la aceptación de la condición posmoderna de la imagen.

El *found footage*, toda una corriente oculta —por escasamente documentada— de la historia alternativa del cine, ha suscitado una eclosión de interés desde principios de esta década. Se han celebrado ciclos retrospectivos en el Stadtkino de Viena (1991), el festival de Lucerna (1991 y 1992), el IVAM de Valencia (1993)³³, el neoyorquino Anthology Film Archives (1993) y el festival de Oberhausen (1996). De forma similar, la literatura demuestra lo reciente que ha sido la toma de conciencia del fenómeno: las historias del cine experimental se limitaban a mencionar por separado nombres como los de Joseph Cornell, Bruce Conner o Ken Jacobs, hasta que una de las más recientes³⁴ llega a considerar que el cine de ensamblaje es una de las tres grandes corrientes del cine de vanguardia, junto a la poética y la minimalista; y hoy en día podemos leer afirmaciones como ésta: “Los films de *found footage* forman

la práctica dominante en el cine experimental contemporáneo"³⁵. Los textos que se incluyen en este dossier de William C. Wees, una de las autoridades sobre el cine de reciclaje, ayudarán sin duda a centrar el tema.

Se objetará la pertinencia de incluir dicha corriente en este repaso a las nuevas formas del cine de no ficción: ¿no estaremos cayendo en el viejo vicio de agrupar en el mismo saco el cine documental y el experimental? Sin tratar de negarlo, cabe hacer unas cuantas puntualizaciones. El *found footage* es tanto un "género" y el tema de una serie de películas como una técnica que utilizan, de manera parcial o incluso total en su metraje, y precisamente por esa disolución de las fronteras en la que hemos insistido, títulos del nuevo documental, del cine personal, del cine ensayístico y del *fake*, por no hablar de cineastas como Resnais, Makaveiev y Godard. Por otro lado, y abundando en lo que hemos visto más arriba, la relación o la distancia entre el viejo documental y algunas formas de la nueva no ficción es la misma que existe entre el clásico cine de compilación, el film de montaje político/histórico (que utilizaba imágenes de archivo en el mismo sentido que lo hacían los bloques de *collage* que se incorporaban al cine narrativo: para producir un efecto de realidad, de legitimación histórica del documental o de la ficción), y algunos títulos de *found footage* que exploran materiales históricos.

Human Remains (Jay Rosenblatt, 1997) contrapone imágenes de archivo de los grandes dictadores del siglo XX con una narración en primera persona, desde la intimidad, para ofrecer una desasosegante meditación sobre el contraste entre la esfera pública y la privada. *Temetés* (*Funerales*, András Sólyom, 1992) ofrece una letanía *funeraria* sobre imágenes del cadáver de Lenin: empieza pareciendo una *revisión* de *Tri pesni o Lenine* (*Tres cantos sobre Lenin*, Dziga Vertov, 1934) y acaba por compartir con otros títulos del antiguo Este de Europa una voluntad de exorcismo, a veces rabioso, de la imagen que se dio de su sociedad (otro ejemplo: *Tractora*, de los hermanos Aleinikov, 1987). Un chiste cruel y doloroso pero inevitable: si el cine de montaje soviético fue vehículo del ideal del socialismo, en esta hora se produce un cine de *desmontaje* de la imagen oficial, única, del socialismo real. Péter Forgács lleva una década rodando sucesivas entregas de su admirable serie en vídeo *Privát Magyarország* (*Hungría privada*, 1988...), en donde presenta, sin apenas manipulaciones, planos de *home movies* que va recogiendo de sus paisanos. Al ver desfilar estas pequeñas (no)historias, anónimas y amateur, se suscitan todo tipo de reflexiones sobre la gran Historia, la que



Forgotten Silver (Peter Jackson y Costa Botes, 1996)

34. JAMES PETERSON: ***Dreams of Chaos, Visions of Order, Detroit***, Wayne State University Press, 1994, caps. 7 y 8.

35. YANN BEAUVAIS: "Characterised Information" en *Catálogo del Festival de Oberhausen*, 1996, pág. 182.

acabó con estos rostros ignotos, y sobre los agentes políticos, los profesionales de la Historia, esos que sí hemos visto en los *nodos*. Cine de metraje encontrado, sin duda, pero también una fenomenal operación de restitución de imagen a los marginados por la Historia oficial, de la que aquí se ofrece el contraplano.

Hay una diferencia entre un extracto y una cita. Si es un extracto, hay que pagar por usarlo, porque te estás aprovechando de algo que tú no has hecho y con lo que más o menos estás haciendo negocio. Si es una cita —y es más evidente en mi trabajo que se trata de una cita—, entonces no deberías pagar. Pero esto no está legalmente admitido en el cine³⁶.

En su precursor estudio sobre el *compilation film*, Jay Leyda advertía de la peligrosa tendencia a mezclar planos sacados de “importantes y controlados films sobre la realidad” (como *El acorazado Potemkin* o *El triunfo de la voluntad*) con planos de archivo sacados de noticiarios, “ambos reducidos a un mismo anonimato, sin que las “citas” reciban crédito o explicación alguna”; y concluía, “cada cineasta está obligado a definir en su propia práctica lo lejos que puede llegar sin sobrepasar los límites de la decencia artística”³⁷. Son límites que sobrepasan, por definición, algunos practicantes del *found footage*; pero tienen a su favor el que no intentan hacer pasar su trabajo como “documental” ni pretenden utilizar el metraje como mera ilustración de una época: quieren interrogar el material y la representación de la Historia en él contenida. Se puede objetar que al menos el documental histórico establece una “relación directa con la realidad”. Pero no es menos cierto que la imagen forma parte ya de nuestra realidad (e influye no poco en nuestra forma de percibirla): defamiliarizar la imagen recibida no tiene por qué ser una operación menos *realista*. En todo caso el *found footage*, el cine que mira imágenes, es un adecuado correlato experimental de ese cine de ficción que ha pasado, en palabras de Serge Daney, “du réel enregistré au cinéma filmé”³⁸.

Y del remontaje de la imagen histórica al de la imagen de ficción. Un cine que mira imágenes parecería ofrecer una base cierta para establecer no sólo una poética (Ken Jacobs, Martin Arnold y Mathias Müller entre otros se han aplicado a escrutar en detalle fragmentos de films primitivos y clásicos con resultados admirables) sino una verdadera crítica de cine.

No me refiero a ese género de documentales sobre cineastas, cuya virtud suele reducirse a hacer buenas entrevistas y a seleccionar bien los clips que se *citan*. Pienso en ese elemento expresivo que el *found footage* recupera a fondo, el montaje, y en particular en variantes de éste (la suma de imágenes para crear una nueva imagen, como quiere Godard) hace tiempo caídas en desuso.

36. JEAN-LUC GODARD: Entrevista con Jonathan Rosenbaum, “Trailer for Godard’s “Histoires du cinéma” en *Vertigo*, n° 7, otoño de 1997, pág. 20.

37. JAY LEYDA: *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill & Wang, 1964, pág. 131-32.

38. SERGE DANÉY: “Dix ans de cinéma, six lignes de fuite” en *L’époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, pág. 70.

Se objetará que un “mero *collage* de citas no es un ensayo”³⁹, por más que el propio Benjamin llegara a jugar con la idea de escribir un ensayo compuesto íntegramente de citas... Pero lo cierto es que un documental convencional como *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995), compilación de clips sobre imágenes de lo gay en el cine, se transfigura cuando realiza una verdadera operación de montaje, al yuxtaponer una escena de un film de vampiras lesbianas y otra visualmente equivalente de *Rebeca* (ningún análisis, por elocuente que fuera, podría ilustrarnos mejor, ni en menos tiempo, sobre la sexualidad reprimida de la Sra. Danvers); o la persecución que sufre el infeliz protagonista de *De repente el último verano* y la jauría humana de lugareños persiguiendo por el bosque a Frankenstein (Ricardo Franco utiliza esta misma película en *Después de tantos años* (1996), creando un momento de terrible y ambigua belleza que arranca a la película del ámbito del documental biográfico).

Mark Rappaport ha hecho una particular y perversa declaración de principios sobre esta capacidad del montaje para (re)pensar la historia del cine en ese momento de *From the Journals of Jean Seberg* en el que cita el experimento de Kulechov: Seberg mirando a cámara (es el plano final de *A bout de souffle*) + la mujer muerta de *Ordet*; vuelta al plano de Seberg + la niña de *M* andando con el globo por la calle... Es un juego pero también un momento vertiginoso que remite directamente al método de Godard en *Histoire(s) du cinéma*, que todavía espera una respuesta adecuada por parte de la crítica escrita, al menos en nuestro país. Frente a las pretensiones de precisión y de generalización de la teoría, se alza el trabajo concreto y paradójico de la *cinécritica* de Rappaport, Godard y algún otro, que sacan a la luz la carga implícita, no reducible a la expresión verbal, de las imágenes narrativas y las relaciones latentes entre ellas. ¿Hay alguna forma de aprovechar sus lecciones? ○

39. LOPATE: *Op. cit.* pág. 246.

Subjectivity-Forgery-Appropriation: Where Documentary Lost its Good Name

abstract

The article comments on some developments in the field of Non Fiction film which is considered as a wide uncharted Zone between fiction and *documentary*. The article first identifies precursors in the work of modernist narrative filmmakers, and examines the debate of objectivity vs. point of view in documentary. Subsequently, three points are discussed: the emergence of a new kind of subjectivity in Non Fiction, which might develop to a notion of film as essay; the trend of “fakes” or false documentaries, which imitate of actuality films; and the straim of “found footage” films, which grew out of experimental cinema. All these different film types question the traditional notion of documentary objectivity, yet also react against the blurred boundaries between fiction and Non Fiction in the media. Examples as Rossellini, Godard, Chris. Marker, Forgács, Rappaport, Guerín, Wenders, P. Jackson, etc.

Sumario

Siguiente

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: CAMPO, Javier

Título:

Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad

Publicación: Revista Cine Documental

Origen: Buenos Aires

Año: 2015

Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad

Javier Campo

Resumen

Este trabajo se propone como un recorrido por los nudos conceptuales problemáticos de la historia del cine documental que decantan en uno de sus vínculos más célebres: con la política. Se repondrán diferentes perspectivas y definiciones sobre el cine documental, como registro y discurso, sus funciones sociales y, finalmente, las teorizaciones que han intentado develar los motivos de la pregnancia de la política en las imágenes y sonidos documentales en su siglo de vida.

Datos del autor

Javier Campo es investigador en cine doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del CONICET. Codirector de la revista Cine Documental. Profesor de Estética cinematográfica (UNICEN). Autor de Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política (2012), compilador de Cine documental, memoria y derechos humanos (2007) y coautor de Una historia del cine político y social en Argentina (2009 y 2011) y Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo (2011), entre otras publicaciones. Editor asociado de Latin American Perspectives. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA).

El cine documental, esa porción del vasto territorio del audiovisual, ha sido escudriñado mediante el uso de diferentes prismas en distintas épocas. El cristal del tiempo y de cada contexto social se ha interpuesto entre los investigadores, cineastas en algunos casos, y los films. De lo asistemático y extra muros académicos a la creación de un campo propio, el de los estudios teóricos sobre cine documental, pero aún avanzando a tientas, sobre todo en América Latina. Si bien es en el ocaso del

siglo veinte cuando la producción teórica sobre este tipo de imágenes y sonidos se incrementa, desde que se capturaron las primeras imágenes, antes de que el cine fuese cine, se reflexionó sobre la representación, el registro o el discurso cinematográfico sobre lo real. Es posible remontarse hasta los inicios del cine para constatar que Boleslaw Matuszewski, operador de Louis y Auguste Lumière, publicó en 1898 un llamado a la creación de archivos fílmicos que hicieran hincapié en el resguardo de "documentos representacionales". Considerando al cine como una fuente de la historia argumentaba que:

Ni siquiera los relatos orales o los documentos escritos nos ofrecen el curso completo de los eventos que describen, pero sin embargo la Historia existe -verdadera, después de todo- en el amplio espectro, aún si sus detalles son frecuentemente distorsionados. Y el fotógrafo cinematográfico es indiscreto por profesión, a la pesca de alguna inauguración, su instinto frecuentemente lo hará adivinar dónde ocurrirán las cosas que más adelante se transformarán en causas históricas [...] Esa simple tira de celuloide impreso constituye no solamente una prueba de la historia sino un fragmento de la historia misma, y una historia que no se ha debilitado. (2012: s/p)

Matuszewski, apenas dos años después de la aparición del aparato de los Lumière, ya destaca el valor del cine para documentar y archivar los sucesos históricos y la "cambiante faz de las civilizaciones": "la cámara podría arrojar valiosos rayos de luz" (en Barnouw, 1996: 31). Asimismo el realizador estadounidense Edward Curtis (director de *In the land of the Headhunters*, 1914) ya utilizaba los términos "trabajos documentales" y "material documental" para referirse a las fotografías y los films dedicados a la observación y estudio de lo real (en Plantinga, 1997: 26)¹. Según Brian Winston hay una fuerte conexión entre las palabras de Curtis y la tradición griersoniana para el documental, debido a que tanto aquel como John Grierson se interesaron en el trabajo de Robert Flaherty para anclar sus definiciones: Curtis en las fotografías que de los Inuit (esquimales de Canadá) había tomado, mientras que el británico se dedicaría a desmenuzar las representaciones fílmicas del denominado "padre del documental" (Winston, 1995: 9). Pero, en definitiva, ni Matuszewski, ni Curtis, antecesores de Grierson en algún sentido, se preocuparon

por dirimir entre registro mimético y "tratamiento creativo de la realidad", tarea a la que se abocó por entero Grierson (Winston, 1995: 10).

Tratamiento creativo de la realidad

La tan citada frase de Grierson adolece, según Winston, de imprecisión. La "espada de doble filo" esgrimida planteó un dilema que hasta el día de hoy se mantiene: no siempre la "realidad" es tratada creativamente ni todo tratamiento creativo de lo real da como resultado un film documental (Winston, 1995: 11). La cuestión radica en que, como apuntan Jack Ellis y Betsy McLane, por vez primera se otorga el nombre de "documental" a una "forma artística", tratando de aunar esferas hasta entonces diferenciadas (2005: 4).² Aunque, en una visión retrospectiva, Grierson destacara que "la idea del documental no provino originalmente del mundo del cine sino de la Escuela de Ciencias Políticas"³ (en Kahana, 2008: 11). En resumen de cuentas, como Ian Aitken simplifica, la valía de la frase de Grierson estriba en que el cine documental "interpreta la realidad y no es un tipo de mimesis" (en Winston, 1995: 12).

Existen algunos estudios teóricos sobre el documental que intentan establecer los inicios de este con los del cine, extendiendo el uso de una noción extemporánea a los tiempos de Lumière. "El cine nació documental, en eso todos estamos de acuerdo", dispara André Labarthe (en Comolli, 1999: 304) con la intención de ubicar bajo ese paraguas al conjunto de críticos e investigadores. Sin embargo, lo cierto es que una buena parte de ellos no están de acuerdo con esa afirmación. Mientras Erik Barnouw destaca que "fue Louis Lumière quien convirtió en realidad la película *documental*" (1996: 13), otra obra clásica de la historia del documental (*Non-Fiction Film, a critical history* de Richard Barsam) destaca que los inicios del cine "proveen un contexto en el cual se pueden interpretar los comienzos del cine de no-ficción" pero que "los films factuales de Lumière no intentaron hacer lo que luego el equipo de Grierson: desarrollar el uso del registro para elaborar una reconstrucción narrativa con fines educativos, políticos o sociales" (Barsam, 1992: 13-28). Por ello bajo la perspectiva de

Barsam el creador del film de no-ficción, propiamente dicho, fue Robert Flaherty (1992: 46).

También Jean-Louis Comolli se destaca por ser categórico como Labarthe: "el cine comenzó siendo documental y el documental por ser cinematográfico" (2008: 410). Antonio Weinrichter sostiene lo opuesto y lo fundamenta: "el cine empezó registrando la realidad pero el documental *no* nació con el cine [...] El cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que este servía para otra cosa, a saber, para contar historias" (2005: 25). Hubo que esperar a los años veinte, según Weinrichter, para que el documental adquiriera una "conciencia propia" caminando sobre sus cuatro patas, al decir de Bill Nichols: el carácter técnico-científico de la toma de vistas, la experimentación poética influida por las vanguardias, la narración que permite contar historias y la retórica desplegada por el documentalista para elaborar un contrato de lectura con el espectador (en Weinrichter, 2005: 27).

En este punto resulta imprescindible diferenciar entre documento como registro y cine documental, porque pueden confundirse con facilidad. Es necesario entender el cine documental, como se seguirá argumentando, como aquel que hace uso de documentos audiovisuales para reconfigurarlos de acuerdo a parámetros estéticos cinematográficos que superen el grado de registro de la realidad. Esto es, en un comienzo imágenes, y luego también sonidos, que no solamente funcionan como un registro de lo real sino que también lo ordenan, modifican temporal y espacialmente, fragmentan y modifican los sucesos; en definitiva, elaboran discursos. En la misma línea Brian Winston deduce que las "primeras imágenes del *cinématographe* en 1895 documentaron el mundo, pero la posibilidad de hacer narrativas convincentes más allá de la mera mostración de imágenes no ocurrió hasta que Robert Flaherty produjo *Nanook of the North*, convencionalmente el primer documental así entendido" (2006: 19-20). Retomando a Grierson, destaca que los documentales son mucho más que las tomas de vistas, los *newsreels* (noticiarios) y los *travelogues*; el tratamiento creativo de la realidad "es una marca que promete insertarse dentro del mundo y no simplemente ser un reflejo del mismo" (Winston, 2006: 20).⁴ Emilio Bernini completa esta idea

diciendo que "resulta necesario distinguir el documental de los cortos de los Lumière porque, aunque en algunos de estos sin duda se relata una historia, no hay aquello que habría que considerar constitutivo de lo documental: una imagen de la otredad" (2008: 91).⁵

Actualidades y noticiarios

Por otra parte Bernini también apunta que

es preciso diferenciar el documental de la llamada "toma de vistas" y de las "actualidades" [...] En ellas no hay relato sino registro; no hay, desde luego, cineastas sino operadores que manipulan el dispositivo con la fascinación que produce la nueva invención técnica y la captación del mundo en movimiento (2008: 91).

Dicha diferenciación ha sido realizada originalmente por los mismos miembros del Movimiento Documental Británico en los treinta, desplazando el noticiario y los registros de lo real preclásicos como "primitivos" (Rosen, 1993: 73). Paul Rotha, realizador y teórico de dicha corriente lo decía en su libro *puntal*, publicado en 1935:

Se suele sugerir que el documental tiene una gran similitud con el noticiario. Ambos son naturalmente confundidos por la Industria, porque lidian, cada uno a su manera, con material real. Pero allí termina la similitud. Su abordaje e interpretación de ese material es ampliamente diferente. La esencia del método documental radica en su dramatización del material real. El mejor material para el propósito documental es naturalmente, y no artificialmente, un constructo [...] El documentalista debe atreverse a no ser neutral, o su trabajo se transformará en puramente descriptivo y fáctico. (Rotha, 2010: s/p)

Es decir que desde los comienzos del documental y, paralelamente, de la divulgación de los primeros trabajos teóricos sobre el mismo se considera al noticiario y sus subproductos periodísticos como

ajenos al campo del documental por no estar parados sobre una de las tres bases del edificio, la columna "creativa".

Roger Manvell, contemporáneo de Rotha y Grierson, ha establecido en su obra *Film* que en 1895 comenzaron a producirse cintas del subgrupo de los noticiarios mientras que los "verdaderos documentales" lo hicieron desde la década del veinte con Flaherty y sus contemporáneos ingleses (1964: 121-123).⁶ Conviniendo íntegramente con Rotha, Manvell destaca que "la diferencia entre un noticiario y *Nanúk, el esquimal* estriba en que el noticiario es un registro de la realidad, mientras que *Nanúk* es una interpretación" (1964: 127). Sin embargo, aquello que llamamos documental no surgió de un día a otro sino que tuvo un desarrollo lento de casi treinta años, de 1894 a 1922 según Lewis Jacobs, para emerger finalmente como un modelo de películas distinto de los demás tipos (1979: 2). La diferencia entre noticiarios y documentales es obvia para Daniel Klugherz y tiene que ver con el acercamiento, mientras "el periodista está interesado en acumular hechos. El documentalista, luego de entender los hechos, gasta su tiempo en poner manos a la obra, sin saber qué detalles pueden salir a flote [...] Toma la historia y la valida como un film" (1979: 452). Desde un punto de vista similar Comolli plantea que lo que acerca el documental al periodismo "es que se refiere al mundo de los acontecimientos [...] y lo que lo separa es que no lo disimula" (2008: 476). En la visión del teórico y realizador francés el documental no está embarazado de preceptos que lo lleven por el camino de la transparencia representacional, sino todo lo contrario.⁷ Desde esta perspectiva el documental va más allá del mero interés informativo. Y cuando los documentalistas acentúan el valor de su film como "mera evidencia" están "poniendo en peligro el concepto de documental como tratamiento creativo" (Winston, 2011: 20). Cuando Grierson acuñó aquella definición tripartita (engañosa, de doble filo, extremadamente imprecisa; pero productiva)

intentaba desesperadamente distinguir el documental de los noticieros -según Brian Winston- [...] Vio al documentalista como un artista, como una persona que de hecho mediaba en la filmación del mundo real para echar luz sobre la condición humana por medio de

su propia comprensión de aquello que había observado a través del ojo de la cámara (2011: 20).

Yendo contra estas consideraciones, aunque sin rebatirlas explícitamente, Paulo Antonio Paranaguá destaca que "una verdadera historia del documental -se refiere al latinoamericano- sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros" (2003: 25). Sin embargo también es Paranaguá quien en el mismo texto destaca que "los códigos limitados del noticiero" impiden al documentalista "desarrollar la narrativa con recursos específicamente cinematográficos" (2003: 65).⁸ En contrario, y en el mismo libro compilado por Paranaguá, se encuentra el punto de vista de María Luisa Ortega. Para ella el documental comienza en "la década de 1920, cuando el documental como práctica cinematográfica ha delimitado cierto ámbito comunicativo y textual por oposición a otras prácticas y géneros, por supuesto frente al cine de ficción, pero también respecto al noticiario, las actualidades o el *documentaire romancé*" (Ortega, 2003: 96).⁹

En fin, aquello que le interesa al documentalista, en acuerdo con Nichols, no es "suministrar un mecanismo de 'transferencia de información'" sino tener una meta persuasiva, un destino retórico (2007/2008: 30). Según el investigador estadounidense el documental es "un arte retórico" y, como tal definición señala, su trabajo no es servir de canal de noticias sino de procesador de la información para la elaboración de un relato sobre lo real. El "megadiscursio mediático de la actualidad", como lo define Gustavo Aprea, tiene otro tiempo que el campo discursivo en el cual se construyen los films documentales (2012: 12). Esta "perspectiva excede la mera presentación de la información propia de noticiarios y otras formas periodísticas" (Aprea, 2012: 52). En el fondo, se trata de estar más cerca de ser registros informativos, en el caso de los noticiarios, las actualidades y la toma de vistas; y, en el caso de films documentales, de relatos o discursos creativos.

Relato, discurso

Según Jacques Aumont y los coautores de *Estética del cine*, se puede afirmar que "el relato fílmico es un enunciado que se presenta como discurso, puesto que implica a la vez un enunciador y un lector-espectador" (2008: 107). Probablemente por ello es que, simplificando un poco los términos, los estudiosos del cine documental prefieren utilizar el término "discurso" y no simplemente "relato" para referirse al conjunto de enunciados y narraciones documentales presentes en las obras. La tradición documental forjada por films y conceptos discutidos por realizadores e investigadores ha construido un espacio en el cual el documental se define como "práctica discursiva, antes que como práctica mimética" (Ortega, 2005: 188). Ello significa, según María Luisa Ortega, considerar su origen en la década de 1920 "con la aparición de un conjunto de obras [...] que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones sobre él" (2005: 188). Brian Winston establece que el responsable de que Grierson definiera al documental como "tratamiento creativo" fue Flaherty, "el primero que exploró el uso de la narrativa para estructurar la 'realidad'" (1995: 19).

Carl Plantinga es quien más profundizó en la diferenciación entre un cine "que afirma algo sobre lo real (discurso) y otro que reproduce lo real (registro)" (en Weinrichter, 2005: 21). El término discurso, según Plantinga, se refiere a la organización de los materiales fílmicos ("el cómo"). El discurso de los films es una organización deliberada de sonidos e imágenes, "el mecanismo por el que se proyecta un modelo de mundo [...] y es comunicado; sus principales estrategias, en el nivel más abstracto, son la selección, ordenación, el énfasis y la perspectiva" (Plantinga, 1997: 85). Esa estructuración cuatripartita del discurso documental para Plantinga debe ser indagada con el aporte del concepto de "mundo proyectado", necesario para no dejar de tener en cuenta que "los films de no-ficción¹⁰ pueden estar equivocados en sus afirmaciones y ser engañosos en sus representaciones" (1997: 86). Es decir que esa afirmación sobre lo real (discurso) proyecta un mundo que no deja de ser una interpretación.

Una definición de este tipo permite afirmar, como lo hace Emilio Bernini, que se trata de "un tipo de discurso que presenta cambios a lo largo de su historia" (2008: 89). En definitiva, apunta John Corner, poco provechoso resulta estudiar al documental como registro, en cambio el análisis de la naturaleza del documental como práctica discursiva permite introducirnos en el terreno del "énfasis y el rol que (el autor) le otorga a 'lo probatorio'" (1996: 25).

Notas

1 Todas las citas de textos que no han sido publicados en castellano han sido traducidas por el autor de este artículo.

2 De todas maneras los autores destacan que existen antecedentes entre "documental" y "arte": las fotografías de la Guerra Civil norteamericana tomadas por Mathew Brady, como asimismo las fotos de New York de Jacob Riis y la literatura de no-ficción publicada en la prensa de comienzos del siglo XX. (Ellis y McLane, 2005: 4)

3 En referencia al espacio de la Universidad de Chicago en donde realizó una estancia de estudio e investigación.

4 Jacques Aumont y otros destacan que el cinematógrafo "estaba concebido como un medio de registro que no tenía vocación de contar historias con procedimientos específicos" (2008: 89).

5 En sus films, continúa Bernini, "puede verse más el asombro y el encanto por el movimiento antes que la invención o el descubrimiento de un otro" (2008: 92).

6 Julio Montero y María Antonia Paz acuerdan absolutamente con esta periodización de Manvell (1999: 26-98).

7 Esto resulta contradictorio con la consideración de Comolli sobre los inicios del documental, con las vistas de Lumière.

8 En otro texto Paranaguá destaca algo similar: "Las premisas de la renovación -del cine latinoamericano en los sesenta- comienzan por manifestarse en el documental, a pesar del peso de la tradición negativa de los noticiarios" (1996: 304).

9 Michael Chanan adhiere a la misma perspectiva (2007: 68).

10 Plantinga prefiere utilizar el término "no-ficción" debido a que lo considera "más inclusivo que el de 'documental'", evitando de esta forma algunas complicaciones en la frontera con el cine experimental que, en su caso, caería dentro de la no-ficción (1997: 12 y siguientes). Pero, de todas formas, las problemáticas a las que se refiere utilizando el término no-ficción son las mismas a las que se refieren otros autores utilizando el término documental. Es más, en otras obras el mismo Plantinga abandonó el uso del término para referirse a este cine como "documental" (2007/2008, 2011).

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: GRIERSON, John

Título: Revista cuadernos de cine documental

- Postulados
- El uso creativo del sonido

Editorial: Ediciones UNL

Origen: Santa Fe

Año: 2012

Postulados del documental

Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los primeros franceses que usaron ese término se referían solo al cine sobre viajes. Les daba una pomposa excusa para los exotismos agitados (y discursivos) del Vieux Colombier. Mientras, el cine documental ha seguido su camino. De los exotismos agitados ha pasado a incluir films dramáticos, como **Moana**, **Earth** y **Turksib**. Y con el tiempo incluirá otros tipos de cine tan distintos de **Moana**, en forma e intención, como **Moana** lo fue de **Voyage au Congo**. Hasta ahora hemos considerado que todos los films realizados en torno a la realidad son parte de esta categoría. El uso de material de la realidad ha sido entendido como la característica vital. Donde la cámara rodaba (se trate de episodios para un noticiario o de temas para revistas o de "intereses" discursivos, o de "intereses" dramatizados, o de films educativos o científicos, como **Changs** o **Rango**), el cine era documental por ese solo hecho. Desde luego, esta mezcla de géneros se vuelve inmanejable para la apreciación crítica, por lo que tendremos que hacer algo al respecto. Todas representan diferentes calidades de observación, diferentes intenciones en la observación y, por supuesto, fuerzas y ambiciones muy distintas en la etapa de la organización del material. Propongo así, tras unas pocas palabras sobre las categorías inferiores, utilizar la expresión documental solamente para la superior.

El noticiario en tiempos de paz es sólo una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Su habilidad está en la rapidez con la que los balbuceos de un político (que mira con aire severo hacia la cámara) se transfieren en un par de días a cincuenta millones de oídos relativamente involuntarios. Los temas para revistas (uno a la semana) han adoptado

el estilo Tit-Bits para la observación. Su habilidad es puramente periodística. Describen novedades en forma novelada. Con su ojo para hacer dinero (que es casi su único ojo), pegado igual que los noticiarios ante públicos vastos y veloces, evitan, por un lado, la consideración de un material sólido y escapan, por el otro, de la consideración sólida de todo material. Dentro de estos límites por lo general son films muy bien hechos. Pero diez de ellos seguidos aburrirían hasta la muerte a un ser humano normal. Su afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común. Uno puede experimentarlo en esas pequeñas salas donde a uno se le invita a vagar por el mundo en cincuenta minutos. Sólo lleva ese tiempo —en esta época de gran inventiva— ver casi todo.

Los "intereses" propiamente dichos mejoran, y mucho, cada semana, aunque sólo Dios sabe por qué. El mercado (particularmente el mercado británico) no les es propicio. Cuando la norma es un programa de dos films largos, no hay espacio para el corto y para el Disney y para la nota de revista, ni dinero para pagar por el corto. Pero gracias a Dios, algunos de los distribuidores colocan al corto junto con el largo. Esta considerable rama de iluminación cinematográfica tiende a ser un regalo que probablemente no cueste demasiado. De allí mi asombro ante las mejoras en la calidad. Consideremos, sin embargo, la frecuente belleza y la gran habilidad de exposición en cortos de la UFA, como **Turbulent Timber**, en los cortos deportivos de la Metro Goldwyn Mayer, en los cortos de Bruce Woolfe y en los cortos sobre viajes de Fitzpatrick. Juntos han llevado la información a un nivel impensado y hasta imposible en la época de las linternas mágicas. En eso poco progresamos.

Claro que a estos films no les gustaría que se los llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces,

eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y hasta exponen, pero en cualquier sentido estético, rara vez son reveladores. Ahí reside su límite formal, y es poco probable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte del documental. ¿Cómo podrían hacerlo? Su forma silenciosa está recortada para su adaptación al comentario verbal, y los planos quedan arreglados arbitrariamente para apuntar a sus chistes o a sus conclusiones. Ésta no es motivo de queja, porque el film instructivo debe tener un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales del género. Se trata de un límite particularmente importante, porque más allá de los periodistas, de y de los conductores (sean cómicos, interesantes, excitantes o solo retóricos), uno comienza a introducirse en el mundo del documental propiamente dicho, en el único mundo en el que el documental puede confiar en alcanzar las virtudes de un arte. Aquí pasamos de las descripciones simples de un material de la realidad, a los arreglos, re-arreglos y formas creativas de ese material.

LOS POSTULADOS

1. Creemos que la capacidad que tiene el cine para moverse, observar y seleccionar acontecimientos de la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y esencial. Los films de estudio ignoran esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados con fondos artificiales. El documental fotografiará la escena auténtica y el relato auténtico.
2. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un mayor caudal de material. Le dan po-

der sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que la mente del estudio pueda crear o la mecánica de ese estudio recrear.

3. Creemos que los materiales y los relatos tomados de la realidad pueden ser mejores (más reales en el sentido filosófico) que el relato actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela en especial al movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Además, el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.

No quiero sugerir, en este pequeño manifiesto de creencias, que los estudios no puedan producir a su manera obras de arte que asombren al mundo. No hay nada (excepto las intenciones mercantiles de quienes los dirigen) que impida a los estudios crecer en su estilo teatral o de cuentos de hadas. Mi argumento a favor del documental es simplemente que en el uso del artículo vivo existe *asimismo* una oportunidad de realizar un trabajo creativo. Creo también, que la elección del medio documental, es una elección tan importante y distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Trabajar con un material diferente es, o debería ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. Hago hincapié en esto para aclarar que el director joven no puede, por naturaleza, realizar documentales y trabajar para el estudio al mismo tiempo.

En una referencia anterior a Flaherty señalé cómo ese gran cineasta se apartó del estudio cinematográ-

fico: cómo se interesó por la historia de los esquimales, después de los habitantes de Samoa y más tarde por los de las islas de Aran, y en qué punto el director de documental que había en él difería de la intención del estudio hollywoodense. El asunto es éste: Hollywood quería imponer una forma dramática preconcebida sobre el material en bruto. Quería que Flaherty, en una actitud de total injusticia ante el drama vivo que tenía frente a sus ojos, acomodara a la gente de Samoa en un drama convencional de tiburones y de bellas bañistas. El estudio fracasó en el caso de **Moana**. Tuvo éxito (a través de Van Dyke) en el caso de **White Shadows of the South Seas** y (a través de Murnau) en el de **Tabu**. En los dos últimos ejemplos triunfó a costa de Flaherty, que se distanció de ambos realizadores.

Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y qué debía ser (lo que él consideraba) la historia esencial del lugar. Su drama es así: un drama de días y de noches. Del paso de las estaciones del año. De las luchas de los habitantes para ganar su sustento o hacer posible la vida comunal. O construir la dignidad de su tribu.

Tal interpretación del tema refleja, por supuesto, la filosofía particular de Flaherty. Un exponente del género documental no está obligado a emprender la persecución, hasta los confines de la Tierra, en busca de la simplicidad de tiempos pasados o de las antiguas dignidades del hombre frente a los cielos.

En realidad, si por un momento puedo personificar a la oposición, espero que el neo-rousseauismo implícito en la obra de Flaherty muera con a esa persona excepcional. Toda teoría sobre la naturaleza al margen, esa obra representa un escapismo, un ojo enfermizo y distante, que en manos inferiores tiende al sentimentalismo. Aunque sea rodado con el vigor de la poesía de Lawrence, fallará siempre en desarrollar

una forma adecuada al material más inmediato del mundo moderno. Porque no es solamente el tonto quien pone los ojos en los confines de la Tierra. Es, a veces el poeta; a veces incluso el gran poeta, como habrá de informarlo brillantemente Cabell en su *Beyond Life*. Este es, sin embargo, el mismo poeta que, en toda teoría clásica de la sociedad, desde Platón hasta Trotsky, debe ser físicamente apartado de la República. Con su amor hacia toda época y toda vida excepto la suya, evita preocuparse en serio de un trabajo creativo en lo que se refiere a la sociedad. En la tarea de ordenar la mayor parte del caos actual, no utiliza su habilidad.

Dejando a un lado los problemas de teoría y de práctica, Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

1. El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty investiga durante un año, quizás dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato "surge de sí mismo".
2. El documental debe seguirlo en su diferenciación entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, más precisamente, otras formas de cine que las que él elige; pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema y el método que revela la realidad de manera explosiva. Se fotografía la vida real, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.

Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, como Flaherty, buscar una forma narrativa, pasando del individuo al entorno, del entorno, transcendido o no, a los consiguientes honores del heroísmo. O se puede no estar

tan interesado en el individuo. Se puede pensar que la vida individual ya no es capaz de representar a la realidad. Se puede creer que los dolores de estómago de una persona carecen de relevancia en un mundo comandado por fuerzas complejas e impersonales, y concluir que el individuo como figura dramática autónoma está pasado de moda. Cuando Flaherty nos dice que es algo extremadamente noble pelear por el sustento en una tierra salvaje, uno puede considerar que más preocupante es la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia. Cuando Flaherty hace llamar la atención al hecho de que la lanza de Nanook se muestra solemne cuando apunta hacia arriba e inflexible cuando apunta hacia abajo, uno puede considerar, que ninguna lanza, por mucha bravura con la que sea esgrimida, podrá dominar la locura de las finanzas internacionales. Incluso uno puede pensar que el individualismo es una tradición barbárica, principalmente responsable de nuestra actual anarquía, y negar, al mismo tiempo, tanto al héroe del heroísmo decente (Flaherty) como al héroe del heroísmo indecente (el estudio). En este caso, uno sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelen la naturaleza esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo para encontrar sus honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que uno abandone la forma narrativa y que busque, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura y de la prosa, un material y un método más satisfactorios para la mente y el espíritu de la época.

Berlín o La sinfonía de una gran ciudad, inició la moda más actual de encontrar el material documental al alcance de la mano: en hechos que no poseen para su recomendación ni la novedad de lo desconocido ni el romance del noble salvaje en un paisaje

exótico. Representaba, levemente, el retorno del romance a la realidad.

De **Berlín** se dijo diversamente que fue hecha por Ruttmann, o comenzada por Ruttmann y terminada por Freund; ciertamente, fue comenzada por Ruttmann. Con imágenes suaves y de ritmo preciso, un tren atravesaba mañanas suburbanas entrando en **Berlín**. Las ruedas, los rieles, los detalles de la locomotora, los cables telegráficos, los paisajes y otras simples imágenes fluían en una procesión, con ejemplos similares que ocasionalmente entraban y salían del movimiento general. Seguía una secuencia de esos movimientos que, en su efecto total, creaban en forma muy imponente la historia de un día de Berlín. El día comenzaba con un desfile de obreros, las fábricas puestas en marcha, las calles llenas de gente: la mañana urbana se convertía en un hervor de transeúntes y de tranvías que se cruzaban. Había un descanso para comer: un intervalo variado, con contrastes de ricos y de pobres. La ciudad comenzaba otra vez a funcionar, y una lluvia en la tarde se convertía en un incidente importante. La ciudad detenía su trabajo y, con otra procesión aún más agitada de tabernas, cabarets, piernas bailarinas y carteles luminosos, terminaba su día.

En la medida en que el film se ocupaba principalmente de movimientos y de construir imágenes separadas en movimientos, Ruttmann tenía razón en denominarlo una "sinfonía". Significaba una ruptura con el relato que se toma prestado de la literatura o con la obra que se toma prestada del escenario teatral. En **Berlín**, el cine fluía de acuerdo a sus energías más naturales, creando un efecto dramático con la acumulación rítmica de sus observaciones singulares. Tanto el **Rien que les heures**, de Cavalcanti, como el **Ballet mécanique**, de Leger, llegaron antes que **Berlín**, ambas obras con un intento similar de

combinar imágenes en una secuencia de movimientos que fuera emocionalmente satisfactoria. Ambas eran demasiado dispersas y no habían dominado suficientemente el arte del montaje como para crear la sensación de "marcha" necesaria para el género. La sinfonía de la ciudad de Berlín era más amplia en sus movimientos y más extensa en su visión.

Había una crítica contra **Berlín** que, por haber sido apreciada como un film excelente y por su forma nueva y sorprendente, los críticos omitieron formular y el tiempo no ha justificado esa omisión. Con todo su frenesí de obreros y fábricas y remolinos y ritmo de una gran ciudad, **Berlín** no creaba nada. O mejor, si es que creaba algo, ese algo era la lluvia que caía en la tarde. La gente de la ciudad se levantaba espíndidamente, hacía malabares en sus actividades cotidianas, se acostaba a dormir y después no surgía otro tema de Dios o del hombre que ese repentino salpicar de la lluvia sobre las personas y los pavimentos. Señalo esta crítica porque **Berlín** excita todavía la mente juvenil, y la forma sinfónica es todavía la inclinación más popular. De cincuenta proyectos presentados por principiantes, cuarenta y cinco son sinfonías de Edimburgo, de Ecclefechan, de París o de Praga. El día comienza; la gente va a trabajar; las fábricas inician su tarea; los tranvías se entrecruzan; llega la hora de comer; después otra vez las calles; algo de deporte si es un sábado de tarde; luego la noche en el salón de baile. Y así, después de que nada ha sucedido y de que posiblemente nada se haya dicho sobre nada, a la cama: aunque Edimburgo sea la capital de un país y Ecclefechan, por alguna extraña razón, haya sido el lugar donde nació Carlyle, en cierta manera uno de los mayores exponentes de esta idea del documental.

Los pequeños episodios cotidianos, aunque hayan sido bien sinfonizados, no son suficientes. Uno debe

crecer, más allá de lo que se hace y de su proceso, hasta la creación misma, antes de llegar a golpear en las cumbres del arte. En esa diferencia, la creación no indica la fabricación de cosas, sino la de virtudes. Y ahí está el tropiezo de los principiantes. La apreciación crítica del movimiento es algo que pueden construir fácilmente con su poder de observación, y ese poder puede surgir de su propio buen gusto, pero la verdadera tarea comienza cuando aplican los fines a su observación y a su movimiento. El artista no necesita proponer los fines —esa es la tarea de un crítico—, sino que los fines deben estar allí, dando cuerpo a su descripción, dando una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida que ha elegido. Para ese efecto mayor debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía. A falta de alguna o de ambas, en su mayor grado, debe existir al menos un sentido sociológico implícito en la poesía y en la profecía.

Los mejores de los principiantes lo saben. Creen que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y muy sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para concebir el arte como un subproducto de una tarea realizada. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética. Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y en especial en una época como la nuestra. La tarea del documental romántico es en comparación bastante fácil. Es fácil en el sentido en que el noble salvaje es ya una figura romántica y en que las estaciones del año han sido ya articuladas como poesía. Sus virtudes esenciales están declaradas y pueden ser aún

más fácilmente declaradas otra vez, y nadie habrá de negarlas. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y barrios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fáciles de observar. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone decir un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.

Los sinfonistas han encontrado una forma de construir los temas de la vida cotidiana en secuencias muy agradables. Con el uso de tiempo y ritmo y con la integración a grande escala de efectos sencillos, capturan el ojo e impresionan la mente de la misma forma que lo harían un tatuaje o un desfile militar. Pero por la concentración en masas y movimientos, tienden a evitar el mayor trabajo creativo. ¿Qué más atractivo (para una persona con gusto visual) que el movimiento de ruedas y pistones en la descripción de una máquina, cuando se hay poco que decir del hombre que la opera, y hasta menos que decir sobre lo que la máquina produce? ¿Y qué más cómodo si, en el corazón de uno, se evita el tema de la mano de obra mal paga y la producción sin sentido? Por esta razón tengo a la tradición cinematográfica de sinfonías como un peligro y a **Berlín** como el modelo más peligroso a seguir.

Desafortunadamente, la moda evita esos temas, como **Berlín** lo representa. Los intelectuales bendicen la sinfonía por cómo se ve y, siendo en su mayoría ricos y protegidos, la absuelven de otra intención. Otros factores ayudan a oscurecer el juicio de uno acerca del tema. La generación post 1918, en la que toda inteligencia cinematográfica reside, es apta para velar por una violenta sensación de desilusión en particular y una muy natural reacción de impotencia, en todo tipo de evasión que se presente. La búsqueda de una forma

de buena calidad representa el refugio más seguro. La objeción se mantiene, sin embargo. La rebelión de la tradición del cine comercial de quién-consigue-qué a la tradición de forma pura en el cine no es un gran sacudón como una rebelión. Dadaísmo, expresionismo, sinfonías, pertenecen a la misma categoría. Presentan nuevas bellezas y nuevas formas. Fallan en presentar nuevas persuasiones.

El enfoque imagista o más específicamente poético puede llevar nuestra consideración del documental un paso más adelante, pero ningún gran film imagista a logrado dar carácter al progreso. Con imagista quiero decir contar una historia o iluminar un tema con imágenes, como las historias o temas son narrados en la poesía: Me refiero a la suma de referencia poética a la "masa" y la "marcha" de la forma sinfónica.

Drifters fue una simple contribución en esa dirección, pero sólo una simple. El tema pertenecía en parte al mundo de Flaherty, porque tenía algo del noble salvaje y ciertamente muchos elementos de la realidad para utilizar. Usó, sin embargo, vapor y humo y consiguió, en cierta forma, los efectos de una industria moderna. Volviendo al film ahora, no haría hincapié en el ritmo (porque tanto **Berlin** como **Potemkin** lo hicieron antes), ni siquiera en los efectos rítmicos (aunque creo que lograron mejorar a **Potemkin** en este caso). Lo que parece haber desarrollado este film es la integración de las imágenes con el movimiento. El barco en el mar, los hombres trabajando, los hombres pescando. No se veían como simples funcionarios haciendo algo. Se veían como funcionarios en media centena de formas y cada una agregaba algo a la iluminación como la descripción de ellos mismos. En otras palabras, las tomas fueron reunidas, no sólo por la descripción o el ritmo sino por los comentarios en ellas. Uno se sentía impresionado por que trabajo duro y continuo, y el sentimien-

to le daba forma a las imágenes, determinaba las circunstancias y proveía de detalles extras que les daba color al todo. No aliento al ejemplo de **Drifters**, pero al menos en teoría, el ejemplo está ahí. Si la bravura del trabajo respetable aparecía en el film, como yo lo esperaba, no se presentaba por la historia en sí, pero por las imágenes presentes en ella. Destaco esto, no para elogiar al método sino para analizarlo.

La forma sinfónica se interesa en la orquestación del movimiento. Ve la pantalla en término de flujo y no permite que el flujo se rompa. Los episodios y los eventos, si están incluidos en la acción, son integrados al flujo. La forma sinfónica también tiende a organizar el flujo en términos de movimientos diferentes, por ejemplo un movimiento para el amanecer, un movimiento para los hombres que van a trabajar, un movimiento para fábricas funcionando a pleno, etc., etc. Esta es la primera diferencia.

Hay que ver la forma sinfónica como algo equivalente a la forma poética de, digamos, Carl Sandburg en **Skyscraper, Chicago, The Windy City and Slabs of the Sunburnt West**. El objeto es presentado como una integración de muchas actividades. Tiene vida por todas las asociaciones humanas y por el humor de varias secuencias de acciones que la rodean. Sandburg hace lo mismo con variaciones del tiempo en sus descripciones, variaciones en el tono en que cada faceta descriptiva se presenta. No pedimos historias personales de ese tipo de poesía, puesto que el cuadro está terminado y es satisfactorio. No necesitamos pedirlo en el documental. Esta es la segunda diferencia en cuando a la forma sinfónica.

Habiendo hecho esta distinción, es posible para la forma sinfónica poder variar considerablemente. Basil Wright, por ejemplo, está casi exclusivamente interesado en el movimiento, y creará un movimiento en una furia de diseño y matices de diseños; y para aquellos cu-

los ojos están lo suficientemente entrenados y lo son lo suficientemente bien entrenados, transmitirán emoción en miles de variantes de un tema tan simple como el transporte de bananas (**Cargo from Jamaica**). Algunos han intentado conectar este movimiento con el de la pirotecnia pura, pero nunca existió tal animal.

1. La calidad del sentido del movimiento y de los patrones de Wright son distintivos y delicados. Como los buenos pintores, hay carácter en su línea y actitud en su composición.
2. Hay un matiz en su trabajo que, a veces luego de parecer monótono, hace memorable su descripción.
3. Sus patrones tejen invariablemente, sin parecerlo, una actitud positiva para el material, que puede relacionarse con el punto 2.

Los patrones de **Cargo from Jamaica** eran más comentarios mordaces sobre el trabajo a dos peniques cada cien bultos (o como sea) que una crítica sociológica. Sus movimientos –(a) fácilmente hacia abajo; (b) horizontal; (c) arduamente hacia arriba en 45°; (d) hacia abajo otra vez– disimulan, o quizás construyen, un comentario. Flaherty dijo una vez que el contorno este-oeste de Canadá era en sí dramático. Era precisamente una secuencia hacia abajo, horizontal, arriba en 45° y abajo otra vez.

Usé a Basil Wright como un ejemplo de "movimiento en sí" –aunque el movimiento nunca es en sí– principalmente para diferenciar a los que agregan elementos de tensión, elementos poéticos o elementos de atmósfera. En el pasado he sido uno de los exponentes en la categoría de tensión con cierta pretensión hacia otros. Aquí hay un ejemplo simple de tensión de **Granton Trawler**. El barco pesquero intenta superar una tormenta. Los elementos de conflicto se crean haciendo énfasis en el desagote del cargo, las fuertes sacudidas, los agitados destellos de las aves,

los agitados destellos de los rostros entre las olas, las sacudidas y las saipicadas. El pesquero es abordado por una variedad de hombres, equipos de pesca y agua. Es abierto en una salida que incluye de igual manera a los hombres, aves y peces. No hay pausa en el flujo de movimiento, pero algo de un esfuerzo entre dos elementos opuestos ha sido grabado. En una descripción más ambiciosa y profunda, el conflicto podría haber incluido elementos más descriptivos del peso del equipo de pesca, la variedad en el barco, el funcionamiento de la máquina debajo del agua y hasta tierra, el correteo de las aves abandonadas en el vendaval. La furia del barco y el clima podrían haber llevado a tocar las partes vitales de los hombres y el barco. En la redada, el simple hecho de una ola rompiendo sobre los hombres, dejándolos esperando como si nada hubiera pasado, hubiese llevado la secuencia a un punto apropiado. La salida podría haber tenido imágenes como, digamos, aves revoloteando en lo alto, partiendo desde el barco, y contemplativas, más íntimas, reacciones en los rostros de los hombres. El efecto dramático hubiese sido más profundo por el mayor entendimiento de las energías y las acciones involucradas.

Lleve este análisis a la consideración de la primer parte de **Deserter**, que va creciendo de una secuencia de un silencio mortal a la variedad y a la furia –y al resultado– de la huelga, o de la secuencia de la huelga en sí, que acumula un silencio mortal a la variedad y furia –y el resultado– del ataque policial, y te das cuenta cómo la forma sinfónica, todavía fiel a sus métodos particulares, se entiende con el tema dramático.

El enfoque poético está mejor representado en **Romance Sentimentale** y la última secuencia de **Ekstase**. Aquí hay descripción sin conflicto, pero la descripción en movimiento es iluminada por las imágenes. En **Ekstase**, la noción de la vida renovada se da por me-

dio de una secuencia rítmica de trabajo, pero también hay imágenes esenciales de una mujer y su hijo, un joven en lo alto de la escena, rascacielos y agua. La descripción de las diferentes atmósferas de **Romance Sentimentale** se logran enteramente por imágenes: en una secuencia del interior doméstico, en otra secuencia de una mañana con neblina, agua plácida y tenue luz solar. La creación de la atmósfera, algo esencial para la forma sinfónica, puede lograrse en términos de tiempo, pero es mejor logrado sí imágenes poéticas lo colorean. En una descripción de la noche en el mar, hay suficientes elementos abordo de la embarcación para crear un tranquilo y efectivo ritmo, pero un efecto más profundo puede crearse con una referencia de lo que sucede bajo el agua, o con una referencia al extraño espectáculo de las aves que, a veces en bandadas fantasmagóricas, se mueven silenciosamente dentro y fuera de las luces de la embarcación.

Una secuencia de un film de Rotha indica las diferencias entre los tres tratamientos. Describe la carga de un horno de acero y construye un ritmo magnífico con los movimientos de palas de los hombres. Creando detrás de ellos una escena de fuego, jugando con la momentánea timidez del fuego en los momentos de la carga, Rotha hubiese introducido momentos de conflicto. Podría haber pasado de esto a un terrible cuadro que mostrara lo que el trabajo con el metal involucra. Por otro lado, al recubrir el ritmo con, digamos, esa postura o con figuras simbólicas contemplativas, como lo hizo Eisenstein en **Thunder Over Mexico**, habría agregado elementos de poesía. La diferencia es entre (a) un método musical o no literario; (b) un método dramático con fuerzas en conflicto y (c) un método poético, contemplativo, y también literal. Estos tres métodos pueden aparecer

en un mismo film, pero sus proporciones dependen naturalmente del carácter del director –y sus esperanzas privadas de salvación.

No sugiero que un método sea mejor que otro. Hay satisfacciones extrañas en el ejercicio del movimiento que en un sentido son más duras –más clásicas– que las satisfacciones de la descripción poética, no importa cuan atractivas y tradicionales sean. La introducción del conflicto le da acento a un film, pero le gusta al público fácilmente sólo por los compromisos primitivos con temas físicos y peleas. A las personas les gustan las peleas, aunque sólo sea una pelea sinfónica, pero no está claro que una guerra entre elementos sea un tema más fuerte que el florecer de una flor o, por ese motivo, la llegada de un cable. Nos refiere a nuestros instintos de caza y de pelea, pero estos no necesariamente representan los campos más civilizados de apreciación.

Comúnmente se cree que la grandeza moral en el arte sólo se puede lograr, moda griega o shakespeareana, luego de delinear a los protagonistas

Esta noción es una vulgaridad filosófica. Tiene además la bendición de Kant en su diferenciación entre estética del patrón o estética del logro, y la belleza ha sido considerada inferior a lo sublime. La confusión Kantiana deriva del hecho que el mismo tenía un sentido de la moral activo pero no uno estético. De otra manera, no hubiese hecho la diferenciación. Hasta donde el gusto común interviene, uno debe ver que no mezclamos la realización de deseos primitivos y las vanas dignidades que se adhieren a esa realización con las dignidades que se le adjunta al hombre como ser imaginativo. La aplicación dramática de la forma sinfónica no es, *ipso facto*, la más profunda o la más importante. Una consideración de las formas ni dramáticas ni sinfónicas, pero dialécticas, revelaran esto más plenamente.

Sight and Sound, 1934.

Incluido en *Grierson on documentary*, p. 157.

Traducción: Marisel Gruber.

Uso creativo del sonido

La mejor manera para comenzar a teorizar sobre el sonido es comenzar, como lo hacíamos en el cine mudo, considerando los postulados. Aquí decimos, comenzar al principio, es un rectángulo en blanco, una tabula rasa. Aquí está la cámara. ¿Qué podemos poner en la tabula rasa, qué arte podemos desarrollar dentro de los límites de la pantalla? Al examinar nuestros instrumentos, al examinar la cámara y la moviola, pronto se volvió evidente que no estábamos limitados al ejemplo del escenario. Las perspectivas de un mundo nuevo y un nuevo arte silente se abrieron ante nosotros. Sólo para formular el método de manera más clara, revisaremos algunos de estos viejos argumentos. La cámara puede hacer mucho más que reproducir una acción realizada frente a ella. Es un instrumento creativo, si se lo maneja apropiadamente, y no sólo un instrumento de reproducción. Es luz. Puede meterse en el mundo. Nuestra pantalla, en relación, deja de ser un proscenio de una acción dramatizada. Puede convertirse en una ventana a la realidad.

Con los primeros planos, uno le da a su cámara el poder de la intimidad. Con un lente u otro, uno tiene un teleobjetivo de detalle e intimidad. Uno tiene un poder microscópico sobre la realidad.

Al introducir el elemento del ángulo, uno tiene nuevos puntos de vista, que, si son bien utilizados, pueden sumar a lo dramático, eso es decir, al poder creativo de la descripción. Poniendo la cámara alta, uno gana un poder; poniéndola baja, gana otro.

Estos eran poderes elementales que inmediatamente indicaban una dirección para el film mudo. Si consideramos las posibilidades del montaje, otros poderes se abren ante nosotros.

Podemos crear ritmos y tiempos, crescendos y disminuciones de energía para ayudar a la exposición.

Podemos tener un detalle en medio de una multitud. Podemos mostrar parte de una calle o de una fábrica o de una ciudad.

Podemos trabajar con las imágenes para agregar atmósfera a la acción, o poesía a la descripción.

Podemos, con la yuxtaposición de tomar, explotar ideas en las mentes de la audiencia. Podemos disponer de la yuxtaposición para un efecto dramático en particular.

A partir de estas consideraciones fue concebida una teoría que gradualmente tomó al cine como ejemplo del teatro en un mundo propio.

Películas como *Potemkin*, incluso películas del Lejano Oeste, poco tenían que ver con ejemplos de teatro. Representaban un nuevo arte que dependía para sus efectos de poderes extraños para sí.

Con el cine sonoro debemos realizar el mismo proceso. Obviamente no es suficiente decir que su poder es reproducir sincrónicamente las palabras de los actores. Al principio, ver sombras hablar y cantar, oír

sonido del jamón y el huevo crepitar en la sartén, era lo suficientemente novedoso. Pero si uno estudia el tema, verá que el micrófono, como la cámara, puede hacer cosas mejores que sólo reproducir. Y así, con el montaje y el doblaje, muchas nuevas posibilidades se abren para el cine sonoro.

El micrófono, también, se puede inmiscuir en el mundo. Haciendo eso, tiene el mismo poder que la cámara sobre la realidad. Tiene el poder de llevar a las manos de artistas creativos mil y un elementos, y los millones y un sonidos que normalmente existen en el funcionamiento del mundo. Considerado sólo como un recolector de material crudo, el micrófono, como la cámara, todavía debe liberarse de los lazos con los estudios.

El material crudo, por supuesto, no significa nada en sí. Sólo cuando se utiliza se convierte en material de arte. La pregunta final es cómo hacer para utilizar el sonido de forma creativa en lugar de sólo reproducirlo.

Quizás haya que recordar el ejemplo dado por la BBC. Esta gran organización hace años que tiene micrófonos en su poder. Ha tenido una libertad sin precedentes en el manejo de efectos sonoros. Sin embargo, todavía se conforma con un uso de los micrófonos casi exclusivamente para fines de reproducción. Reproducen discursos, reproducen música, llevan a nuestros oídos a expertos de sonido de un medio u otro, pero en el proceso no han agregado nada. Para la BBC, el micrófono es sólo un mecanismo de reproducción.

Su única contribución está en el departamento de dramatización. Ahí, intentan crear efectos tomados de una docena de locaciones diferentes. Algún Napoleón en la central, presiona un botón para hacer entrar al estudio A, que comienza con algo de música. En el momento justo mezcla al estudio B y se oye cierta

conversación. En otro momento, un botón introduce el sonido a de una puerta cerrándose de golpe.

Ahora, el cine sonoro permite realizar todo esto con mayor certeza, exactitud y mayor sutileza y complejidad. Si el sonido está en cinta, uno puede, con un par de tijeras y un pote de pegamento, pegar cualquier sonido con cualquier otro. Uno puede orquestar trozos y piezas de sonido a su gusto. También puede, al grabar, poner cualquier sonido encima de otro. Un caso sencillo es la música en el fondo y la voz en primer plano, pero, al menos en teoría, se puede tener una docena de sonidos con sus respectivas referencias al mismo tiempo. Hay que agregar a esto dos posibilidades: el hecho que la imagen está en una franja de la cinta y el sonido en otra. Obviamente se puede poner cualquier sonido o sonidos a cualquier imagen dada.

Creo que estamos listos para admitir que en un principio debemos hacer que nuestro sonido ayude a lo mudo en lugar de reproducir. A veces es útil, por supuesto, escuchar lo que unas personas dicen y ver sus labios moverse, pero podemos tomar como guía que, donde sea que el sonido pueda agregar algo al efecto general, debemos utilizarlo. Nuestra regla debería ser tener la franja muda y la sonora de forma complementaria, ayudándose entre ellas. Eso es lo que Puvodkin quiere decir cuando habla de sonido asincrónico. Se refiere a lo mudo y al sonido siguiendo cada uno su ritmo, como instrumentos de una orquesta que siguen sus partes en forma separada para crear algo mayor.

El sonido puede brindar una gran contribución al cine, tan grande en realidad que puede convertirse en un nuevo arte. Tenemos el poder del discurso, el poder de la música, el poder del sonido natural, el poder del comentario, el poder del coro, el poder hasta de

crear sonido que nunca antes haya sido oído. Todos estos elementos pueden utilizarse para crear atmósfera, drama, dar una referencia poética. Y cuando uno recuerda que puede cortar sonido como puede cortar película y que uno puede orquestar cualquiera o todos estos elementos en sincronización perfecta con la parte muda, las posibilidades se vuelven enormes. Algunos nuevos usos del sonido han estado haciéndose notar en los estudios. Hubo muchas críticas cuando Hitchcock repitió la palabra "cuchillo", "cuchillo", en uno de sus primeras películas. Representaba un uso del sonido que describía un lado subjetivo de la situación. Este uso se ha desarrollado mucho desde entonces. En el ejemplo de Hitchcock, la palabra, que sobresalía entre los murmullos, era simplemente una palabra que estaba en la mente de uno de los actores. En **Hell's Heroes**, palabras que se decían subjetivamente eran cortadas con palabras objetivamente dichas. En **Strange Interlude**, casi todo el tema de la película era que las personas le decían cierta cosa a los vecinos y otra diferente a ellos mismos. En teatro, donde vi desarrollarse esta técnica de O'Neill, los actores debían usar máscaras. Hablaban con máscaras las palabras objetivas y sin máscaras las subjetivas, pero la mecánica era un poco torpe. Aquí, lo que podríamos llamar el mundo del monólogo, el cine sonoro puede realizar fácilmente lo que queda fuera del poder del teatro. Significa que al drama se le puede presentar una nueva perspectiva, una perspectiva que puede darle al cine algo de poder psicológico.

Otro campo en el que las técnicas del sonido pueden desarrollarse es en los coros. Recuerdo haber visto en París, antes que apareciera el sonido, el film ruso **The Village of Sin**, y cuando se veía la escena de la cosecha, un coro de *émigrés* escondidos detrás de

la pantalla, cantó una canción rusa de cosecha. Eso era muy efectivo en esos tiempos. Cuando Creighton sincronizó **One Family**, utilizó el mismo truco para una secuencia de la pradera canadiense, y fue mucho antes que su época. También hay uso del coro en René Clair y Lubitsch: no sólo como un simple coro de fondo, sino como algo que los diferentes personajes tomaban en diferentes momentos de la acción. Un coro de René Clair es usado para el detalle de un edificio. La primera línea es cantada por un hombre que se afeita en el segundo piso, la segunda por una señora gorda que se peina en la planta baja, y así. Así, con un coro, los personajes van uniéndose y un solo clima impregna toda una locación. Lubitsch utiliza el coro de forma similar. Los personajes comienzan a cantar en un tren, pero la melodía la toma el maquinista, el guardia, las ruedas que suenan en forma rítmica en las vías –hasta los campesinos de los campos al un lado de las vías. También lo hace Disney. Una secuencia musical es interpretada por los elementos más fantásticos y variados del cine mudo –y más raro, aunque más excitante, el silencio se usa como contrapunto.

Pero el hecho de impregnar imágenes mudas con un clima musical representa sólo un uso elemental de las posibilidades de un coro. En **Three-Cornered Moon** había una rápida muestra de los desempleados en Estados Unidos. La película iba de una figura desolada a otra y el sonido tomaba algunos trozos de conversaciones que revelaban la pérdida de esperanzas de las personas en las filas para el pan. Llamemos a esto un coro de trozos y piezas. Con una franja de sonido de la que se puede cortar cualquier fragmento que uno guste, no hay límites en la selección de conversaciones que uno puede construir.

Partes de conversaciones en la calle, en una fábrica, de cualquier escena o situación, pueden ayudar mucho a dar color y resaltar la descripción. Había atisbos de esto en dos films de G.P.O., **6:30 Collection** y **Weather Forecast**.

Existe otro tipo de coro. Podría llamarse coro recitado. La manera más cruda es el del comentario. Imaginemos que el comentario es realizado por un poeta, o que estamos en un coro griego y el poeta ya no describe un hecho sino que da un recitativo, que suma un efecto dramático o poético a la acción. Un ejemplo de esto existe en un melodrama hollywoodense, **Beast of the City**, que comienza con un mirada sobre el hampa en Chicago, y la cámara se movía de una vereda oscura a la otra. El recitativo en este caso, son los monótonos mensajes de radio de la jefatura de policía diciendo: "Llamando al móvil 324 324, llamando al móvil 528, 528 llamando al móvil 18 18", etc.

No hay nada que prevenga el desarrollo de este tema recitado. En **6.30 Collection** miles de cartas se veían desfilan en una gran oficina de clasificación. El sonido era simple, puesto que nos contentamos con el sonido ambiente de lo que ahí sucedía. Podríamos haber hecho leer fragmentos de las cartas o podríamos haber contratado a un poeta para que creara verso libre sobre sus contenidos. O podríamos haber hecho que los distintos remitentes contaran fragmentos de sus cartas. Con esto no quiero decir que hubiesen sido buenos métodos para esta instancia en particular, puesto que probablemente hubiesen sobrecargado la ocasión. Mi punto es que hay diferentes posibilidades corales para desarrollar.

Hay otra dirección en la que el sonido puede desarrollarse considerablemente, las imágenes. Un gran exponente del cine mudo como Pudovkin podía siem-

pre ser reconocido por conseguir hermosas imágenes en sus descripciones. Al comienzo de **The End of St. Petersburg** hay una secuencia que describe el nacimiento de un bebé, y un niño es enviado a avisarle a su padre que se encuentra en el campo. Mientras el niño corre, una nube entra en la secuencia. En **Mother**, la felicidad de una mujer es descrita en términos de árboles que se mecen y un torrente de agua. En **Ektase** y en **Romance Sentimentale** los climas de las figuras centrales son descritos de forma similar, con la introducción de imágenes apropiadas. Los sonidos, por supuesto, no tienen el mismo significado que lo visual. Algunas de las secuencias de **Weather Forecast** demuestran cuan efectivos algunos, supuestamente irracionales, cruces de sonido pueden ser: el sonido de un avión en una toma de un mástil alto, por ejemplo. El punto es que iba vez que se comienza a quitarle el origen a los sonidos, estos pueden ser utilizados como imágenes de esos orígenes. Permite enriquecer la observación de la cámara. Por ejemplo, el barullo de los teletipos en **Weather Forecast** se asocia con una emisión de la BBC. En **6.30 Collection** el sonido de un tren que se aleja se asocia con el barrendero de la oficina de clasificación, cuando el trabajo ha acabado y las bolsas de correo ya no están. En **Cable Ship**, el sonido del cable mismo es asociado con una toma de International Telephone Exchange.

Otro curioso factor surge cuando uno comienza a separar los sonidos de sus orígenes, y es este. El ruido del avión puede no convertirse en la imagen de un avión, sino en la imagen de distancia o altura. El sonido de barco de vapor puede no convertirse en la imagen del barco, sino en desolación y oscuridad. No puedo decir hasta dónde esto puede llegar, porque recién comenzamos a concientes del uso dra-

mático y poético del sonido. El poder total de las imágenes de sonido sólo llegará si en la práctica del cine sonoro más sonidos se separen y maduren en el significativo especial que creo que está latente en ellos. Al tratar de esta forma a los coros, las imágenes y los monólogos, sólo intento dar un gran pantallazo de las nuevas posibilidades. La práctica tiene el hábito de explorar todas las teorías y generalizaciones. Lo principal es que el sonido debe cumplir con el mudo, y el mudo con el sonido. Esto no quiere decir una película muda con sonido agregado. Es un nuevo arte —el arte del sonido en el cine.

En **Pett and Pott** de Cavalcanti la relación entre el sonido y el silencio era tan estrecha, que el film fue considerado de histórica importancia en el desarrollo del cine sonoro. Ciertamente, ninguna película sonora dependió tan poco de ejemplos en las escenas. La música fue escrita para crear el clima del tema. El sonido convirtió el llanto de una mujer en el silbido de una maquinaria. El recitado se utilizó en la escena del tren en lugar de los usuales sonidos de las ruedas en las vías. La película ilustraba como un comentarista —una voz de Dios en última instancia— podía ser efectivo en una ficción. Otros efectos incluían la unión de una banda de tambores y flautas con una pelea doméstica, y se veía el efecto dramático que se lograba cortando de una secuencia de sonido a otra.

El cine sonoro está relacionado con el teatro, y aunque veamos u oigamos muchas variantes, no representa ninguna separación fundamental del drama dialogado del teatro. Sin embargo esta separación debe realizarse. El cine documental será pionero en el cine si emancipa al micrófono de los estudios, y logra demostrar, con el montaje y la re-grabación, cuántos otros usos dramáticos del sonido pueden lograrse.



Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: GUZMÁN, Patricio

Título: El guión en el cine documental

Publicación: Revista Viridiana, Comunidad Autónoma de Madrid y Ministerio de Cultura.

Origen: Madrid

Año: 1997

EL GUIÓN EN EL CINE DOCUMENTAL

por Patricio Guzmán

INTRODUCCION

Mucha gente cree sinceramente que el guión documental en realidad no existe, que es una simple pauta --una escaleta-- una escritura momentánea que se hace “sobre la marcha” y que no tiene ningún valor en sí mismo. Probablemente tienen razón en esto último. Pero el guión documental es tan necesario como en el género ficción.

Es cierto también que es “un estado transitorio --como dice Jean-Claude Carrière, al referirse a los guiones de ficción-- una forma pasajera destinada a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa (...). Con frecuencia --dice-- al final de cada rodaje se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan a encuadernar o los coleccionan”.

Sin embargo una película documental necesita sin duda la escritura de un guión --con desarrollo y desenlace-- con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano. Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario; es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de “lo general y lo particular”; es una pauta que presupone toda clase de cambios. Pero sigue siendo un guión.

PRIMERAS REFLEXIONES

¿Guión cerrado o guión abierto?

De todas las precondiciones que pide la industria, la escritura del guión documental es la más difícil de cumplir satisfactoriamente. Si es demasiado “cerrado” anula el factor sorpresa y los hallazgos espontáneos del rodaje. Si es demasiado “abierto” supone un importante riesgo de dispersión. Entre los dos el director está obligado a encontrar un punto de equilibrio, junto con explorar los lugares de filmación y hacer una investigación temática exhaustiva. La única ventaja del género es que el guión documental se “reescibe” más tarde en la moviola (porque se mantiene abierto hasta el final). En realidad el montaje documental no presupone sólo ensamblar los planos, sino concluir el trabajo de guión iniciado al principio de una manera prospectiva.

EL VALOR DE UNA ESCRITURA TAN LARGA

- 1) Hallazgo de la idea y la historia. Sinopsis (1 mes).
- 2) Investigación previa. Guión imaginario (2 meses).
- 3) Localización de los escenarios y personajes (1 mes).
- 4) Preparación del rodaje. Tercera versión (1 mes).
- 5) Montaje en Moviola o Avid. Cuarta versión (¿2 meses?).

Este largo período de trabajo en el guión --siete meses o más-- establece con claridad su enorme importancia frente a los nueve meses que dura la realización completa de un filme documental tipo (de 52 minutos).

LA IDEA, LA HISTORIA

La búsqueda y el hallazgo de una idea son la causa frecuente y punto de partida de una película documental. La idea original desencadena todo el proceso.

Para mí, una idea buena se reconoce porque propone un relato o el desarrollo potencial de una historia. Si la idea original carece de esta facultad, no significa nada para nosotros.

Una idea original debe estar preñada de algo; debe contener en el fondo una fábula, un cuento. Por el contrario, un enunciado, una simple enumeración temática, no tiene ninguna utilidad para nuestro trabajo. Ante todo, una película documental debe proponerse contar algo; una historia lo mejor articulada posible y además construida con elementos de la realidad. Una historia bien narrada con la exposición clásica del argumento, a veces con la aplicación del plan dramático que todos conocemos (exposición, desarrollo, culminación y desenlace), el mismo que utiliza la mayor parte de las artes narrativas.

LA SINOPSIS

La sinopsis tiene una importancia decisiva. Cuenta lo más destacado de la historia en pocas páginas. Concreta la idea. Visualiza algunos elementos. Hace posible la ejecución de un presupuesto. Permite hacer circular el proyecto entre los interesados (los productores independientes y los jefes de las unidades de producción de los canales de TV).

A veces, la sinopsis nunca es superada por otras versiones sucesivas. Contiene toda la energía del primer paso. Permite soñar más que las versiones “definitivas”. Presenta la idea en tono “más abierto”, de tal forma que cada lector puede imaginarla a su manera. Representa un importante primer paso y a la vez un peligro... ¿podremos mejorarla o empeorarla con la investigación que se nos viene encima?

Cinco clases de ideas

Veamos algunos de los tipos de ideas más comunes que, con frecuencia, emplea el cine documental (utilizando una lista de títulos conocidos):

- Idea nº 1 (ELEGIR UN PERSONAJE)
 Nanook (1922) de Robert Flaherty
 El misterio Picasso (1956) de Henri-Georges Clouzot
 Los belovs (1992) de Victor Kossakovsky
 El último bolchevique: Medvedkine (1993) de Chris Marker
 Cortázar (1994) de Tristán Bauer
 Citizen Langlois (1995) de Edgardo Cozarinsky
 La vida es inmensa y ... (1995) de Denis Gherbrandt
 Asaltar los cielos (1996) de López-Linares y Rioyo
 Wild Man Blues (1998) de Barbara Kopple
 Frank Lloyd Wright (1998) de Ken Burns
- Idea nº 2 (ELEGIR UN ACONTECIMIENTO)
 Olimpia (1936) de Leni Riefensthal
 Woodstock (1970) de Michael Wadleigh
- Idea nº 3 (ELEGIR UNA SITUACION CONCRETA)
 Drifters (1929) de John Grierson
 Mein kampf (1960) de Erwin Leiser
 Morir en Madrid (1963) de Frédéric Rossif
 Harlan county (1976) de Barbara Kopple
 La batalla de Chile (1973-79) de Patricio Guzmán
 The store (1983) de Frederick Wiseman

En el país de los sordos (1992) de Nicolas Philibert
 Los fuegos de Satán (1992) de Werner Herzog

- Idea nº 4 (HACER UN VIAJE)
 El Sena ha encontrado París (1957) de Joris Ivens
 América insólita (1958) de François Reichenbach
 Ruta número uno (1989) de Robert Kramer
 Diario del Che (1994) de Richard Dindo
 The Saltmen of Tibet (1997) de Ulrike Koch
- Idea nº 5 (VOLVER AL PUNTO DE PARTIDA)
 Hombre marcado para morir(1984) de Eduardo Countinho
 Shoah(1986) de Claude Lanzmann
 Rémnicences d'un voyage en Lituanie (1990), de Jonas Mekas
 Children of fate (1992) de Andrew y Robert Young
 Point de départ (1993) de Robert Kramer
 Saumialouk le gaucher (1995) de Claude Massot
 La línea paterna (1995) de José Buil
 Pictures of a revolution (1995) de Susan Meiselas
 Chile, la memoria obstinada (1997) de Patricio Guzmán

LA INVESTIGACION PREVIA

El realizador debe llegar a convertirse en un verdadero especialista *amateur* del tema que ha elegido: leyendo, analizando, estudiando todos los pormenores del asunto. Mientras más profunda sea la investigación, mayores posibilidades tendrá el realizador para improvisar durante el rodaje y por lo tanto gozará de una mayor libertad creativa cuando llegue el momento. No solamente se reduce a una investigación de escritorio y en solitario. Casi siempre hay que moverse: localizar peritos, visitar bibliotecas, archivos, museos o centros de documentación.

Sin embargo una película documental --hay que recordarlo-- no es un ensayo literario. No necesariamente contiene una exposición, análisis y conclusión (tesis, antítesis, síntesis) como el género ensayístico lo exige en el mundo de las letras y las ciencias. Puede aspirar a serlo. Pero por regla general un documental suele ser un conjunto de impresiones, notas, reflexiones, apuntes, comentarios sobre un tema, por debajo del valor teórico de un ensayo, sin que por ello deje de ser un buen filme documental.

Puede afirmarse que una película documental se sitúa por encima del reportaje periodístico y por debajo del ensayo científico, aunque a menudo utiliza recursos narrativos de ambos y está muy cerca de sus métodos.

La investigación arroja como resultado una segunda versión del guión, más extensa y completa, a menudo un trabajo que nadie lee (muchos ejecutivos están siempre demasiado ocupados). Pero es de gran utilidad para el realizador y los colaboradores más próximos. Es una forma de detectar los fallos en la historia y el tratamiento.

Esta segunda versión es también un trabajo prospectivo. Todavía falta por conocer a la mayoría de los implicados. Se trata de un guión “imaginario” (completamente inventado a veces). Un guión IDEAL donde uno sustituye la verdadera realidad, donde uno escribe lo que anhela encontrar.

LOCALIZACION DE LOS ESCENARIOS Y PERSONAJES

Esta fase empieza cuando el realizador conoce a todos los personajes y lugares, cuando visita por primera vez el sitio de los acontecimientos y puede respirar, observar, pasear por “adentro” de la historia que desea narrar.

Aquí todo cambia. La realidad se encarga de confirmar el trabajo previamente escrito o lo supera, lo niega y lo transforma. Las premisas teóricas pasan a segundo plano cuando aparecen, por primera vez, los personajes reales de carne y hueso y los agentes narrativos auténticos.

Empieza un proceso bastante rápido para reacomodar situaciones, personajes, escenarios y demás elementos no previstos. A veces la obra previamente concebida se transforma en una cosa bastante distinta.

Los recursos narrativos

Los agentes narrativos son los elementos que utiliza el guión para contar la historia. El lenguaje original del autor es sin duda el primero y el más obvio.

Pero hay muchos tipos de recursos narrativos --la lista puede ser interminable-- y por eso mismo conviene clasificarlos por orden de importancia y a la vez descartar los secundarios.

Estos son los que yo utilizo:

- Los personajes
- Los sentimientos, las emociones
- La acción
- La descripción
- La voz del narrador
- La voz del autor
- Las entrevistas
- Las imágenes de archivo
- Las ilustraciones fijas
- La música
- El silencio
- Los efectos sonoros
- La animación
- Los trucajes ópticos

Y como ya se ha dicho: el lenguaje del autor

Los personajes, los sentimientos

La mayor parte de las emociones, en las películas de ficción, proviene del trabajo que hacen los actores. Sin embargo esta difícil tarea de los intérpretes --una labor ensayada y planificada minuciosamente siguiendo las órdenes del director-- no existe, no tiene lugar en los filmes documentales.

En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen. De modo que, si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores.

Son insustituibles: casi todos los films documentales --hoy día-- se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. No sólo hay

que buscar a los sujetos que conozcan más el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia, implicándose, ofreciendo un testimonio poco común.

Si los personajes no son capaces de mostrar sentimientos delante de la cámara se convierten inmediatamente en personajes secundarios. Obligan a los “otros” recursos narrativos a efectuar un trabajo doble: contar la historia correctamente sin sus apoyos naturales. La ausencia de protagonistas desequilibra el relato.

Hay que repetirlo una y otra vez: una película documental muy raras veces funciona sin emociones.

Elegir los personajes

Es quizá la tarea más importante del director cuando explora sus escenarios. No es la búsqueda acumulativa de algunas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de detectar, descubrir verdaderos personajes y “construirlos” cinematográficamente. Hay que localizarlos, fotografiarlos y después rodarlos en muchas dimensiones de su vida: monologando, dialogando, trabajando, viajando o guardando silencio.

Los personajes principales constituyen el cuerpo dinámico de la idea central. Son los portavoces del guión y casi siempre son mucho mejores que el guión.

Hay que jugar con protagonistas y antagonistas, es decir, hay que localizar personas que entren en conflicto y se contradigan delante de nosotros, buscando siempre el contrapunto, para que el tema fluya por si mismo. Así nos separamos de partida --y para siempre-- de los documentales explicativos que tienen un narrador omnipotente.

Una última observación.

Los personajes del cine documental no son pagados. Para tomar algo de ellos hay que previamente convencerlos, persuadirlos. Muy raras veces se construye un personaje con sus imágenes robadas. Aún cuando el director discrepe con alguno, tiene la obligación de respetar su punto de vista. El autor documentalista debe tener una mirada que comparta con ellos. Esta generosidad en ambos sentidos no se da en la ficción. En el cine documental se establece un compromiso ético del autor con sus personajes. Naturalmente, esto no quiere decir que el director asuma como propias las opiniones ajenas. Pero cada personaje tiene el derecho a ser “lo que es” adentro de la pantalla (no afuera). Uno puede ejercer presión, discutir, callar, mostrar

desconfianza, ironía, sarcasmo, etc., con ellos, pero siempre ADENTRO del cuadro y por lo tanto delante del espectador.

La acción

No siempre los personajes principales ofrecen una rica acción que mostrar en la pantalla. Muchas veces narran su historia sin abandonar el sillón, estáticos, sin moverse un centímetro. En estos casos hay que tomar nota de las acciones implícitas que nos están contando --acciones en el pasado o en el presente-- para visualizarlas más tarde con la ayuda de imágenes complementarias o con el concurso de fotos, dibujos, ilustraciones fijas en general, o con imágenes de archivo. De esta manera el personaje abandona el sillón y empieza a desplazarse por el “interior del relato”, creando así un poco de acción para nuestra película.

Precisamente, una forma de evaluar la calidad del personaje es anotando las acciones, hechos y situaciones que nos propone. Es una forma de medir su elocuencia cinematográfica. Un sujeto demasiado parco o que calla todo el tiempo puede convertirse en algo interesante, singular, pero lo habitual es que hable --poco o mucho-- del tema, aún cuando tenga dificultades para expresarse.

Los personajes más apetecibles son aquellos que no sólo recuerdan y evocan una determinada historia, sino que empiezan a reconstruirla, a REVIVIRLA delante de nosotros, frente al equipo, desplazándose de un lugar a otro, moviéndose, y por lo tanto generando acciones (y reforzando su credibilidad).

En una oportunidad Chris Marker me confesó que para él no existía nada tan importante, adentro de un documental, “como la acción” Por ejemplo, decía, si estamos haciendo una película sobre el cuerpo de bomberos hay que mostrar con detalles un incendio completo, como mínimo. Nunca tendrá el mismo efecto para los espectadores filmar a posteriori los restos de la casa destruida. El equipo de documentalistas debe saber estar cerca de los hechos, de las acciones.

Sin embargo no somos periodistas.

Estamos dispuestos a trabajar mucho tiempo en una determinada historia, sin la urgencia, superficialidad o rapidez a la que están obligados los periodistas. Nos interesan las emociones y los sentimientos que emanan de la gente junto con sus acciones, acompañándolos durante semanas, meses --o años-- si es necesario.

PREPARACION DEL RODAJE

“El que hace no-ficción se lanza siempre
a un viaje hacia lo desconocido, a lo incierto”
(Erwin Leiser)

Así llegamos a la tercera versión del guión, que surge inmediatamente después del viaje de localizaciones. Muchas veces ni siquiera se “escribe” esta versión sino que aparece de forma fragmentada: pequeñas anotaciones al borde de la página, rápidos apuntes manuscritos en papeles separados, cuadernos de viaje con observaciones, escaletas con nuevas secuencias. Son los primeros síntomas de una eficaz improvisación avalada por la investigación ya hecha.

Con estos papeles en la mano uno puede empezar el rodaje de manera más o menos controlada, siempre atento a la aparición de cualquier sorpresa. Mantener la mirada “abierta” es un requisito insoslayable. Si uno actúa demasiado apegado al guión primitivo corre el riesgo de abandonar la “energía” de los hechos inesperados que nos presenta el rodaje. Una película documental constituye una búsqueda --una expedición-- donde los imprevistos son tan importantes como las ideas preconcebidas. Esta es la esencia de la creación documental (como ocurre también en la ejecución del jazz).

Mantener el equilibrio entre lo nuevo y lo ya previsto es una facultad que el cineasta documental debe aprender a ejercer todo el tiempo, tanto como el operador a dominar la luz en las condiciones más inesperadas y al sonidista a buscar la acústica y sortear los ruidos molestos . Todo ello sin renunciar al nivel técnico. Abrirse a la realidad no significa abandonar la buena factura ni justificar los fallos artesanales que puedan ocurrir.

Asimismo hay que respetar la frontera económica --el presupuesto-- que es el resultado de las versiones anteriores del guión. Hay que jugar con los números, intercambiando las necesidades económicas originales por otras nuevas, pero del mismo valor (“moviendo las piezas”), sin asfixiar los medios previstos o hablando inmediatamente con el productor cuando sobrevienen cambios justificados y más allá de todas las previsiones.

Aunque a primera vista pueda parecer complicada la relación “di nero-improvisación” no lo es tanto en el género documental. Las obras documentales pueden tomar varios caminos a la vez sin traicionar su significado. Al contrario que en la ficción, la estructura de un guión documental permanece “abierta” todo el tiempo. El trabajo de guión continúa en el montaje. Esto permite muchos cambios y reajustes de la película (del guión) y de su presupuesto. Al menos más que en la ficción.

EL GUION FINAL SE REESCRIBE EN LA MESA DE MONTAJE

La versión número cuatro y definitiva del guión se hace en la oscuridad de la sala de montaje. Es aquí donde por primera vez se pondrán a prueba los distintos métodos del rodaje y la eventual eficacia de los guiones precedentes.

Al llegar a la sala de montaje, en primer lugar, hay que considerar que la obra sigue abierta.

Esta abierta por una razón poderosa: porque los resultados de la filmación fueron ligeramente (o incluso profundamente) distintos que los propósitos que estaban marcados en el guión.

Siempre son distintos los resultados. Esto es normal. Nunca las premisas establecidas pueden trasladarse intactas a los planos filmados. Pero en este género incluso una filmación que modifica --un poco o mucho-- el guión acordado es una garantía para ser visto como un buen copión. Así ocurre siempre.

Pueden citarse muchos ejemplos: algunos personajes que eran claves se convirtieron en secundarios y viceversa; ciertos escenarios resultaron mejores que lo planeado; aquella secuencia explicativa quedó en realidad muy confusa; etc.

Esto nos obliga, en la sala de montaje, a buscar una estructura nueva (o varias estructuras nuevas), reescribiendo con estas imágenes la película definitiva.

No es que el montaje “nos fabrique” la película, al ensamblar milagrosamente algunas pocas (o muchas) imágenes sueltas o improvisadas. Lo que realmente ocurre es que tanto el montaje como la escritura del guión --unidos en la búsqueda común de una estructura nueva-- avanzan juntos en la oscuridad de la sala.

Hay un momento en que el montaje “se adueña” de la película y avanza más allá de su propio terreno (el ritmo, la continuidad, la síntesis) entrando en otra fase, codeándose con el guión. Pero hay otros momentos en que el montaje sucumbe, cuando la fuerza documental de las imágenes --con su tiempo real-- no admite más manipulación; cuando la energía de los planos --de la vida real-- se sitúa por encima del ritmo convencional. Es decir, cuando la realidad supera al cine.

Lo mismo le pasará al director-guionista cuando se le pase por la cabeza imponer cambios inesperados, giros bruscos, falsas relaciones, adentro de una historia real, cuya lógica escapa muchas veces a su oficio de cineasta.

En todo caso, buscar una estructura nueva al pie de la moviola o del Avid no significa rechazar íntegramente lo que se ha hecho en el rodaje. Muy por el contrario. La mayoría de los aciertos se mantienen. Si no se conservaran estos elementos de la obra --su fuerza, su energía original-- no podríamos montarla con ninguna estructura nueva. Los sentimientos, las emociones, por ejemplo,

que proyectan algunos personajes se mantienen; las contradicciones que hay entre ellos también; el efecto realidad que emana de las principales situaciones también, así como la elocuencia y extensión de algunos planos; etc., etc.

Estos materiales de buena calidad nos conducirán a un montaje de buena calidad. No es milagroso el montaje documental. Unos planos débiles darán como resultado un montaje mediano. Muy raras veces el montaje documental altera la substancia primitiva del material.

El narrador, las entrevistas

Sin abandonar la sala de montaje, es oportuno hablar de otros dos agentes narrativos ya señalados en la lista precedente: las entrevistas y la voz del narrador, esta última muy fomentada por la escuela inglesa de John Grierson en los albores de la historia del género.

Al principio --en los años 20 y 30-- todo era imagen. No había nada que disminuyera la grandeza de la imagen. La totalidad de los documentales de los tiempos de la fundación eran pura imagen, desde “Nanook” (Flaherty) hasta “Tierra sin Pan” (Buñuel).

Después, con la aparición del sonoro, llegaron los documentales cubiertos de palabras. Eran filmes narrados, explicados y a menudo gritados por la voces de los “narradores”. Durante muchas décadas los documentales habrían podido ser escuchados en lugar de ser vistos, como los programas de la radio. La voz en OFF invadía y hacía polvo el significado de las imágenes.

Afortunadamente hoy día estamos atravesando un período intermedio.

Con la invención del sonido sincrónico --en los 60-- gradualmente apareció una tendencia nueva: algunos documentales consiguieron expresarse por si mismos (sin texto en OFF ni tampoco con letreros escritos); por ejemplo, las obras de Marker, Haanstra, Rouch, Weisman, Malle, Van Der Keuken, etc.

El sincrónico, sin embargo, nos trajo una calamidad nueva: las entrevistas convencionales que hoy día ocupan tanto espacio como el antiguo narrador. Muchas películas se llenaron de rostros, figuras y bocas parlantes que echaron por tierra toda la evolución conseguida.

Creo que ya lo dije antes: una entrevista deja de ser convencional cuando “desde ella” empieza a surgir un personaje auténtico, de carne y hueso, que nos conmueve y nos lleva hacia otra dimensión de la comunicación --una dimensión más honda--. Deja de ser convencional cuando se alternan los escenarios donde aparece; cuando la iluminación y los movimientos de cámara se ponen a su servicio; cuando el lenguaje cinematográfico supera al “busto parlante”; cuando se ejercita una puesta en escena.

Las entrevistas rápidas y convencionales quedan reducidas a los personajes secundarios, dosificando su utilización. Las entrevistas más brillantes son reservadas para los protagonistas y seguirán llamándose “entrevistas”, en la jerga del cine, pero sólo desde un punto de vista técnico. En realidad se trata de secuencias.

¿Evolucionó del mismo modo la voz en OFF?

También el narrador ha recuperado su verdadero lugar. Ahora se le emplea cuando hace falta: para explicar o añadir algunos pormenores necesarios en la historia o para sintetizar otros. Una mayoría de realizadores lo utiliza de esta manera o más ampliamente. Hoy como ayer, sigue habiendo grandes “cineastas de la palabra” (Chris Marker en Francia y Pierre Perrault en Québec, los ejemplos más clásicos) y también continúan existiendo realizadores que escriben mal. Una importante cantidad de filmes zoológicos y de divulgación sigue anclada en la voz en OFF de los años cuarenta.

La voz del autor

Desde antes de la aparición del directo, un número de directores utilizó su propia voz para contar la historia que nos proponían: François Reichenbach en “América Insólita”, Henri-Georges Clouzot en “El Misterio Picasso”, el mismo Perrault en “Cabeza de Ballena”. Otros utilizaron textos de gran intensidad, leídos por actores, controlados por el realizador, como “Morir en Madrid” de Frédéric Rossif.

Eran las voces de los autores, que buscaban una comunicación más dramática o más acorde con su propio lenguaje. En realidad pasaban a formar parte de los materiales documentales. Más tarde --con la implantación definitiva de la subjetividad en los 80 y 90-- la voz del autor ocupó un espacio cada vez más protagónico. Barbara Kopple, Robert Kramer, Susan Meiselas, Johan Van Der Keuken y muchos otros relatan sus obras.

También han surgido documentales contados en OFF por sus distintos personajes. Es decir que, mientras los estamos viendo ejecutar alguna acción, sus voces en OFF nos hablan de cualquier cosa, a veces sin ningún vínculo con lo que están haciendo, anulando de esta manera lo que tiene de lugar común el sonido sincrónico (“Only the Brave” y “Lágrimas Negras”, de Sonia Herman Dolz; “Moscow X”, de Ken Kobland, etc.).

Todo lo anterior viene a indicarnos que el empleo de la voz en OFF como recurso ha superado el abuso y manierismo a que fue sometido durante tanto tiempo --como las lentes angulares o el zoom en el campo de la óptica-- y que hoy día está más libre, más cerca de los autores (y de la forma) para que cuenten su historia.

©Patricio Guzmán.

Por su valiosa colaboración, mis agradecimientos para: Renate Sachse, Yves Jeanneau y Eric Pittard.
Montréal 1997, Madrid 1998.

Artículo publicado por la revista “Viridiana” (Madrid, 1998); la revista “Cinémas d’Amérique Latine” (Toulouse, 1998); la antología “Pensar el documental” (Editorial Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998); y la antología “Taller de escritura para televisión”, de Lorenzo Vilches (Editorial Gedisa, España, 1999).

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: MENDOZA, Carlos

Título: El guion para cine documental

El guion como función

Editorial: Universidad Nacional Autónoma de México

Origen: México

Año: 2010

2. El guión como función

el órgano y la prótesis

La historia y la imagen

El desarrollo del cine documental ha dado lugar a diversos modos de hacer y de entender esa forma cinematográfica; de ahí que sea fácil encontrarse con quienes descartan que el proceso de producción de una película de no ficción, deba pasar por la escritura de un guión.

El cineasta ruso Víktor Kosakovski es un buen ejemplo de lo anterior.

Kosakovski, un documentalista reconocido en Europa, afirma que su forma de trabajo no pasa en momento alguno por la elaboración de un guión: «yo empiezo sin guión, sin estructura, sólo con imágenes», y concluye categórico: «En cine, después de todo, lo más importante es la imagen, no la historia».¹

Kosakovski se decanta hacia la imagen, y subestima a «la historia», cosa que reafirma en los puntos 7 y 8 de sus «Consejos para principiantes», que a continuación transcribo:

7. La toma es la base del cine. Recuerda que el cine fue inventado a partir de una sola toma (documental, por cierto) sin historia. O tal vez la historia ya estaba dentro de esa toma. Primero que nada, y sobre todo, la toma debe proveer a los espectadores de nuevas impresiones que jamás haya tenido.

¹ «Visión, talento e ideas, entrevista con el director Víktor Kosakovski», *El Clarín*, Buenos Aires, 21 de octubre de 2003.

8. La historia es importante para el documental, pero más importante es la percepción. Piensa, primero, lo que los espectadores sentirán al ver tus tomas. Luego, estructura dramáticamente tu película a partir de esos sentimientos provocados en el espectador.²

Las afirmaciones de este cineasta son, sin embargo, refutables: en primer lugar, es necesario precisar que si bien el cine fue «inventado a partir de una sola toma [...] sin historia», también lo es que los inventores de éste —los hermanos Lumière— filmaron esas primeras escenas en condiciones en las que poco les importaba proponer una narración basada en imágenes, ya que su motivación principal era probar la capacidad del cinematógrafo para imitar la realidad.

No hay, por otro lado, evidencia de que los Lumière formularan ninguna propuesta narrativa ni artística ligada al uso del artefacto que construyeron. No está claro, pues, que el cine haya sido «inventado a partir de una sola toma, sin historia», puesto que sus creadores no se plantearon el dilema de contar o no contar historias.

Es preciso recordar, por otra parte, que una de las primeras filmaciones presentadas por estos inventores franceses es la titulada *El regador regado* (1895). Dicha película es una breve y sencilla puesta en escena que deja constancia que a los hermanos Lumière les daba igual filmar escenas tomadas de la realidad, que pequeñas historias actuadas, ya que tan sólo buscaban promover un artefacto en el que veían una atracción de feria, cuya comercialización les era urgente.

Cabe destacar, sin embargo, que los primeros documentalistas ponderaron como su principal tarea narrar o relatar sucesos que tenían lugar en el mundo fáctico. Para Robert Flaherty —por ejemplo— la función central del documental es «narrar la verdad de la forma más adecuada».³ Otros, como Vertov y Rouch, otorgan una

² Juan Manuel Sepúlveda, «El cine como una posibilidad de materializar la vida: entrevista a Viktor Kosakovskis», en *Estudios Cinematográficos: Revista de Actualización Técnica y Académica*, p. 76.

³ Michael Rabiger, «La función del "documental"», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y documentos del cine*, p. 145.

importancia central al montaje; es decir, a la vertebración del relato; así, ninguno de ellos coincide con Kosakovski en considerar a la toma como el elemento central de su quehacer.

Sobra decir que si bien las afirmaciones de Kosakovski son refutables, su trabajo está fuera de discusión, y si hemos citado sus planteamientos es porque representan uno de los extremos de la gran diversidad de concepciones que conviven en el territorio del guión para documental.

Rabiger y la planeación

Michael Rabiger es uno de los autores más leídos por quienes se inician en la práctica del documental. Por eso representa un referente obligado para hablar del guión como parte del proceso de producción de este modo cinematográfico.

Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, este autor prácticamente evitó en las dos primeras ediciones de su libro *Dirección de documentales* utilizar el término "guión", al que, por lo visto, no consideraba una parte sustantiva del proceso de producción de este tipo de filmes. No obstante, en dicho texto hay reiteradas alusiones a la función que Rabiger atribuye al guión.

Por ejemplo, en el apartado titulado «Resumen de la preproducción», el autor recomienda:

Antes de comenzar el rodaje, asegúrese de lo que quiere que exprese la película. Sin planificación no hay película. La presión a la que nos vemos sometidos durante el rodaje nos impide dedicarnos a las tareas de investigación.

La generalización es enemiga del arte; lo que se ha descubierto durante la fase de investigación sólo funciona si se desarrolla mediante la planificación específica de las tomas, las secuencias y las preguntas que se han de formular.⁴

⁴ Michael Rabiger, *Dirección de documentales*, pp. 213-214.

Rabiger aludía a las tareas de “planeación” propias del guión, pero durante años paradójicamente desestimó a éste como la herramienta adecuada para llevar a cabo dicha tarea.

Es curioso que este tratadista esquivase al guión como instrumento clave del proceso de producción de documentales, puesto que algunas de las películas que comenta elogiosamente en su libro, son filmes en cuyos créditos se destaca la escritura del guión, generalmente asociada a la realización. Probablemente terminó resultando cuestionable para este autor el hecho de invitar al lector a incursionar en el terreno del documental, dotarlo de recetas y “tips”, mientras negaba al guión como parte del proceso de dirigir documentales. Una omisión reparada en la tercera edición de dicho texto, que bajo el título de *Tratado de dirección de documentales* fue publicada en 2007, a través de un texto breve y superficial en torno al guión.

Jean Rouch y sus “apuntes filmicos”

Una mención aparte para el emblemático documentalista francés Jean Rouch. Otro cineasta que solía prescindir del guión, y lo explicaba así: «Nunca he escrito nada antes de comenzar un film, y cuando, por motivos administrativos o financieros, me he visto obligado a redactar un guión, una escaleta o una sinopsis, jamás se han realizado los filmes correspondientes».⁵

Rouch dejó escritos que se refieren a su forma de trabajo: «La cámara (y desde hace algunos años el magnetófono) se han convertido para mí en unos instrumentos indispensables, tan indispensables como el block de notas y la estilográfica, porque cada uno de ellos tiene su especialidad, su momento de utilización».⁶

⁵ Jean Rouch, «El cine del futuro», en Joaquín Romaguera, Ramiro y Hornero Alsina Thevenet (eds.), *op. cit.*, p. 148.

⁶ *Ibidem*, p. 149.

El trabajo de Jean Rouch está adherido a la etnografía, una rama de la antropología social que se funda en la investigación y relación con las personas y las comunidades sujetas a estudio. Según el método de la etnografía, el trabajo de campo es fundamental para obtener la información relativa al grupo étnico estudiado. Dicho trabajo hace de la entrevista y la observación dos aspectos vitales en el planteamiento del cineasta francés.

No es casual, entonces, que Rouch viera en la cámara y en la grabadora de audio (el magnetófono) herramientas similares al block de notas y a la estilográfica, dos herramientas básicas en la investigación de campo. Por eso, de sus propias afirmaciones podemos desprender que este documentalista concebía al rodaje como un proceso que sintetizaba la investigación y la filmación.

Se puede afirmar que Rouch trabajaba a partir de tomar "apuntes filmicos"; es decir, de elaborar un registro que combinaba las notas que se hacen durante una investigación, con el registro de imágenes y sonidos. Un registro que reunía la observación y la investigación con las soluciones cinematográficas, frecuentemente filmadas mediante planos secuencia.

Un método cuyos resultados —la película filmada y las cintas de audio grabadas— exigen un proceso de evaluación en el que el realizador decidirá posteriormente qué escenas formarán parte del film y en qué lugar del mismo, y cuáles serán desechadas.

Sin embargo, esta forma de trabajo que conjuga las tareas de la investigación con las del rodaje, no supone la supresión del guión como parte del proceso de producción. Se trata de una suerte de simbiosis entre la investigación y el rodaje; un proceso que delega en ambas tareas la función normalmente asignada al guión.

Es digno de destacar, por otra parte, que en algunos casos Rouch optó por soluciones asociadas al trabajo tradicional de guión. Por ejemplo, la voz en off de las películas *Los amos locos* (1955) y en fragmentos de *Yo, un negro* (1958), a cargo de este realizador, es indudablemente un recurso vinculado al quehacer del guionista, puesto que se trata de un texto escrito con el propósito de organi-

zar y dotar de sentido a un conjunto de escenas que serían difíciles de comprender sin ese relato verbal; así, Rouch —quien decía no escribir guiones— utilizó un procedimiento ordenador, habitual del guión, que se elabora para encauzar el proceso de montaje de un documental.

Al igual que lo hice al referirme a Kosakovski —y lo haré aludiendo a Frederick Wiseman—, debo aclarar que el propósito de estos comentarios no es enmendarle la plana a Jean Rouch, ni mostrarlo como alguien incongruente. Se trata, únicamente, de penetrar en su método de trabajo, e intentar identificar de qué manera enfrentaba las tareas habitualmente asignadas al guión.

Wiseman y el juego de la oca

Muy próximo a algunos de los rasgos del método de trabajo empleado por Jean Rouch, se sitúa el quehacer del estadounidense Frederick Wiseman, también basado en el registro sincrónico de imagen y sonido, aunque evidentemente alejado de la vocación etnográfica de aquél.

Al igual que Rouch, Wiseman suele prescindir de la formalidad del guión escrito, y basa su método en una breve investigación, a la que sigue una etapa de registro simultáneo de imagen y sonido. Leamos esta descripción del modo de trabajar de este documentalista:

Luego de la autorización para filmar libremente en el lugar seleccionado (con la excepción, rara, de aquellos que rehusaron ser filmados), uno o dos días de inspección sumaria, posteriormente la inmersión en locaciones y en la filmación (seis a ocho semanas) con toma directa en el sitio y a sus sujetos, sin intromisión, sin preguntas; Wiseman mismo sostiene la percha para el registro del sonido directo y orienta las tomas de su camarógrafo (de setenta a cien horas de rushes); en el transcurso de un proceso de montaje (de seis a doce meses) que se parece más al juego de la oca (un mosaico) que a la fabricación de una historia; se elabora el sentido social de la institución por medio de la intrincación dramática de

las situaciones y de las relaciones; rechazo de cualquier música agregada, así como de todo comentario.⁷

De la descripción anterior se desprende que los procedimientos de este conocido cineasta, privilegian la espontaneidad del registro. Wiseman da lugar a una exploración relativamente superficial y preliminar del tema que está por abordar —limita deliberadamente el proceso de investigación—, orienta el rodaje manipulando personalmente la *caña* en la que está colocado el micrófono, y deja correr las situaciones sin hacer preguntas. Más tarde abrirá un largo periodo para organizar las abundantes imágenes registradas bajo esa fórmula; un periodo inevitablemente relacionado con las tareas del guión, así se trate de un guión que tal vez no pase por el papel, para ordenar el proceso de montaje.

Por este camino, mediante procedimientos parecidos a los empleados por Rouch y Kosakovski, Wiseman ve en el montaje un proceso de ordenamiento de los materiales filmados bajo las pautas arriba señaladas, e inscribe dicho proceso en la función y en las tareas del guión.

Previsión e improvisación

En contraste con las formulaciones de los tres cineastas arriba mencionados, es necesario regresar a los planteamientos de Simón Feldman en su texto *Guión argumental, guión documental*, con el fin de destacar que a diferencia de los ejemplos citados, este autor estima aconsejable que el proceso de producción de un documental pase por la elaboración de un guión «porque ésta es la forma más precisa y económica de esbozar y desarrollar una línea narrativa, y porque al escribir se planifica y ejecuta la obra prevista con el menor número de dificultades».⁸

⁷ François Nincy, *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*, pp. 227-228.

⁸ Simón Feldman, *Guión argumental, guión documental*, p. 14.

Siguiendo a Feldman, podemos afirmar que el guión es, en esencia, un trabajo de valoración y organización de la investigación; un instrumento para planificar la producción, así como para ordenar las imágenes y los sonidos registrados.

Esto significa que, cuando se elude la elaboración formal de un guión, se suele desestimar la planeación de la que habla Feldman, y se pospone un conjunto de decisiones que podrían estar prefiguradas en una guía escrita.

Cuando un documentalista decide, en pleno rodaje y sin un guión previo, qué escena filmar, qué emplazamiento o movimiento de cámara realizar, o a quién entrevistar, está tomando decisiones que, en muchos casos, podían haberse anticipado de manera ordenada en un guión, siempre que la investigación y lo previsible del tema lo permitieran. El hecho de aplazar ciertas decisiones que podrían haber sido previstas en un guión, no significa necesariamente que éstas carezcan de sentido o sean absurdas, sino que el realizador está cumpliendo con tareas asignadas al guión, prescindiendo de la escritura de éste.

Ahora bien, en el momento en que se encara el proceso de montar el material filmado, y se debe escoger la escena que va a iniciar la película, así como la que le sigue, con los respectivos sonidos y palabras que acompañan a éstas, se está de lleno en los terrenos del guión, puesto que el realizador o el encargado del montaje están haciendo uso de un criterio ordenador, propio de esa etapa del proceso de producción, así no hayan escrito una sola línea.

No se evita, pues, "hacer un guión" cuando se toman decisiones como las antes mencionadas prescindiendo del papel, del lápiz y de la formalidad de la escritura. Muchas veces, cuando se evita escribir un guión, tan sólo se elude ese ejercicio formal y se delega casi todo en dos factores falibles: la memoria y la intuición, dos funciones emparentadas con la improvisación.

Cuando se prescinde de la escritura del guión, se aplaza la toma de diversas decisiones que podrían haber quedado prefiguradas en un papel, hasta donde lo previsible del tema lo permita, an-

tes del rodaje. Frecuentemente quien no utiliza un guión difiere la toma de decisiones, deja a las ocurrencias lo que podía haber sido materia de la planeación, y pone en riesgo su película, toda vez que la memoria puede flaquear, porque es más difícil administrar los dineros de la producción cuando no hay planeación y porque prever y anticipar evitan, casi siempre, que los realizadores se den palos de ciego.

Cuando se emprende la producción de un documental, es necesario determinar si las características del tema escogido hacen posible elaborar una guía escrita. No obstante, este asunto es secundario cuando lo fundamental es entender que la función que desempeña el guión se ha de cumplir necesariamente, más allá de que se decida escribirlo, se le lleve en la mente, o se le deje a la intuición.

Vertov y la organización planificada

Los escritos de Dziga Vertov nos dejaron algunas claves acerca del papel que este documentalista emblemático asignaba al guión en su método de trabajo. A continuación la fórmula mediante la cual el propio Vertov sintetizaba, en 1926, las claves de su quehacer:

Cine-ojo = yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

- a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales fijados sobre la película.⁹

⁹ Dziga Vertov, «El ABC de los Kinoks», en Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *op. cit.*, p. 31.

Como el lector podrá advertir, Vertov no alude directamente al guión en el esquema metodológico arriba desplegado, ni se refiere a la escritura en papel como parte del mismo. No obstante, es notorio el énfasis que aplica en la tarea de planificar («fijación planificada» y «organización planificada»), inequívocamente ligada a una función sustantiva del guión. Lamentablemente, este cineasta no se refiere detalladamente al guión en el resto de sus escritos; no obstante, en algunos pasajes de éstos, hace alusiones significativas:

«El Kino-Pravda no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal como es* y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones». ¹⁰ Del anterior comentario se desprende que, en la manera de trabajar de este cineasta, «el guión del escritor» es un proceso posterior al rodaje, en el que se elabora un registro de «la vida como es», y es posteriormente cuando se trabaja en la deducción de «las conclusiones de sus observaciones»... ¿mediante un guión? Al parecer sí, como se desprende de otro pasaje del mismo texto de Vertov: «la próxima obra de los kinoks será un film experimental que realizaremos sin guión, sin simulacro previo de guión». ¹¹ La frase transcrita permite deducir que al autor y su grupo —los *kinoki*— trabajaban habitualmente con auxilio de un guión, un «simulacro previo de guión» lo llama Vertov, y que al momento en que escribió el texto de referencia, se preparaban para experimentar prescindiendo de éste.

No obstante lo escueto de los comentarios, éstos constituyen un valioso testimonio que permite hacerse una idea del papel que jugó el guión en el trabajo del notable documentalista que fue Vertov.

¹⁰ Dizga VERTOV, «El Kino-Pravda», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *op. cit.*, p. 46.

¹¹ *Ibidem*, p. 48.

El órgano y la herramienta

El guión para documental es —en la práctica— uno de los ejes estratégicos del proceso de producción, porque representa al mecanismo que demanda la información recabada durante la investigación; contribuye a la organización de los datos obtenidos en esa fase; obliga a determinar la estrategia para presentar esa información al espectador; plantea las necesidades técnicas y logísticas que debe resolver la producción; hará las veces de guía durante el rodaje y porque —finalmente— será el instrumento para hacer un balance de lo filmado y reformular u orientar el discurso durante la etapa del montaje.

El guión puede ser visto como una herramienta, pero también como un órgano que tiene una serie de funciones vinculadas al resto de las tareas de la producción, puesto que forma parte de un proceso sistematizado en el que todas las etapas del proceso de producción se relacionan entre sí.

De este modo, la relevancia de la función del guión está vinculada a las que desempeñan la investigación, la producción, la realización y el montaje. Sin esa interrelación, el guión sería un escrito estéril, puesto que no es ni película documental ni texto cuya publicación interese a casi nadie.

La palabra "órgano" proviene del latín *organum*, que significa instrumento o herramienta. Este término fue trasladado a la biología para referirse a un conjunto asociado de tejidos que se unen en una estructura y tienen una función. Los órganos del cuerpo humano fueron comparados con herramientas; herramientas cuya estructura y función representan un nivel de organización superior al del tejido e inferior al del sistema del que forman parte.

Si aceptamos —por analogía— que el guión es un órgano-herramienta dentro de ese sistema que es el proceso de producción de un documental, podemos convenir en que sus funciones consisten

en valorar y aquilatar la investigación, planear la producción y el rodaje, organizar las imágenes y los sonidos registrados, así como la música que acompaña a las escenas. Una serie de funciones que, por cierto, no son ajenas a la labor de ningún documentalista.

Asunto aparte será determinar si la existencia formal del órgano es condición para que se cumpla la función que éste desempeña. Así, por ejemplo, una persona que no cuenta con el órgano llamado pierna, puede utilizar objetos para cumplir la función que normalmente ésta desempeña, tales como prótesis, muletas, bastones o palos de escoba. De este modo, si bien la pierna —el órgano— no existe o está inutilizada, la función que desempeña puede ser reemplazada —deficiencias más, deficiencias menos— con cualquiera de aquellos artefactos.

Por el mismo camino, la función del guión puede tratar de ser cumplida mediante la improvisación, la investigación, o el rodaje poco planificado. Asunto aparte es aquilatar la diferencia entre moverse con su propia extremidad o valiéndose de una prótesis de madera.

Verba volant

Algunos atribuyen a Sir Francis Bacon haber dicho que «la lectura hace al hombre completo; la conversación, ágil, y el escribir, preciso». Quedémonos con la tercera afirmación de Bacon. Escribir dota al hombre de precisión.

De las muchas actividades que desarrolla el ser humano, algunas tienen que ver con la escritura. El hombre escribe para retener en la mente lo que piensa, hace, sabe, sueña o proyecta. Se escribe —entre otras cosas— para no olvidar.

La permanencia de lo pensado, lo soñado, lo hecho y lo proyectado, nos hace más precisos, pero también más prácticos, reflexivos y memoriosos. *Verba volant, scripta manent*, dice el latinajo clásico: «las palabras vuelan, los escritos permanecen».

Más cerca de nuestro tiempo y nuestro tema, Simón Feldman sentencia, como ya hemos citado antes: «al escribir se planifica y ejecuta la obra prevista con el menor número de dificultades». Una observación tan simple como útil.

¿Por qué escribir, entonces, guiones para documentales? Pues para impedir que las palabras vuelen, y que las ideas y planteamientos pierdan precisión; pero también para planificar y ejecutar el trabajo con el menor número de errores y dificultades.

Escribir obliga a precisar, sí, pero también a responsabilizarse de lo que se piensa o planea. También obliga a pensar o —al menos— contribuye a concentrarse y deliberar. El que escribe un guión se hace cargo de la filmación que planifica y, más tarde, llevará a cabo.

Sin duda existen documentalistas que son incapaces de escribir, por distintas razones; esa inhabilidad es, en principio, un impedimento: una barrera que es conveniente superar.

Salvo verdaderas excepciones, escribir es tan necesario para el documentalista como ver u oír, como observar y escuchar.

Escribir es un ejercicio afín entre el documentalista que escribe guiones, y quienes se dedican a los oficios vinculados a aquél, como el historiador, el reportero, el cronista o el antropólogo. Habría que preguntarse si la práctica de la escritura relaciona las tareas del documentalista con las del novelista y el dramaturgo.

* Podría parecer que sí, no obstante puesto que durante décadas se propagó la presunción de que el drama —también basado en la escritura— ejerce una poderosa influencia sobre el documental. Un predominio que, según esta visión supremacista, empezaría en el teatro y la literatura, hasta alcanzar a géneros como la crónica, el ensayo y el reportaje: tres quehaceres que ejercen poderosa influencia en el cine de no ficción.

No obstante, la relación entre el drama y el cine documental, es un asunto de primera importancia para entender el origen y la naturaleza del guión para películas que se ocupan de lo que sucede en el mundo fáctico.

Un asunto del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: VALLEJO VALLEJO, Aida

Título: La estética (ir)realista.

Paradojas de la representación documental.

Editorial: Universidad Autónoma de Madrid

Origen: Madrid

Año: 2007

La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental

Aida Vallejo Vallejo

Universidad Autónoma de Madrid

aida_vallejo@yahoo.es

Resumo: A representação realista do documentário é distinta da da ficção. Ambos utilizam a mesma linguagem cinematográfica, mas os seus códigos lêem-se de modo distinto. Porquê? Analisaremos esta questão estabelecendo as chaves de leitura do documentário e explorando a construção da sua linguagem. Através da análise de fragmentos de documentários contemporâneos, revisitaremos distintas formas de representação no documentário (cinema directo, cinema reflexivo, reconstruções,...) para verificar a sua relação com a estética realista.

Palavras-chaves: Documentário contemporâneo, realismo, reconstruções, cinema directo, cinema reflexivo.

Resumen: La representación realista en el documental es distinta a la de la ficción. Ambos utilizan el mismo lenguaje cinematográfico, pero sus códigos se leen de distinta manera, ¿por qué? Analizaremos esta cuestión estableciendo las claves de lectura del cine documental y explorando la construcción de su lenguaje. A través del análisis de fragmentos de documentales contemporâneos, revisaremos distintas formas de representación en el documental (Cine Directo, cine reflexivo, reconstrucciones,...) para ver su relación con la estética realista.

Palabras clave: Documental contemporâneo, realismo, reconstrucciones, cine directo, cine reflexivo.

Abstract: The realistic representation of documentary is distinct from fiction. Both use the same cinematographic language, but its codes are read in distinct way. Why? We will analyze this question establishing the keys of reading for documentary and exploring the construction of its language. Through the analysis of fragments of contemporary documentaries, we will revisit distinct forms of representation on documentary (direct cinema, reflexive cinema, reconstructions...) to verify its relation with the realistic aesthetic .

Keywords: Contemporary documentary, realism, reconstructions, direct cinema, reflexive cinema.

Résumé: La représentation réaliste du documentaire est distincte de celle de la fiction. Les deux utilisent le même langage cinématographique, mais

leurs codes se lisent de manière distincte. Pourquoi? Nous examinerons cette question en établissant les clés de lecture du documentaire et en explorant la construction de sa langue. À travers l'analyse de fragments de documentaires contemporains, nous revisiterons des formes distinctes de représentation dans le documentaire (cinéma direct, cinéma réflexif, reconstructions...) pour vérifier sa relation avec l'esthétique réaliste.

Mots-clés: Documentaire contemporain, réalisme, reconstruction, cinéma direct, cinéma réflexive.

UNa joven cuelga la ropa en un balcón del barrio El Raval de Barcelona. El contraplano muestra un chico que trabaja en una obra frente a ella. La mira. Ella disimula mirando hacia otro lado. Él insiste. Ella sonríe y le mira desafiándole “¿Qué?” le pregunta. “Nada”, responde el chico riendo.

La controvertida secuencia del flirteo de la pareja en el filme *En Construcción* (Jose Luis Guerín, 2001) no tiene nada de particular. Una conversación normal que sigue los códigos de la edición plano-contraplano y que cualquier espectador sabe interpretar. Pero hay una cuestión a tener en cuenta: el filme es un documental. Ahora los códigos de lectura cambian. El espectador se pregunta desde dónde y cómo está rodada, la situación íntima se torna pública por la presencia del equipo de rodaje y la mirada de la chica no se dirige a los ojos del chico sino al objetivo de la cámara.

Hay un detalle que hace cuestionar los códigos de representación del filme: su estatus de cine documental. Como vemos, los procesos de recepción de este cine predisponen al espectador para una lectura de los códigos cinematográficos confrontándolos con su experiencia de lo real. Estos procesos difieren de la lectura de la imagen de ficción, donde el espectador se limita a buscar una coherencia interna. Por ese motivo la estética realista derivada de esos códigos varía en ambos tipos de cine.

A continuación exploraremos estos códigos de representación realista en el documental, planteando en primer lugar el *Pacto de Veracidad* como proceso de mediación que condiciona la recepción del documental y su lectura. Posteriormente hablaremos de los diferentes pasos en la creación del relato documental que convierte una historia real en una representación audiovisual, viendo los elementos discursivos que influyen

en las formas de representación realista. Finalmente ahondaremos en las limitaciones de la representación de la realidad en el documental y los códigos estéticos y narrativos que utiliza para su construcción, haciendo hincapié en aquellos que son exclusivos de este género.

Códigos de lectura: *El pacto de veracidad*

A la hora de abordar la definición del documental muchos teóricos han explorado sus diferentes dimensiones: la naturaleza misma del texto, la categorización de la industria o la recepción del espectador.¹ Es evidente que estos elementos participan en la construcción del concepto *documental*, pero es difícil delimitar en qué medida lo hace cada uno. Planteamos aquí el *pacto de veracidad* como elemento distintivo del cine documental frente al cine de ficción. Este concepto pone en relación esas tres dimensiones (las características del filme, su clasificación como género “documental” por la industria, y su recepción). El *pacto de veracidad* consiste en una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica.

La característica que distingue al documental de otro tipo de cine es la forma de lectura del texto fílmico, la asignación de significados a sus significantes. Tal y como afirma Branigan “ver un filme como noticia, como opuesto a la ficción, lleva al espectador a proceder de distinta manera a la hora de tomar decisiones sobre la asignación de un referente”.² Es decir, al margen de las estructuras internas y el estilo del filme, la aceptación de la etiqueta “documental” hace que la recepción

¹ Son las tres dimensiones planteadas por Nichols para buscar la definición del documental: la institución, los textos, y el dispositivo espectral. Bill Nichols, *La Representación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Ed. Paidós: Barcelona, 1997, pp.42-62.

² Cit. en Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.19.

(NOTAS: 1. Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco;

2. todos los textos en inglés y francés están traducidos por la autora.)

del espectador sea distinta que si se tratara de un filme de ficción. Es lo que Roger Odin denomina la *lectura documentalizante*.³

En el caso de la ficción nos encontramos con un *pacto de verosimilitud*. El espectador del filme de ficción finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis es real para poder ser “absorbido” por el relato que sobre ese mundo se le cuenta. En su profunda exploración de la recepción cinematográfica desde el psicoanálisis Metz ahonda en el pacto de lectura entre el espectador y el filme de ficción: “Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que ‘sabe’ que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de ‘mal hecha’), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de verosimilitud). Cualquier espectador exclamaría que él ‘no se lo cree’, pero todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad *se lo creyera*”.⁴

Vemos que esa aceptación del *pacto de verosimilitud* de la ficción permite al espectador “entrar” en ese mundo imaginario, suspendiendo los mecanismos de crítica sobre la relación de ese mundo posible con la realidad. Por el contrario, el pacto de credibilidad del documental funciona de manera diametralmente opuesta. Al ver un documental el espectador no trata de “fingir que cree la historia” sino que le asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara.

La clave principal para establecer el *pacto de veracidad* en el documental es su indización, que actúa como mediadora entre el filme y el espectador. Este punto de partida le da al espectador unas pautas de lectura que le hacen asignar un referente real al discurso y no un referente verosímil como hacía con la ficción. Tal y como apunta Noël Carroll: “catalogar un filme como ficción o no-ficción nos indica la declaración que el propio filme hace sobre a qué se va a referir, es decir, al

³ “Film Documentaire, lecture documentarisante” en *Cinéma et Réalités*, J.C. Lyant y Roger Odin (comps.), Cierac: Universidad de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-278.

⁴ Christian Metz, *El Significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001, p.84.

mundo histórico o a segmentos de mundos posibles; una catalogación nos indica el tipo de respuestas y expectativas que justificadamente podemos esperar del film”.⁵ Para el autor la característica principal que define a un documental no es la cuestión de estilo o estética del realismo en su representación de la realidad, sino la etiqueta que le es asignada por la industria.

Por su parte, Plantinga afirma que “la distinción (aunque borrosa) entre un filme de ficción y uno de no-ficción no depende de una relación particular entre la imagen y los escena profílmica (ya que incluso las imágenes de animación pueden ser imágenes de no-ficción), sino en una especie de contrato social, un acuerdo implícito, no declarado entre el/los productor(es) del texto y la comunidad discursiva de ver el filme como una *no-ficción*”.⁶ Este contrato social implica una lectura, y por lo tanto una presencia del espectador. Y es precisamente en la posición activa de este espectador documental donde encontramos el papel de la recepción en la delimitación de concepto *documental*.

A partir de aquí el espectador hace una lectura de las afirmaciones del filme asignándoles “valor de verdad”. La contrastación del texto con su percepción de la realidad y sus conocimientos sobre ésta va a condicionar que esta lectura se mantenga o no. Esta negociación del pacto, y su posible ruptura, dependen de una serie de elementos que han sufrido una evolución histórica, y que tienen que ver por un lado con las convenciones formales del texto (reconstrucciones, uso de imágenes de ficción para ilustrar, imágenes-metáfora) y por otro con lo que el espectador/a considere que es “aceptable” como representación de la realidad.

De aquí surgen los conflictos sobre la representación documental que planean sobre el discurso teórico desde sus inicios: la reconstrucción (uso de actores), la actuación de los propios actores sociales⁷ para la cámara (como ocurre en *La Noche del Golpe de Estado (La Nuit du Coup d'État (Lisbonne, Avril 1974))*. Ginette Lavigne, 2001), la presencia o no de la instancia narrativa (el director que aparece en el filme, como es el caso de Agnès Vardà en *Los Espigadores y la Espigadora*

⁵ Noël Carroll, “From real to reel: Entangled in Nonfiction Film” en *Theorizing the Moving Image* Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.238.

⁶ Carl Plantinga, *Op.cit.* p.40.

⁷ Término propuesto para diferenciar el personaje de ficción de la persona retratada en el documental. En Bill Nichols, *La Representación de la Realidad. Op.cit.* p.76.

(*Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Vardà, 2000), la inclusión de elementos ajenos a la realidad profílmica (*voice over*, elementos gráficos: rótulos, mapas, títulos...), etc. En la negociación entre espectador y texto radica la aceptación del calificativo *documental* para un determinado filme.

Como el espectador de cine documental no puede olvidar que observa un universo real, no puede dejar de ser consciente de la presencia de la cámara. En el mundo imaginario construido por la ficción si no aparecen en la diégesis, las cámaras no existen, en cambio en la historia que construye el documental, las cámaras existen al margen de que aparezcan o no. De ahí la defensa de Nichols⁸ del modo reflexivo del documental que reconoce sus propios mecanismos de construcción o las críticas de muchos autores al cine observacional por la ocultación de dichos mecanismos.

De esta imposibilidad del abandono del espectador para adentrarse en la historia del filme surge también la lectura de los códigos cinematográficos de forma diferente a cuando se está viendo una ficción, con lo que estos códigos adquieren nuevos significados.

Historia real, discurso documental

A continuación veremos el proceso de codificación de los elementos de construcción del discurso documental. Ahondaremos en las distintas fases para la elaboración del discurso, desde el hecho real que se produce en el mundo histórico, hasta la visualización del relato audiovisual por parte del espectador, partiendo de la base teórica para las teorías estructuralistas de análisis del relato: la división entre *historia* y *discurso*.

Los conceptos *historia* y *discurso* atienden a dos cuestiones básicas a las que nos enfrentamos a la hora de analizar un relato: qué se

⁸ Nichols propone en *La Representación de la Realidad (Op.Cit.)* cuatro modalidades del documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Añadiendo después el modo performativo en su obra *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, y un sexto modo: el poético en *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001. El autor plantea dichos modos como una evolución, considerando los modos que reconocen la presencia del dispositivo fílmico como más avanzados.

dice y cómo se dice. Es la eterna dicotomía entre forma y fondo. Seymour Chatman profundiza en la definición de ambos conceptos, añadiendo que la *historia* está dividida en sucesos (que son las acciones o acontecimientos) y existentes (que son los personajes y escenarios) y el *discurso* son los medios de expresión a través de los cuales se comunican los acontecimientos.⁹ Bordwell, parte de la recepción para examinar los mismos conceptos. Según el autor, la *historia* (*syuzhet*) sería la construcción imaginaria de la cadena cronológica de los hechos relatados en función de las causas y efectos de los acontecimientos, y el argumento (*plot*) la organización real y representación de la historia en la película.¹⁰ La evolución de la teoría narrativa ha llevado a la sustitución del concepto *historia* por el de *diégesis* que fue propuesto por Souriau, quien lo definía como “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”.¹¹ La historia es lo que comúnmente se denomina *mundo diégético*, y muchos de los términos narrativos que se utilizan en la teoría cinematográfica (música extradiegética, narrador metadiegético...) se refieren a su relación con la *historia* o *fábula*.

En el documental, además de la *historia* y el *discurso* entran en juego otras dimensiones del proceso de creación del relato (como, por ejemplo, la realidad del rodaje). Cuando hablamos de ficción estas dimensiones no tienen gran importancia desde el análisis del discurso. Sin embargo, en el documental tienen una importancia crucial para el análisis textual ya que al interpretar el filme como documental, el espectador se pregunta dónde estaba la cámara, quién estaba detrás de ella, etc.

A continuación veremos los niveles (o las distintas fases) del relato documental desde la realidad que se quiere captar, hasta la proyección final del filme. Analizaremos la relación de estas fases con los conceptos de *historia* y *discurso* para explorar el difuso límite entre ambos cuando hablamos de documental. Proponemos las siguientes fases:

⁹Seymour B. Catman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.

¹⁰David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, Wiscconsin: Ed.Methuen (University of Wiscconsin Press), 1985,pp.49-57.

¹¹Cit. en André Gaudreault y François Jost, *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Ed.Paidós, 1995, p.43.

la realidad (o mundo histórico), la realidad del rodaje, lo profílmico (ya sea realidad o reconstrucción), el mundo proyectado (que equivaldría a la *historia* o *universo diegético*), el *discurso* (el filme documental) y la proyección (lectura espectral basada en el *pacto de veracidad*). A través de micro-análisis de fragmentos de algunos filmes documentales contemporáneos veremos la importancia de este proceso de construcción de los códigos del documental en relación con las distintas tendencias y estéticas de sus discursos como el cine directo o el documental performativo.



0.1 La realidad (el referente completo)

La realidad (lo que los teóricos anglosajones llaman *actual world*, también denominado *mundo histórico*) es un referente que puede inspirar tanto historias imaginarias, realistas como reales. En el documental inspira historias *reales*. Esa realidad es un mundo completo, no como el mundo imaginario de la ficción que es incompleto. Noël Carroll indica que la ficción, al contrario que el documental, muestra un mundo incompleto y por eso no podemos juzgarlo como evidencia de la realidad.¹²

¹² Noël Carroll, Art.cit., p.238.

En el documental los personajes y los lugares existen antes, durante y después del relato, y lo más importante es que existen al margen de que el filme se ruede o no. En la ficción ocurre lo contrario: los personajes existen solamente en ese mundo imaginario.

En *O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2004) vemos a los prisioneros de lo que fue la cárcel de Carandiru. Hablan, recuerdan, trabajan, cantan, sueñan... Pero lo que vemos es una imagen, un reflejo. La realidad va más allá del filme, y tiene muchas más dimensiones que no pueden llevarse a la pantalla. Sólo fragmentos se nos muestran mientras lo prohibido, lo innombrable no puede ser captado por el objetivo. Vemos las fotos forenses de los presos asesinados a cuchilladas, pero el hecho mismo, se escapa a la representación. La realidad a la que se hace referencia en el documental, siempre va a ser más compleja, más amplia que su representación en el filme.

La construcción del documental se basa en la selección de una parte de la realidad. Esta selección va a conformar el mundo proyectado que a su vez va a construir el discurso. El documental va del todo a la parte, al contrario que la ficción, que crea de la imaginación un relato. El documental no se basa en la creación, sino en la selección de fragmentos de lo real.

0.2 La realidad del rodaje

Al margen de la realidad que se pretende comunicar a través del discurso, la imagen siempre va a capturarse en un momento de rodaje. Es aquí donde la realización elige qué elementos de la realidad van a formar parte de esa historia construida. Como afirma Colleyn: "En la imagen filmada, no hay de real más que dos cosas: lo que nosotros hemos querido incluir y lo que se encuentra allí a pesar de nosotros. El cámara, siempre necesariamente subjetivo, aparta de la realidad aquello que no le interesa y aquello que no le llama la atención. En la imagen en movimiento que nos ofrece, se pueden descubrir los indicios que han escapado a su atención, pero aquello que haya excluido de su selección

está irremediabilmente perdido".¹³ Muchas veces una parte de la realidad del rodaje (la que revela la presencia de un equipo de filmación) se excluye en la selección y es precisamente en este paso donde se deciden cuestiones que van a influir el estilo del filme (ya sea observacional, performativo, reflexivo, etc.)

La cuestión, que no es tanto estética sino ética, es plantear cuál es la relación entre la *realidad* que se quiere documentar y la *realidad del rodaje*. El problema que surge aquí es que muchas veces se pretende documentar algo que realmente no está sucediendo. No se trata de que lo que ocurre ante la cámara no sea real, que siempre lo es (al margen de las actuaciones) sino de que el discurso que se quiere crear documenta una realidad previa (o ajena) a la presencia de la cámara.

En el documental etnográfico tiende a construirse un relato ajeno a la realidad del rodaje. *La Historia del Camello que Lloro (Die Geschichte von Winenden Kameel*. Luigi Farloni y Byanbarusen Davaa, 2003) muestra la vida tradicional de una familia nómada de mongoles siguiendo el estilo del cine observacional. Mientras el rodaje supondría una novedad con la presencia de un equipo de rodaje extranjero en la vida de la familia, el filme muestra la rutina de la vida aislada de un grupo de nómadas en la soledad de la estepa. El equipo de rodaje y su presencia quedan fuera de la historia contada. No es que se trate de un engaño, sino que es una consecuencia inevitable de los procesos de codificación del cine documental. Lo que se selecciona pasa a conformar la historia, y lo que no se graba pasa a desaparecer de la historia contada (aunque en la realidad del rodaje estuviera bien presente).

En definitiva, vemos que la *realidad del rodaje* tiene un importante papel en la estructuración del filme documental, ya que la idea del momento de grabación va a estar en la mente del espectador a la hora de su visionado a causa del *pacto de veracidad*. En la ficción el espectador piensa en la historia que se cuenta y el rodaje de esta historia como dos cuestiones inconexas, pero en el documental la lectura e interpretación de la historia pasa por una interrelación de ambas.

¹³ Jean-Paul Colleyn, *Le Regard Documentaire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993, pp.66-67.

0.3 Realidad profílmica vs Reconstrucción profílmica

Otro término que entra en juego en la construcción del documental es la *realidad profílmica*. Se trata de la materialización audiovisual a partir de la realidad del rodaje. Va a formar la historia concreta y fragmentada que plantea el discurso. Es la imagen impresa en el negativo (o transformada en miles de píxeles) y que es una representación del mundo de la historia a través de la captura mecánica de la imagen en movimiento y del sonido.

Ya hemos planteado anteriormente que un documental no puede documentar a través de la imagen nada más que lo que ocurre delante de la cámara, reconociendo o no su presencia y la del equipo que hay detrás. El problema (que ha llevado a numerosos debates teóricos sobre la reflexividad en el cine documental) se centra en si ese rodaje va a formar parte del mundo proyectado o no. En el punto anterior hablábamos de la situación real en sí misma, y ahora hablamos de una imagen, un objeto que representa en dos dimensiones un fragmento de esa realidad vivida en el rodaje.

Por otro lado no olvidemos que el sonido, a diferencia de la imagen, no queda encuadrado o delimitado de la misma manera, y no ofrece la distinción de delante/detrás de la cámara. Lo *profílmico* en cuanto al audio es aquello que queda seleccionado e impreso en la banda de sonido.

El fuera de campo

El fuera de campo a pesar de ser parte de la realidad, no puede ser captado en imagen. Sin embargo varios elementos de la realidad profílmica pueden dar indicios al espectador sobre ese fuera de campo de modo que lo que la cámara no graba pueda formar parte del mundo proyectado (aunque no se vea en el film, el espectador lo construye en su imaginario como parte de esa historia).

La información sobre ese fuera de campo muchas veces proviene de la información sonora, o del comportamiento de los personajes ante la cámara, sobre todo cuando se dirigen expresamente a ella. En *Être*

et Avoir (Nicholas Philibert, 2002) durante la mayoría del filme se utiliza el estilo observacional, lo que supone que la presencia de la cámara no forma parte de la *historia* o el *mundo proyectado*. La *realidad profílmica* se limita al mundo de la escuela. Sin embargo hay una secuencia donde la presencia del cámara se hace evidente a través del fuera de campo y así se crea un nuevo personaje dentro de la historia o mundo proyectado que encarna la presencia del dispositivo de grabación. En el momento en que la niña recurre al cámara para que le ayude a hacer la fotocopia, intuimos por la respuesta de la niña el fuera de campo donde el cámara se niega a ayudarla y ella vuelve a actuar como ni no hubiera un adulto delante. Después el niño dirigiéndose directamente a la cámara dice: "lo voy a intentar". En ambos casos la *realidad profílmica* delata la presencia del dispositivo fílmico, a pesar de que no aparezca ni en la banda de imagen ni en la banda de sonido. Sabemos de su presencia por la reacción de los niños.

Es interesante por lo tanto ver cómo muchas veces la *realidad profílmica* construye su propio discurso al margen de las premisas establecidas por el equipo de realización. Al contrario que la ficción, el documental construye su propio mundo proyectado por sí mismo sin ser totalmente dependiente de sus aturores/as.

Sin embargo en este mismo filme, se da otra secuencia donde también intuimos el dispositivo fílmico. Se trata de la entrevista al profesor que se realiza rompiendo las bases estéticas del cine observacional que prevalecen durante todo el documental. En este caso se realiza una entrevista donde el profesor habla al fuera de campo y no aparecen las preguntas del entrevistador. Aquí la presencia del dispositivo fílmico entra en la *historia* también a través del fuera de campo (el profesor le habla a alguien detrás de la cámara) pero en este caso el realizador utiliza esa estética de forma voluntaria y no la rechaza como hacía en el caso anterior.

La reconstrucción profílmica

Cuando hablamos de *reconstrucción profílmica*, nos referimos también a una realidad profílmica (estaba ante la cámara cuando se grabó), pero se trata de una dramatización. En este caso la lectura del espectador

se realiza en clave de ficción, porque es consciente de que se trata de una reconstrucción.

El elemento específico del documental es la *realidad profílmica* constituida por una imagen-índice.¹⁴ Esta imagen-índice implica que hay una relación directa entre la realidad y la imagen que la representa. Sin embargo un documental puede basar todo su discurso en la reconstrucción. Aquí la imagen es icónica, representa su referente real, pero no hay una relación directa en esa representación. En el caso de la reconstrucción toda la información audiovisual se lee en clave de ficción (el espectador no piensa en dónde está el realizador o cómo actúa el cámara, sino que se centra en el universo profílmico).

En *La Odisea de la Especie* (Jacques Malaterre, Javier G.Salanova, 2003) asistimos en todo momento a una *reconstrucción profílmica* de la evolución de la especie humana (y no a la *realidad profílmica*). Se mantiene el pacto de veracidad por el estatuto del filme y su categorización en el mercado, pero los elementos puramente lingüísticos se leen en clave de ficción. El espectador no piensa que había una cámara grabando a los hombres primitivos sino que sabe que es una reconstrucción; sin embargo da por “verídica” o “real” la historia que se le cuenta.

0.4 El Mundo proyectado (la historia documental)

Cuando hablamos del término *historia* tal y como lo concibe Chatman, si lo aplicamos al relato documental vemos cómo el concepto abordaría ya no una serie de acontecimientos imaginarios, sino la realidad en sí misma. Los acontecimientos y las personas cuyas imágenes se van a tomar para crear el discurso de la realidad conforman aquí lo que denominamos *historia*. El resultado final, es decir el filme documental, sería lo que denominamos *discurso*.

Plantinga habla de los conceptos propuestos por Chatman y cómo él los aplica al estudio del cine de no-ficción: “Uso el término ‘discurso’ para referirme a la organización abstracta de materiales fílmicos (el

¹⁴Para un estudio profundo sobre el signo y los conceptos de índice e icono ver Charles Peirce, *Écrits sur le Signe*, Paris: Seuil, 1978.

cómo). El mundo proyectado de un filme es el qué; en el caso de la no-ficción, el mundo proyectado es un modelo del mundo real.”(. . .) “El mundo proyectado es más amplio que la 'historia' de Seymour Chatman. Como la historia, consiste en los eventos, situaciones y personajes del 'mundo' presentado más sus múltiples atributos que el discurso del film les atribuye de forma explícita o implícita. Ya que no podemos limitar el discurso de no-ficción a la mera presentación de historias, el mundo proyectado es aquí el término apropiado”.¹⁵

Hay que tener en cuenta que hablamos de *proyectado* en la pantalla. No hablamos de producción (qué se ha grabado o cómo) sino de qué se ha visto. Es una perspectiva espectral. El mundo proyectado va a ser la idea que se hace el espectador de esa realidad representada por el filme.

La *historia* en el documental es el fragmento de la realidad del mundo que nos rodea filtrado por la mirada de los autores/as. También se le llama universo diegético. Es lo que Nichols llama *el mundo* (histórico) en vez de *un mundo* (posible) de la ficción.¹⁶ Este mundo construido puede remitir a una realidad previa a la filmación (donde no existen las cámaras) pero también puede ser una realidad provocada por su propia presencia. Un documental puede mostrar una *historia* donde no existen las cámaras ni se está realizando una filmación (como pretende muchas veces hacer el cine observacional), pero también puede construir ese mundo que se proyecta en la pantalla como parte de un proceso de filmación (como hace el cine reflexivo).

Plantinga clasifica la *selección* como una de las formas de manipulación discursiva del *mundo proyectado* en el cine de no-ficción.¹⁷ El mundo proyectado (o la historia del documental) viene dado entre otras cuestiones por la selección de situaciones, personas y lugares que van a formar parte de ese universo diegético al que accede el espectador. De toda la realidad, los realizadores/as deciden qué universo desean mostrar. Aquí aparece una cuestión importante a tener en cuenta a la hora de acercarse a la dimensión ética a la que hacen referencia varios autores. La subjetividad del discurso documental no sólo está como

¹⁵ Carl Plantinga, *Op.Cit.*, pp.84-85.

¹⁶ Bill Nichols, *La Representación de la Realidad. Op.Cit.* p.152.

¹⁷ Carl Plantinga, *Op.Cit.* pp.83-100.

apuntan muchos en la forma de construir la autoridad epistémica del discurso sino en la propia selección de elementos de esa realidad.

Checkpoint (Yoav Shamir, 2003) y *Ruta 181 (Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel)*, Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2004) son dos filmes documentales que retratan la situación Palestino-Israelí. Cada película elige un mundo proyectado diferente a través del cual comunicar dicha situación. En primer lugar vemos cómo el filme *Checkpoint* elige los puntos de control militar y las personas (en la mayoría de casos militares israelíes y civiles palestinos) que se encuentran en ellos para mostrar esta realidad. Sin embargo *Ruta 181* retrata esa misma realidad a través de un viaje por carretera. La historia se nos muestra a través de la selección de otros escenarios y personajes además de los puntos de control: vemos a la gente en distintos contextos sociales, ya sea hablando en las plazas de los pueblos, trabajando en campos de olivos, siendo retenidos en las comisarías o celebrando su boda. Como vemos, el mundo proyectado se refiere a los personajes, situaciones y lugares de esa realidad que los documentalistas seleccionan para crear un discurso.

Proponemos utilizar el término propuesto por Plantinga: *el mundo proyectado* para introducir esta noción intermedia entre el discurso y la realidad. Este mundo siempre es algo *ficticio* en la medida en que a pesar de basarse en la realidad, es una interpretación mental de esa realidad basada en la selección. Es la imagen mental que el espectador se va a construir sobre determinado tema a partir del discurso del film. Sin embargo esto no convierte al filme en una ficción, pero la historia que construye siempre va a ser imaginaria. Según qué filme veamos podemos pensar que el conflicto Palestino-Israelí se basa simplemente una militarización de los pasos de comunicación al ver *Checkpoint*, o si vemos *Ruta 181* podemos crear ese *mundo proyectado* como algo mucho más amplio y complejo que abarca todas las dimensiones de la vida de los habitantes de la región.

El relato dentro del mundo proyectado

Además del este mundo proyectado que se construye en un primer nivel, existe un segundo nivel: otra historia que aparece dentro del relato.

El filme *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) consigue resaltar la fuerza de ambos niveles. Al no recurrir a la imagen de archivo muestra la historia de los protagonistas del Holocausto judío en tiempo presente. Sin embargo los micro-relatos de cada uno de ellos nos llevan a un segundo nivel del discurso donde aparece otro *mundo proyectado* (que esta vez no vemos, sino que evocamos al oír las declaraciones de sus protagonistas) y que está en el pasado. El *mundo proyectado de primer nivel* es la historia de los supervivientes en la actualidad que vemos en la imagen, y el *mundo proyectado de segundo nivel* es aquel de las historias del pasado que nos relatan y que no podemos ver.

En resumen, al hablar de documental vamos a tomar el término *mundo proyectado* para denominar la *historia*. El concepto abarcaría esa parte de la realidad que el equipo de realización documental decide seleccionar para contar su relato. Ésta está constituida por los personajes (actores sociales), lugares y situaciones que muestra el documental explícitamente, más aquellos a los que hace referencia de forma implícita. Al margen del orden de los acontecimientos que muestre el filme (utilizando flash-backs, flash-forwards, elipsis...) en el *mundo proyectado* los acontecimientos suceden en el orden lógico que han sucedido en la realidad.

0.5 Discurso (el filme documental)

El discurso en el documental al igual que en la ficción reorganiza la historia (el *mundo proyectado*) y utiliza distintos recursos narrativos para mantener el interés, provocar intriga o crear otros efectos en el espectador.

Cuando hablamos de *discurso* en el documental, nos referimos al filme en sí, el relato en su materialidad. Éste relato está formado por la reorganización de la realidad profílmica (y/o la reconstrucción profílmica) y elementos extradieгéticos añadidos por los autores/as (voz en off, música, intertítulos, etc.) Así como el concepto de *historia* es diferente en la ficción y el documental, el concepto de *discurso* es el mismo en ambos y además se rige con las mismas normas gramaticales y narrativas. Otra cuestión es qué cómo se lean esos códigos por parte del espectador.

El filme *O Prisioneiro da Grade da Ferro. Auto-retratos* (Paulo Sacramento, 2004) comienza con la imagen del derrumbamiento de la cárcel Carandiru en Brasil pero al revés, es decir, a través de un truco de imagen vemos cómo “se reconstruye” y a posteriori nos muestra cómo era la vida en su interior antes de ser derribada. Como vemos en la realidad del rodaje lógicamente el orden es inverso. El mundo proyectado también iría en orden cronológico (ya que es la idea mental que el espectador se hace de cómo ocurrieron los hechos), pero el discurso puede jugar con las cuestiones narrativas (en este caso con el tiempo, mostrando un flash-back).

0.6 Proyección (la lectura espectral)

Un último nivel a tener en cuenta a la hora de analizar el documental es el momento de la proyección. Siempre estamos en un tiempo y en un lugar determinado, y como el referente del documental es la realidad, y ésta es cambiante, la realidad del espectador a la hora de interpretar cambia (posee más información que el narrador o se sitúa en un tiempo posterior).

A diferencia de la ficción la ruptura del placer narrativo del pacto de veracidad, saca al espectador del mundo proyectado y por lo tanto aparecen nuevos espacios temporales y espaciales. La lectura de un relato documental sobre un hecho histórico no tiene la misma interpretación en el momento que se produce que cincuenta años después. De hecho el documental del montaje basa gran parte de su valor en esta recontextualización de los hechos en la lectura del presente.

Paradojas del realismo documental

Una vez visto el proceso de construcción de sus códigos, podemos ahondar en los problemas y sobre todo en las paradojas que surgen a la hora de representar la realidad en el documental, ya que curiosamente a causa de la mediación del *pacto de veracidad* los códigos cinematográficos irrealizan el mundo representado por este género.

Cine Directo vs Documental Performativo

Los detractores del Cine Directo han criticado muchas veces la falsedad de la proclamada “no intervención” del realizador en la realidad que filma. La representación de la realidad de forma no mediada se planteaba como un imposible. Estas críticas tienen que ver directamente con ese *mundo proyectado* que se desprende del discurso.

La base de la crítica al Cine Directo radica precisamente en la disociación entre realidad y discurso a través del mundo proyectado. Es decir: La realidad (al margen de ser convertida en relato documental o no) es previa al propio relato (al contra que en el caso de la ficción), y por lo tanto es la inspiración para el documentalista; la intención de éste es comunicar dicha realidad. Ante este planteamiento surge la cuestión del dispositivo fílmico: para capturar una imagen o un sonido es necesaria la utilización de una serie de aparatos mecánicos que siempre van a condicionar esa realidad. Pero la presencia de dichos aparatos altera esa realidad y por lo tanto no puede ser capturada.

Por lo tanto el documentalista se enfrenta a lo que es la base de toda la discusión sobre la posibilidad de la representación de la realidad: la única realidad posible donde capturar imágenes es aquella condicionada por la presencia de la cámara. Esta obviedad es sin embargo la raíz de muchos de los debates teóricos y éticos sobre el documental. El problema es que si hubiera una relación directa y coherente entre realidad, mundo proyectado y discurso documental, todos los filmes documentales presentarían la propia filmación y la presencia del equipo de realización como parte de ese mundo proyectado. Cuando Nichols defiende el documental participativo respecto al expositivo u observacional, se refiere precisamente a esta cuestión. Para el autor es más “sincero” que haya una relación directa entre realidad, mundo proyectado y discurso, a que se intente representar una realidad ajena al dispositivo fílmico.¹⁸

Sin embargo el hecho de que en el Cine Directo no haya analogía entre la realidad de la filmación y el discurso, no implica que una realidad previa no pueda ser representada, sino simplemente que quedan excluidos el proceso e implicaciones de la filmación (situaciones, perso-

¹⁸ Ver Bill Nichols, *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Op.Cit. y *Introduction to Documentary*, Op.Cit.

najes y acontecimientos que tengan que ver con el rodaje) del mundo proyectado con el que se va a construir el discurso.

El problema surge cuando dentro del discurso se rompe el mecanismo interno del mundo proyectado. Entonces el pacto de veracidad del espectador se rompe, y por lo tanto la intencionalidad comunicativa del film deja de funcionar. Un ejemplo se da en el filme *El Sol del Membrillo* (Victor Erice, 1992). En una secuencia del filme vemos una conversación privada entre el pintor protagonista y su colega, al igual que el resto del filme se sigue un estilo observacional, donde no aparece el equipo de rodaje. Sin embargo, el discurso por un error estético nos muestra el micrófono en el margen inferior y evidencia que la realidad no es la de una conversación privada.

Por lo tanto cuando un espectador ve un documental en estilo cine directo no es que piense que no hay cámaras, sino que las cámaras no forman parte de esa historia que le están contando (es decir de ese mundo proyectado). Sin embargo la intrusión de una cámara, micrófono o similar en alguna secuencia puede romper ese pacto de veracidad y sacar al espectador del mundo proyectado. No se trata de que la situación proyectada por el discurso se corresponda con la situación de filmación o no, sino de que la historia (ya sea ficticia o real) siempre ha de tener una coherencia interna.

En otras secuencias de *El sol del membrillo* el discurso nos muestra al pintor en soledad mirando los membrillos. En este caso aunque la realidad del momento de filmación y el *mundo proyectado* no se corresponden, ningún elemento profílmico revela la relación con esa *realidad del rodaje*, por lo que la historia mantiene su coherencia interna a través del discurso, al contrario de lo que ocurre en el caso anterior.

Sin embargo hay otros casos en que el dispositivo fílmico reconoce la entidad enunciativa dentro de ese mundo proyectado. Aquí la aparición del micrófono no sería una incoherencia, dependiendo de qué historia se quiera construir. En *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) el mundo proyectado es la historia de la realizadora en la búsqueda de su identidad y del pasado de sus padres a través de la filmación de un documental, por eso la presencia de micrófonos y cámaras es perfectamente coherente con la historia.

Como hemos visto, en el documental auto-reflexivo y participativo hay una relación directa entre realidad y mundo proyectado, y en el Cine

Directo una construcción de un mundo proyectado previo (o ajeno) al rodaje. De todas maneras el hecho de que se dé esta relación directa no implica que los estilos de documental que introducen una reflexión sobre el propio dispositivo fílmico ofrezcan una representación directa y objetiva de la realidad, ya que precisamente el paso de esa realidad al mundo proyectado pasa por una necesaria selección de personajes, lugares, acontecimientos y puntos de vista estén o no entre ellos los del equipo de rodaje.

De aquí deducimos una importante consecuencia para la representación (ir)realista en el documental: la gran paradoja es que se elija una forma de representación u otra, el documental siempre tiende a irrealizar la historia que cuenta. Por un lado si no aparece el dispositivo fílmico (lo que hace más fluida la narración y construye una estética *realista* al estilo de la ficción) la representación de la realidad está sesgada y de algún modo “no es sincera” porque esconde una parte crucial que condiciona esa realidad: el equipo de rodaje. Y por otro lado si aparece el dispositivo fílmico, las cámaras o el equipo de rodaje, la historia se ve mediada y no tenemos acceso directo a esa realidad desde la identificación de nuestra mirada con la mirada de la cámara.

Sin embargo, nos encontramos con un caso en que se evita esta mediación de la historia narrada, no porque no haya cámaras, sino porque la historia que se muestra con ellas es la historia propia, la autobiografía de quien graba, la historia familiar. Muchos documentales de compilación recuperan imágenes familiares o personales, lo que permite un acercamiento que a pesar de estar mediado por una cámara no está mediado por un equipo de rodaje. Esto implica que la persona que está tras la cámara forma parte de ese universo que se muestra, de ese *mundo proyectado*. La serie *Hungría Privada* (Peter Forgács, 1988-2002) construida a través de imágenes de video privado muestra ese acceso “más directo” a la realidad de una forma observacional, pero sin renunciar a reconocer al dispositivo de grabación.

La incertidumbre del mundo proyectado

En algunos casos la incertidumbre de la representación documental pasa por la imposibilidad de acceder a esa realidad que se quiere al-

canzar. Los documentales que intentan esclarecer la verdad sobre un hecho que haya ocurrido en el pasado construyen varias historias posibles, en vez de una sola. Es decir el espectador se enfrenta a varios *mundos proyectados* posibles.

Lo interesante del documental es que muchas veces explora un hecho pasado y como tal, en la realidad sólo quedan sus huellas que siempre son distintas en función de la subjetividad de la memoria de cada individuo. El esclarecimiento de la verdad sobre un hecho a través de los relatos de sus testigos es la base de muchos documentales contemporáneos como *De Nens* (Joaquim Jordà, 2004) donde un hombre acusado de pederastia se enfrenta a un juicio, o *Sacrificio. ¿Quién Traicionó al Che Guevara?* (*Sacrificio. Who Betrayed Che Guevara?*) (Eric Gandini y Tarik Saleh, 2001). El documental, por la propia esencia de su apelación a la realidad (sobre todo si se refiere a una realidad pasada) es un discurso en el que la historia a la que se hace referencia puede ramificarse en numerosas historias y versiones. Sin embargo la decisión de mostrar un solo mundo proyectado concreto e inequívoco o varias posibilidades es una opción que toman los autores/as del filme a la hora de construirlo.

La reconstrucción

Otro de los debates a tener en cuenta cuando hablamos de la representación de lo real en el documental es la reconstrucción. Este recurso se utiliza por la imposibilidad de captar la imagen en presente en el momento que ocurre y la voluntad de que el discurso la muestre como si una cámara la hubiera captado en el momento en que se producía. La mayoría de veces la imagen reconstruida no muestra la presencia del dispositivo fílmico o el equipo de rodaje ya que en el mundo proyectado que se quiere construir no había una cámara y precisamente por eso es necesario realizar una reconstrucción.

Pero hay otra paradoja muy interesante a la hora de hablar de la estética realista en el documental: por pura convención, así como en la ficción los eventos mostrados son más realistas cuanto más indicativa sea la imagen, cuando un documental usa una reconstrucción tiende

a buscar la máxima iconicidad posible. Es decir, la imagen del evento reconstruido tiende a ser simbólica, alegórica.

El asesinato de Trotsky en el filme *Asaltar los Cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996) es un claro ejemplo de este uso de la reconstrucción. Vemos una sombra en la pared, la silueta de lo que parece un piolet. Intuimos el golpe. La imagen no pretende representar fielmente cómo sucedió sino remitirnos a la idea misma de forma evocativa.

Una reconstrucción que sigue los códigos del realismo de la ficción pone alerta al espectador, que sabe que no es la imagen tomada en el momento que ocurrió, sabe que es una imitación. Por eso en muchas ocasiones las reconstrucciones se construyen de forma que sean evocativas, no que sean realistas. No se tiene que parecer a la realidad, sino a su significado.

El todo por la parte. El mundo proyectado y la hiperrealidad

Por último, vemos que el documental es una forma de acceso a universos reales, pero necesariamente fragmentados, seleccionados y reorganizados. La selección del mundo proyectado elegido hace que nuestra experiencia de un hecho (por ejemplo el conflicto palestino-israelí) se limite a los acontecimientos, lugares y personajes que muestra el mundo proyectado por el documental, o los medios en general.

En la sociedad mediatizada entran en nuestra cotidianeidad (y en la realidad que vivimos) hechos que nos llegan solamente a través del relato, y a los que no accedemos a través de la experiencia sensible. Es lo que Baudrillard denominaba la *hiperrealidad*.¹⁹ Vivimos en una sociedad donde cada día en mayor medida accedemos al mundo a través de los discursos y no de la experiencia. ¿Qué papel tiene el documental en este discurso de lo real? Se trata de uno de tantos relatos que nos relacionan con el mundo histórico y nos llevan a su comprensión e interpretación.

¹⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

El problema está en la propia naturaleza de la construcción y lectura de estos relatos de lo real. Existe una indefectible tendencia de los espectadores/as a extrapolar la situación concreta al todo. De hecho muchas veces los espectadores/as tácitamente dan por hecho que el universo seleccionado por los el equipo de realización es una muestra representativa y significativa de lo que ocurre en un lugar y olvida que se trata de una selección y de un individuo (o grupo de individuos) o un acontecimiento concretos y únicos.

El *mundo proyectado* siempre es fragmentario, y aunque la realidad que percibimos a través de la experiencia sensible también lo es, el documental es un discurso elaborado por alguien ajeno a nuestra conciencia. Por este motivo, la peligrosa sensación de acceso a la realidad del documental, no exime su completa construcción e interpretación previa a través del filtro del relato de otro individuo, y la consiguiente subjetividad que tan de cabeza trae a los teóricos del documental.

Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris Galillée, 1981.
- BORDWELL, David, *Narration in Fiction Film*, Winsconsin: Ed.Methuen (Uni of Winsconsin Press), 1985.
- CARROLL, Noël, "From real to reel: Entangled in Nonfiction Film" en *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHATMAN, Seymour Benjamín, *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COLLEYN, Jean-Paul, *Le Regard Documentaire*, París: Editions du centre Pompidou, 1993.
- GAUDREAUULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Ed.Paidós, 1995 (ed.original en francés, 1990).

- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós Barcelona 1997. (ed. original en inglés: *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries. Questions of meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- METZ, Christian, *El significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine*, Barcelona: Paidós 2001.
- ODIN, Roger "Film Documentaire, lecture documentaristante" en *Cinéma et réalités*, J.C. LYANT y Roger ODIN (comps.) Cierrec: Universidad de Sint-Étienne, 1984.
- PIERCE, Charles, *Écrits sur le Signe*, París: Seuil (col. L'ordre philosophique), 1978.
- PLANTINGA, Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Filmografía citada

- Asaltar los Cielos* (1996), de José Luis López Linares y Javier Ríoyo.
- Checkpoint* (2003), de Yoav Shamir.
- De Nens* (2004), de Joaquim Jordà.
- El Sol del Membrillo* (1992), de Victor Erice.
- En Construcción* (2001), de Jose Luis Guerín.
- Être et Avoir* (2002), de Nicholas Philibert.

- Hungría Privada* (1988-2002), de Peter Forgács.
- La Historia del Camello que Lloró* (*Die Geschichte von weinenden Kamelen*, 2003), de Luigi Farloni y Byanbarusen Davaa.
- La Noche del Golpe de Estado* (*La Nuit du Coup d'État* (Lisbonne, Avril 1974). 2001), de Ginette Lavigne.
- La Odisea de la Especie* (*L'Odyssée de l'Espèce*, 2003) de Jacques Malaterre, Javier G.Salanova.
- Los Espigadores y la Espigadora* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), de Agnès Vardà.
- Los Rubios* (2003), de Albertina Carri.
- O Prisioneiro da Grade de Ferro. Auto-retratos* (2004), de Paulo Sacramento.
- Ruta 181* (*Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (2004), de Michel Khleifi y Eyal Sivan.
- Sacrificio. ¿Quién Traicionó al Che Guevara?* (*Sacrificio. Who Betrayed Che Guevara?* (2001), de Eric Gandini y Tarik Saleh.
- Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: VALLEJO VALLEJO, Aida

Título: Protagonistas de lo real.

La construcción de personajes en el cine documental.

Editorial: Universidad Autónoma de Madrid

Origen: Madrid

Año: 2008

Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental

Aida Vallejo Vallejo*

La producción de documentales cinematográficos ha protagonizado un crecimiento en los últimos años que se ha hecho patente en las salas de cine y, sobre todo, en el circuito de festivales especializados. El documental no sólo está buscando nuevos territorios de difusión, sino que en su camino hacia la gran pantalla está aprehendiéndose de algunos mecanismos narrativos de la ficción, buscando a su vez nuevas formas de representación alejadas de la tradicional estructura expositiva de la *voice-over* y las *talking heads* que predomina en las producciones para la televisión.

Este retorno a la narratividad, ya explorada por pioneros como Flaherty o Grierson, abre un camino para el análisis del relato desde una perspectiva narratológica, pocas veces abordada para el estudio del documental. Dentro de esta corriente teórica, la construcción de personajes se plantea como una de las estrategias para articular una historia. Esta construcción condiciona tanto los procesos de identificación del espectador como los mecanismos de representación social del filme. A continuación revisaremos varios procesos de creación de personajes en el relato documental y sus implicaciones ideológicas en la construcción de los discursos de lo real. A través de micro-análisis de distintas facetas de algunos filmes documentales contemporáneos, ahondaremos en los mecanismos de construcción de personajes a través del discurso y sus implicaciones.

En definitiva, el presente trabajo pretende establecer lazos entre la teoría del documental y la narratología, ofreciendo instrumentos de análisis para cuestiones abordadas por los estudios culturales, como las formas de representación social o la construcción de identidades a través del discurso.

Estrategias Narrativas: La construcción de personajes

La teoría narrativa, ampliamente desarrollada en los estudios de cine de ficción, raramente ha sido aplicada al análisis del cine documental, muchas veces tildado incluso de cine no

* **AIDA VALLEJO** es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Realizó un Master en Teoría y Práctica de Documental Creativo en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde también cursó el periodo docente del doctorado en Comunicación Audiovisual. En Marzo de 2007 obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma de Madrid por el trabajo de investigación "Cuestiones narratológicas en el documental contemporáneo". Además, ha participado en una investigación para el Instituto Catalán de la Mujer sobre género y cine infantil: *Anàlisi dels personatges del cinema infantil contemporani des d'una perspectiva de gènere*. En el campo profesional ha trabajado como guionista para Canal Eukadi Televisión y es guionista del documental *Ecos de la Masia*. Actualmente prepara su tesis dentro del programa de doctorado en Historia del Cine de la UAM sobre la construcción de identidades en el documental europeo contemporáneo.

Este trabajo ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.



Nanook of the North
(Robert J. Flaherty,
1922)

narrativo¹. A pesar de que varios estudios han reivindicado la narratividad del género, aún se sigue utilizando el concepto narrativo para los filmes estructurados en base a la narrativa clásica, reincidiendo en la dicotomía cine de ficción (como cine narrativo) vs. documental o cine de no ficción (como cine no narrativo).

En la mayoría de los casos, los estudios sobre el cine documental se han centrado más en cuestiones de retórica², y en las implicaciones epistemológicas del género³, que en sus estructuras narrativas. Existen, sin embargo, algunos autores, como Jean-Paul Colleyn, Roger Odin o William Guynn —herederos de la tradición semiótica y narratológica de los estudios francófonos—, que han abordado la construcción narrativa del documental y sus especificidades respecto al cine de ficción⁴.

Desde esta perspectiva, Colleyn —que nos habla desde la praxis, basándose en su experiencia como documentalista— ahonda en la cuestión de la construcción de personajes afirmando que es el propio dispositivo filmico el que transforma la persona del mundo real en un personaje del documental:

¹ Es el planteamiento del que parten Bordwell y Thompson, confrontando el cine clásico de Hollywood con otras estrategias “no narrativas” entre las que incluyen el cine documental. En David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Co., 1979), pp.47-48; editado en español en *El arte cinematográfico. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 1993).

² Para un análisis en profundidad de la construcción retórica en el cine documental, ver Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997).

³ Ver Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997; ed. original en inglés, 1991) y Brian Winston, *Claiming the Real. The documentary film revisited (the griersonian documentary and its legitimations)* (London, British Film Institute, 1995).

⁴ Ver Jean-Charles Lyant y Roger Odin (comps.), *Cinemas et Réalités* (Saint-Etienne, CIEREC-Univ.de Saint-Etienne, 1984); y William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001; ed. original en inglés, 1990).

«La noción de “construcción de personaje” da cuenta de una serie de necesidades de orden dramático: en el cine, un personaje no existe hasta que no ha sido construido y el espectador ha llegado a conocerlo. La investigación previa sirve normalmente para efectuar un verdadero *casting* de “profesionales de la vida cotidiana”. (...) Puede evaluarse su conocimiento, su representatividad, su “cinegenia”, sus relaciones interpersonales. (...) Los personajes pueden así mismo ser elegidos por sus defectos que, utilizados como marcas emblemáticas, adquieren un valor simbólico»⁵.

Estos criterios de selección implican la visión de la realización no sólo sobre esas personas, sino sobre su papel en el discurso de la realidad que van a representar. En el filme *Balseros* (Carles Bosch y Joseph M^a Doménech, 2002) se eligieron entre todos los balseros posibles, una serie de personas que pasaron a ser los actores sociales del filme, ya fuera por su forma de ser, su historia personal o sus metas. Los realizadores descartaron en la versión final del filme a una pareja formada por una chica ciega con una deformación en la cara y su pareja: un hombre de avanzada edad del que dependía, y del que se separó una vez encontró trabajo en EE.UU. Carles Bosch apuntaba que, de alguna manera, tanto el defecto de la chica como la historia de la pareja no terminaban de convencerles para incluirlos en el relato final. En palabras del propio Bosch, «su historia no era representativa»⁶.

Como vemos, la construcción de personajes en el documental es un proceso textual basado en la selección, y sometido al criterio del equipo de realización. En este proceso pueden tomarse dos caminos. El primero elige a personas representativas o que se consideran como “parte de la media” para construir los personajes y así buscar un discurso más universal a través de la historia particular (como ocurre con la elección de los protagonistas de *Balseros*). El segundo camino se centra en explorar la personalidad única de alguien que se sale de lo común y construye el personaje explorando su excepcionalidad. Un filme representativo de este último tipo es *The monastery* (Pernille Rose Gronkjaer, 2006),⁷ que

apoya su discurso en la genial personalidad de un anciano cuyo sueño es convertir un castillo derruido en un monasterio de monjas ortodoxas. En secuencias donde se refleja su parsimoniosa permisividad ante la plantación de marihuana del vecino o los símbolos budistas y la cama de fumar opio que decoran el castillo se apoya la construcción del personaje, confrontado con la rigidez y perplejidad de la madre superiora rusa ante cada una de sus ocurrencias.

The monastery
(Pernille Rose
Gronkjaer, 2006)



⁵ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire* (Paris, Editions du centre Pompidou, 1993), p.103.

⁶ Según la declaración de Carles Bosch en sesión inaugural del Máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona (Barcelona, 13 de Octubre de 2004).

⁷ Ganador del premio *Joris Ivens* en el Festival Internacional de Documental de Ámsterdam 2006 y de Full-Frame en 2007.

Hemos hablado de construcción de personajes en el documental para referirnos al proceso por el que convertimos a una persona del mundo real en una imagen audiovisual. Sin embargo, debemos señalar los inconvenientes del término *personaje*, ya que esta relación entre realidad e imagen crea una serie de diferencias entre personaje documental y personaje de ficción. Para ello nos apoyamos en el término *actor social* propuesto por Nichols:

«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»⁸.

En el análisis del film documental preferimos hablar de *actor social* (que es la construcción que ha hecho el filme de esa persona) en vez de utilizar el término *personaje* (que sería una interpretación de acciones escritas por otra persona). No podemos afirmar que una persona sea nerviosa porque el documental la muestra de esta manera, ya que puede ser la presencia de la cámara la que provoque ese comportamiento. Sin embargo, como actor o actriz social sí que podemos atribuirle la característica de nervioso/a. La persona pertenece a la realidad, y el actor/actriz social al mundo proyectado,⁹ y por lo tanto es una imagen mental que el espectador se hace sobre esa persona. En el caso de la reconstrucción, el término personaje sería el más adecuado, ya que funciona igual que en la ficción. En *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) vemos como actores sociales a las personas que aparecen en pantalla, sin embargo, después descubrimos que se trata de personajes. Algunos documentales experimentales juegan además con una combinación de actor social y personaje, como ocurre en la obra de Isaki Lacuesta. Cuando reproducen guiones las personas encarnan personajes. Sin embargo, cuando “actúan” por propia iniciativa los consideramos actores sociales¹⁰.

En el cine documental los actores sociales pueden construirse al igual que en la ficción a través de mecanismos textuales, ya sea asignándoles unos roles en el mundo proyectado (cuál es su papel dentro de la historia que vamos a contar), a través de su construcción psicológica (cómo construye él



Tren de sombras
(José Luis Guerín,
1997)

⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p.76.

⁹ Término propuesto por Plantinga (*projected world*) para referirse a la diégesis o la historia de la narratología clásica, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, pp.84-85. Para un análisis de la relación entre los conceptos historia y discurso en el cine documental, véase Aida Vallejo “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental” (*Doc-Online*, nº 2, julio de 2007), pp.82-106. Documento electrónico consultable en: www.doc.ubi.pt.

¹⁰ El director utiliza esta estrategia en sus dos largometrajes: *Cravan vs Cravan* (2002) y *La leyenda del tiempo* (2005).

su identidad social y su evolución a lo largo del filme) o de la dimensión puramente estilística (a través de su localización en el espacio, la construcción de su imagen o las acciones que él realiza). A continuación revisaremos cuatro enfoques distintos sobre la teoría del personaje, explorando sus especificidades en la construcción de los actores sociales del cine documental. En primer lugar, y aplicando el criterio de qué rol encarna el personaje en la historia, veremos los arquetipos universales partiendo de la teoría de Joseph Campbell; después, ahondaremos en su función como actantes —según el esquema del sujeto en busca de un objeto de Greimas; en tercer lugar, exploraremos la construcción del personaje en función de su psicología, repasando la cuestión del estereotipo y el arco del personaje planteado por Forster; y, por último, veremos formas estilísticas del discurso audiovisual para la construcción de personajes (el leitmotiv, el espacio, las acciones...).

1. Héroes de lo cotidiano. Los arquetipos universales.

En el documental, al igual que en la ficción, los actores o actrices sociales pueden encarnar distintos roles según la función que tengan en la narración del relato. Desde sus orígenes, los estudios narrativos han buscado establecer una clasificación de arquetipos cuya función se repita en todos los relatos, aunque adquieran un nuevo aspecto o identidad en cada uno de ellos¹¹. Christopher Vogler plantea el esquema del viaje del héroe aplicado al relato cinematográfico enumerando los roles de personajes que, según él, aparecen en todos los relatos, e incluso en nuestra vida cotidiana¹². Los arquetipos universales que propone son los siguientes: el héroe, el mentor, la figura cambiante, el heraldo, los aliados, la sombra y los guardianes del umbral. Cada uno de ellos tiene un papel narrativo de ayuda u oposición al héroe para conseguir su objetivo. Colleyn afirma que, al igual que en la ficción, los arquetipos universales tienen su función narrativa en el cine documental y reduce la clasificación a los tres roles elementales propuestos por la narrativa clásica: el héroe, el antagonista y la metátesis.

1.1 El héroe documental

Tanto en la ficción como en el documental, la estructuración del relato en torno a un héroe o protagonista permite activar los mecanismos de identificación del espectador, que accede a la historia a través de su punto de vista. En *Le regard documentaire*, Colleyn revisa las connotaciones que tiene la figura del héroe en el documental, su contribución al desarrollo de la narrativa y su función como mecanismo de identificación. Según el autor, «la elección de un “héroe”, ya sea simpático o antipático, ofrece un lugar al espectador que le permite situarse en relación a él. Al exponer sus dificultades, se invita al espectador a compartir las preocupaciones y a inquietarse por su suerte (...) La heroización de un determinado “carácter” (...) permite jugar con los sentimientos: el miedo (...), la pena (...), la simpatía»¹³.

Además, la construcción del héroe implica una determinada posición ideológica del discurso, ya sea en base a su naturaleza individual o colectiva, su identidad cultural o de género o sus valores y comportamientos en relación a las normas sociales establecidas. La elección de un solo actor o actriz social o varios/as para guiar la acción conlleva una ideología implícita en su comprensión (y explicación) del mundo histórico. La naturaleza humana

¹¹ Basándose en las teorías de Vladimir Propp, analista de los arquetipos en el cuento maravilloso ruso, otros autores como Brémond (para la novela) o Campbell (para el mito) recuperan esta clasificación. Ver Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (México, Fondo de Cultura Económica, 1959; ed. original en inglés, 1949).

¹² Christopher Vogler, *El viaje del escritor* (Barcelona, Robinbook; Ma non troppo, 2002; ed. original en inglés, 1998).

¹³ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.104.

no permite entender el mundo si no es desde la individualidad de nuestra propia persona. Sin embargo, el relato puede recurrir a guiar la acción desde distintos puntos de vista, y decidir si lo hace desde un personaje y después otro (cambiando la focalización), o desde una colectividad. Las implicaciones que tiene que el documental utilice un solo actor social como guía de la acción suponen, por un lado, esa identificación con el personaje por parte del espectador a la que aludía Colleyn y, por otro, la concepción del mundo desde un solo punto de vista. Aquí el documental se enfrenta a una doble contradicción: si elige un solo personaje para guiar el discurso, esto permite recalcar su individualidad frente a la categorización; sin embargo, de esta manera renuncia a otros puntos de vista, reduciendo su discurso a una sola visión.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la relación de poder entre el realizador/a y los/ las protagonistas. No es lo mismo que el propio realizador sea el héroe, o que convierta en héroe de su relato a una persona elegida y representada por él, ya que el poder de la construcción del discurso siempre va a estar en manos de quien hace el filme. Como ejemplo vemos que en *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, Agnès Vardà, 2000) la heroína, al ser también la realizadora, tiene poder sobre la construcción de su personaje y su rol en el discurso. En *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), los héroes son Thomas Miller, Guinder Rodríguez y Medí Zana, pero no está en sus manos la construcción de su personaje como actores sociales. Así, vemos que la realizadora puede construirse como heroína, auto-representándose como ella quiera, mientras que los actores sociales no tienen la capacidad de construir el discurso filmico sobre sí mismos. Aquí la cuestión no es tanto desde cuántos puntos de vista distintos se cuenta la historia, sino qué relaciones de poder hay entre quien "redacta" el discurso y quien lo protagoniza. Si el héroe es el actor social elegido por el realizador, el discurso construye al otro como el yo, ya que la primera persona pertenece a quien guía la acción, es decir, al protagonista. Por lo tanto, en esa construcción va a quedar inscrita la visión o el juicio ideológico del realizador sobre el actor social.

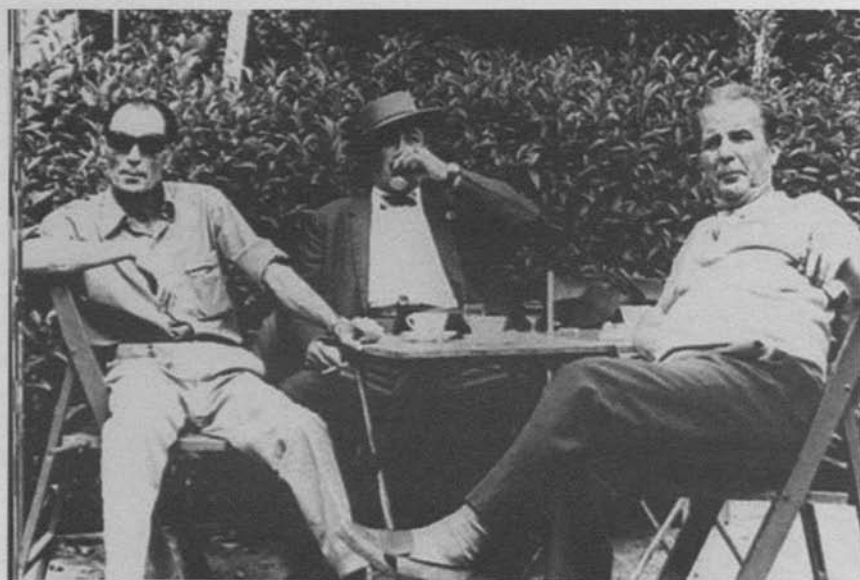


Los espigadores y la espigadora (Agnès Vardà, 2000)

En algunas ocasiones el problema con el que se enfrenta el equipo de realización es que el protagonista cuya historia se pretende relatar es un personaje ausente. En estos casos el documental busca la reconstrucción de la vida del héroe a través del relato oral, de su memoria. Colleyn reconoce la dificultad de su construcción afirmando que «la elección más difícil en lo que a los personajes se refiere, y donde se reconoce el talento, consiste en tratar un héroe ausente, presente como un vacío en el film, o un anti-héroe»¹⁴. La ausencia de ese héroe que guía el relato va acompañada siempre de un discurso en segundo nivel al que nos remiten los relatos orales, que nos permite construir ese personaje en nuestra imaginación. Sin embargo, el filme no lo muestra como figura encarnada por ningún actor social. Es lo que ocurre en *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996), donde la vida del asesino de Trotsky, Ramón Mercader, se nos comunica a través de los relatos de quienes lo conocieron¹⁵.

La figura del anti-héroe, por su parte, adquiere el mismo rol que el héroe en la narración, pero sus características identitarias y psicológicas chocan con los valores sociales de los espectadores/as. Considerar una figura como héroe o anti-héroe en el documental depende precisamente del contexto cultural del espectador, y no de su construcción narrativa, ya que ésta va a ser la misma que la del héroe. Esta figura juega precisamente con los mecanismos de identificación, ya que pone al espectador en la contradicción de identificarse con este actor o actriz social dada su posición en el relato, pero sus valores contrarios a éste le impiden hacerlo, o al menos provocan una lucha interna en la mente del espectador al ponerse en su lugar. En *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977) los tres protagonistas no son sino tres ejecutores a los que el discurso convierte en héroes (o anti-héroes en este caso) al asignarles el papel principal de guías de la acción. La “lucha interna” del espectador se debate entre la identificación con ellos en base a su rol en el discurso y el distanciamiento ante la incapacidad de llegar a compartir sus valores u opiniones.

Queridísimos Verdugos (Basilio Martín Patino, 1977)



¹⁴ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.105.

¹⁵ Para un análisis en profundidad de la estructura narrativa de este documental ver María Ulled Farkas, “El re-nacimiento del documental dramático en España: *Asaltar los cielos*” (*Doc On-line*, nº1, diciembre de 2006), pp.23-61. Consultable en: <www.doc.ubi.pt>.

También es posible en el documental la construcción de personajes como entes colectivos. Las connotaciones ideológicas de esta construcción implican una categorización de la persona en función de sus características comunes con el resto de las que conforman su categoría y, por lo tanto, una pérdida de su especificidad e identidad personal. Esta concepción ideológica sobre el individuo en la sociedad nos permite analizar la construcción de identidades colectivas que propician los diferentes discursos. En *Shoab* (Claude Lanzmann, 1985), a pesar de que los judíos que aparecen en los filmes de la serie ya han rehecho sus vidas y cada uno vive una realidad diferente, se construyen como actores sociales con un elemento definitorio común. Al retratar a las víctimas del holocausto e hilar sus discursos se prima una identidad étnica como construcción colectiva.

En esta misma línea, la clase social también puede ser el hilo de unión del protagonista colectivo. En *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) los protagonistas son los obreros de Sintel que han de lidiar con la empresa que los ha dejado en la calle. Como vemos, la construcción de la colectividad nos puede permitir un análisis de las representaciones y la inscripción ideológica en los discursos de lo real.

Otra forma de construcción de varias personas como una sola entidad narrativa ocurre con las parejas. En muchos documentales se construye la pareja como unidad, mostrándose sólo las escenas donde su personalidad se construye en función de la interrelación de ambos. En *Balseros*, al inicio se construye a Misclaida (la hermana de Méricys) y a su marido Juan Carlos como un solo personaje-pareja. Sin embargo, cuando vuelven a encontrarles unos años después se han convertido en dos personajes que viven dos tramas narrativas diferentes porque sus vidas se han separado.

En el documental también podemos encontrarnos con un tipo de un personaje conceptual, no físico. Los documentales poéticos parecen no tener un actor social o sujeto concreto que guíe la acción, sin embargo, a nivel textual, puede encontrarse un sujeto conceptual formado por la unión de todos los sujetos que aparecen en el film, a los que el texto construye negándoles la individualidad. *Microcosmos. Le peuple de l'herbe* (Claude Nuridsany y Marie Pérennou, 1996), más que mostrar muchos personajes encarnados por los distintos insectos, lo que hace es retratar un actor social que en vez de un individuo es una entidad: la naturaleza. Lo mismo ocurre con *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), donde el sujeto de la acción es la humanidad. Como vemos, este recurso es muy utilizado por del documental poético.

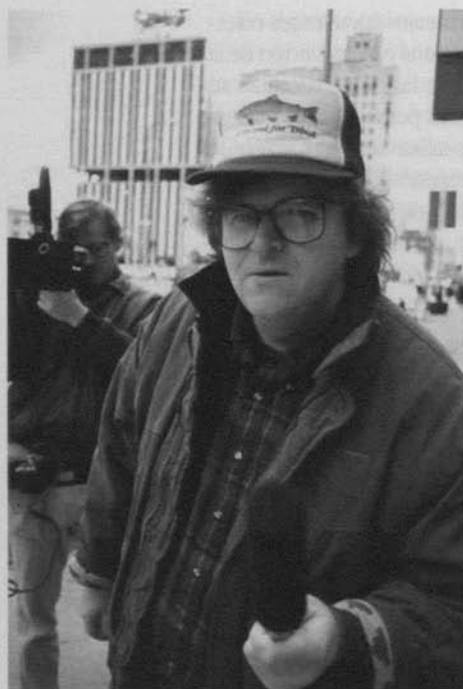


Microcosmos. Le peuple de l'herbe (Claude Nuridsany y Marie Pérennou, 1996)

1.2. La alteridad. Antagonistas y otros "malos de la película".

La figura del antagonista se construye en relación a la del héroe, es su opuesto, su enemigo. Colleyn explora su papel en el documental: «Cuando la invitación a la identificación obedece a un esquema simplista, exige pocos esfuerzos por parte del espectador. Éste es el caso de una identificación unidireccional dentro de una estructura bipolar: el espectador se sitúa del lado del bueno, opuesto al Malvado. Esta fórmula hollywoodiense permite utilizar el antagonismo, un recurso eficaz y confirmado del western. (...) Éstos son presentados como los Otros, como el Enemigo»¹⁶. La construcción del conflicto como dicotomía que muestra la confrontación de los opuestos implica una forma simplista de comprensión del mundo histórico, relegando los múltiples factores que influyen en un determinado evento a uno sólo, y encarnando el mal o el conflicto en un ente o actor social. Esta construcción ofrece una posición epistémica omnisciente y crea unas relaciones

¹⁶ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.104.



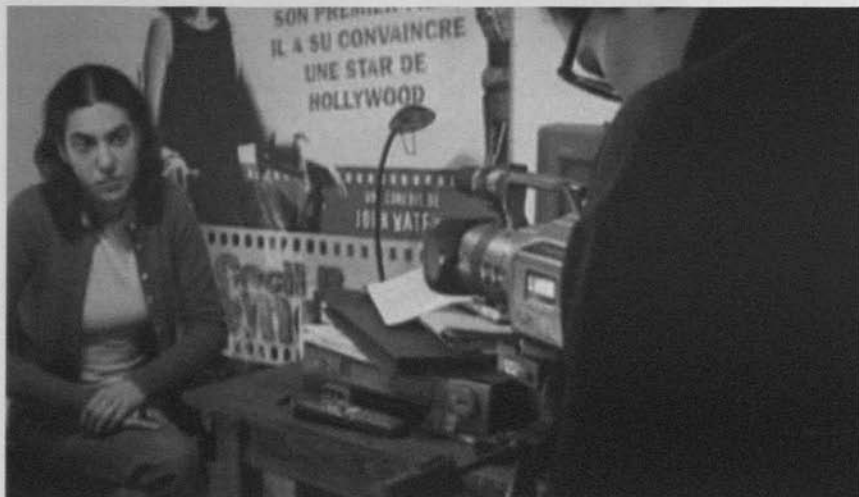
Roger and me
(Michael Moore,
1989)

de causalidad que no dan lugar a la ambivalencia. Vemos un ejemplo claro de esta construcción en las películas de Michael Moore. En *Roger and me* (Michael Moore, 1989), el realizador encarna la culpabilidad del cierre de las fábricas de Flint en un solo actor social: Roger Smith. Aquí no entran en juego como actores sociales sus asesores económicos u otros accionistas, ni se plantea el concepto de deslocalización como fenómeno mundial influido por diversos factores, se trata de un hombre "malo" enfrentado a miles de personas que han perdido su trabajo y, en concreto, enfrentado al héroe encarnado por Michael Moore que quiere pedirle cuentas de lo ocurrido.

La alteridad suele construirse también como ente colectivo por la imposibilidad de mostrar al otro individualmente, ya que el propio concepto de *otro* sería todo aquel que no es el héroe. Cuando el relato se centra en un actor social, automáticamente aquellos a los que considera sus opuestos, o *los otros*, se construyen en el film como la alteridad, ya que el discurso se posiciona (y posiciona al espectador) del lado del héroe.

En el documental también vemos cómo la alteridad del héroe puede estar inscrita en sí mismo/a. Su enemigo son sus propios fantasmas. Esto implica una reflexión mayor y una concepción más compleja del héroe. Además, suele conllevar la renuncia a la construcción de un enemigo externo, alguien del mundo histórico en quien encarnar la culpa de los problemas contra los que lucha el protagonista. La autocrítica de los actores sociales es otra forma de inscribir el arquetipo de la sombra en el discurso. En *Los espigadores y la espigadora* vemos que la sombra que planea sobre la heroína y contra la que lucha son la muerte y la vejez, los fantasmas de su propio yo. Otro ejemplo lo vemos en el filme *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Aquí la alteridad está también en el propio recuerdo de la realizadora y los fantasmas que lo recorren a lo largo de toda la película, evitando explícitamente construir un enemigo tangible encarnado en los torturadores o los secuestradores

Los rubios (Albertina
Carri, 2003)



de sus padres, y rechazando así la dicotomía buenos-malos. Como vemos, este recurso se utiliza más en los filmes basados en la auto-representación, donde el realizador/a encarna al héroe o heroína.

1.3. La metátesis: dispositivo catalizador

La metátesis es un concepto aristotélico y otro de los roles claves del relato clásico analizados por Colleyn. Según la clasificación de Vogler, equivale al heraldo, cuya función es precisamente la de plantear el desafío al héroe o sacarlo del mundo ordinario.

En el documental este papel puede estar encarnado por un actor social o por el propio realizador. El documental performativo es aquel en el que el realizador actúa como heraldo y catalizador de los eventos a los que se enfrenta el héroe. Sin embargo, muchas veces en el documental performativo el propio realizador-catalizador se convierte en héroe, ya que centra el relato en su búsqueda y no en la búsqueda de los actores sociales. Es lo que Vogler denomina los héroes catalizadores¹⁷. En *Mones com la Becky* (*Monos como Becky*, Joaquim Jordà y Núria Villazán, 1999) el dispositivo filmico actúa como catalizador, pero los internos del psiquiátrico son protagonistas. Sin embargo, en *Los espigadores y la espigadora*, Agnès Verdà es la heroína que saca de su mundo ordinario a los entrevistados para contar su historia personal. Aquí los entrevistados actúan como personajes secundarios (o actores sociales secundarios) que guían las sub-tramas.

1.4. Otros arquetipos

Otros arquetipos que pueden aparecer en el documental son:

El mentor, que actúa como maestro y consejero del héroe.

El guardián del umbral, que actúa como freno para que el héroe no consiga su cometido.

La figura cambiante. Según Vogler, «estos personajes cambian su aspecto, humor, talante o estado de ánimo, de manera tal que el héroe y el público encuentran dificultades para interpretarlos»¹⁸.

El embaucador está encarnado por los bufones, payasos o secuaces cómicos que acompañan al héroe. Los embaucadores «se encargan de parar los pies de los grandes egos, y ayudan a que los héroes y el público toquen con los pies en el suelo. (...) Señalan la locura y la hipocresía»¹⁹.

Los aliados. Acompañan al héroe y lo ayudan para conseguir su objetivo.

Estas figuras pueden aparecer en el documental como roles encarnados por distintos actores sociales o incluso por un mismo actor social. El filme *En construcción* muestra al padre del chico albañil como mentor; en *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992) el amigo del pintor hace de aliado; en *Compadre* (Mikael Winström, 2004) Daniel Barrientos se comporta como la figura cambiante con la que ha de lidiar el realizador. Por su parte, Michael Moore lidia con numerosos guardianes del umbral en su intento de hablar con Roger Smith en *Roger and me*. La figura del embaucador como aliado del héroe está encarnada en *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) por los hijos que dan un toque de humor y relativizan la situación de su padre. El embaucador también puede aparecer como alguien que miente al héroe para que no consiga su objetivo, despistando también al espectador, como ocurre con las declaraciones del joven que cuenta cómo recordó los

¹⁷ Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, pp.74-75.

¹⁸ *Ibidem.*, p.95.

¹⁹ *Ibidem.*, p.106.



Capturing the Friedmans (Andrew Jarecki, 2003)

abusos sexuales en una sesión de hipnosis en *Capturing the Friedmans*. Como vemos, estos roles pueden estar encarnados por los actores sociales del documental que acompañan al héroe o se enfrentan a él. La cuestión es en torno a quién gira la historia, y cómo se sitúa al resto de actores sociales en relación con su lucha personal.

Los arquetipos, por lo tanto, funcionan de la misma manera en el documental que en la ficción, y es importante analizar qué persona del mundo real adquiere cada rol como actor social del mundo profílmico para reflexionar sobre la posi-

ción epistemológica del discurso, la subjetividad y los prejuicios que los autores/as del filme imprimen en él. Así, la clase social, el grupo cultural o el género al que pertenezcan cada uno de los arquetipos van a condicionar la visión de esos grupos sociales en el documental. En este sentido, el filme *Can Tunis* (José González Morandi y Paco Toledo, 2006),²⁰ al retratar el barrio desde la perspectiva de los vecinos gitanos, construye a los heroinómanos que vienen de fuera como los antagonistas o *los otros*, renunciando así a su punto de vista.

2. La motivación del protagonista. El objeto de deseo

Cuando aplicamos el cuadro de Greimas²¹ al discurso documental, vemos cómo la reducción de todo relato a los dos actantes, *sujeto* y *objeto*, es aplicable en la misma medida a muchos documentales. El sujeto sería análogo al héroe y el objeto es lo que éste desea conseguir. Muchas veces el sujeto es el propio documentalista en busca de una explicación sobre alguna cuestión. El esquema de oposiciones nos sirve para discernir que todo discurso se basa en la apreciación del mundo apoyándose en las negaciones y los elementos opuestos: obreros-patrones, nazis-judíos, hombres-mujeres. Estas divisiones tienen además una carga ideológica, ya que la oposición de elementos indica una forma construida para poder entender el mundo. Además, la búsqueda del objeto va a poner al espectador en el lugar del sujeto (o héroe) y va a identificarse con él compartiendo su deseo. Sin embargo, el sujeto puede no tener un objeto claro que lo oriente. En ese caso, la propia búsqueda de ese objetivo sería el objeto de deseo. La ideología implícita en el discurso depende de cuál es el objeto que se pretende conseguir.

2.1. El Yo y el Otro

La reflexividad y la presencia del realizador/a como actor social tienen una serie de implicaciones en cuanto a su rol adquirido en el relato. Encarnan al sujeto, y construyen al resto de actores sociales como objeto. El problema aquí radica en la posición espectral, que siempre va a construir al "observado" como *el otro*. Debemos tener en cuenta que la "sinceridad del cine reflexivo" es un arma de doble filo como medio de representación, ya que

²⁰ Ganador del premio al largometraje de creación en el *Festival Documenta Madrid 2007*.

²¹ Ver Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica* (Madrid, Gredos, 1971; ed. original en francés, 1966).



Can Tunis (José González Morandi y Paco Toledo, 2006)

suspende la identificación con todo aquel que no sea el realizador, y construye al resto de actores sociales como *el otro* o *el objeto*. La cuestión ética está en si sólo uno mismo tiene el derecho de representarse, pero dado que la base del relato y del documental está en el deseo de entender y de conocer al otro, nos encontramos ante un dilema insalvable en el proceso de construcción de representaciones (tanto del *Yo* como del *Otro*). Si el cine documental renuncia a la representación del *otro* —restringiendo sus discursos al cine performativo y reflexivo—, el peligro está en el onanismo audiovisual del propio dispositivo fílmico y sus realizadores/as.

2.2. La mujer como objeto de deseo

Cuando el objeto de deseo del sujeto de la acción es una mujer, las implicaciones del relato desde una lectura feminista nos pueden indicar esa construcción del punto de vista exclusivamente masculino y la concepción de la mujer precisamente como un objeto, y no como un personaje que guía la acción²². En *Balseros*, uno de los personajes dice que quiere encontrar en Estados Unidos «lo que todo el mundo: un carro, una casa, una buena mujer». Al compartir con el actor social su deseo, el espectador/a se identifica con él, independientemente de que ese espectador/a sea hombre o mujer²³. El motor del relato de este personaje es la búsqueda de esa mujer (al mismo nivel que el carro y la casa).

En otros casos, el papel de la mujer se relega al rol de ayudante del héroe. Es lo que ocurre en *Compadre*, donde se recurre a las mujeres de la familia sólo en relación a Daniel Barrientos y siempre según su posición respecto a él (ya sea como hija o esposa), a pesar de que una de las hijas tiene mucha más fuerza como personaje activo que la otra. También ocurre esto en una secuencia de *Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel*

²² Para un análisis del viaje del héroe desde una perspectiva feminista ver Maureen Murdock, *El viaje heroico de la mujer (guía práctica)* (Gaia, 1999).

²³ Para un análisis sobre la construcción de género del espectador/a ver el estudio propuesto por Annette Kuhn, "Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón" (*Secuencias*, 2ª época, nº15, primer semestre, 2002), pp. 7-17.

(Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2004). Los realizadores se dirigen exclusivamente al hombre que es dueño de un campo de olivos, y la imagen de las mujeres se construye como acompañantes de éste, pero no como sujetos activos de la narración, ya que no se les pregunta a ellas sino a él.

Esta cuestión tiene implicaciones muy importantes en la construcción del documental, ya que en el mundo histórico al que nos enfrentamos está inscrita una determinada interrelación ya sea entre sexos, culturas, clases u otras categorías. Esto hace que las características o posición de la persona que lleva la cámara respecto al actor social medien todo el proceso de captura de esa realidad y, por lo tanto, de su representación. De ahí los problemas a los que se enfrenta también el cine etnográfico. En un filme de ficción no es tan importante si el cámara es hombre o mujer, de clase alta o baja, de una raza u otra. Pero, precisamente porque los prejuicios de nuestra sociedad se basan en esas dicotomías, en el documental (que se enfrenta directamente a la realidad) esos prejuicios van a quedar inscritos. Gran parte del discurso de *Compadre* se basa en la dificultad de interlocución entre dos personas que pertenecen a clases sociales muy distintas.

Una alternativa que permite eludir esa distancia social entre el equipo de rodaje y los actores y actrices sociales, evitando esa mediación o condicionamiento, es la auto-representación o el uso de imágenes de video caseras. De ahí que el discurso de la antropología tienda cada vez más a "dar la cámara" a las personas que son objetos de su estudio para que se auto-representen ellas mismas.

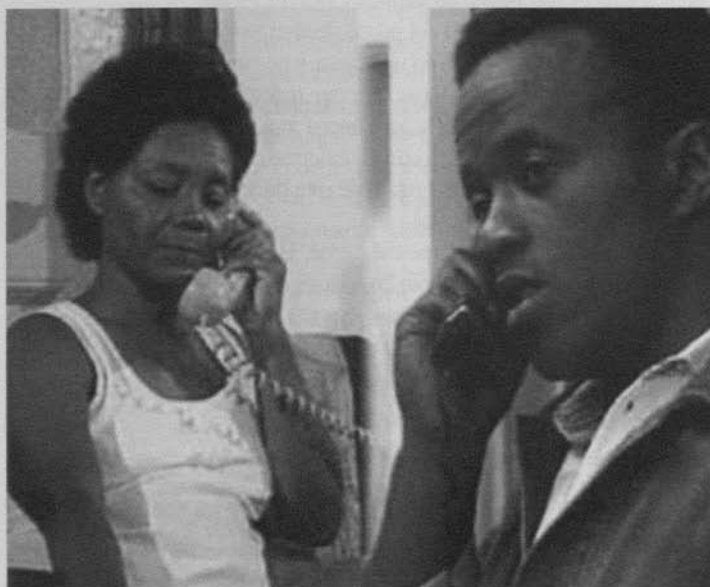
3. Complejidades y estereotipos. Psicología del actor social

3.1. Estereotipo y personaje tipo

Una de las cuestiones a tener en cuenta a la hora de analizar los actores sociales de un documental es el problema del estereotipo. Este concepto tiene relación con la lectura espectral y el significado social de determinadas informaciones sobre el personaje (ya sea su vestuario, su comportamiento, etc.). Aquí entramos en el terreno de la sociología y la disparidad de recepciones posibles en función de los valores del público del filme. El estereotipo implica una lectura del personaje, y en este caso del actor social, como representante de la

clase de la que forma parte. Aunque se trata de una lectura espectral, el texto (a través del trabajo de selección) es el que marca esa *clase* en la que se va a integrar a dicho actor social. En *Balseros*, lo que caracteriza a todos los actores sociales es su marcha a Estados Unidos con las balsas de producción casera en el momento concreto de la crisis. No se les identifica por ser blancos o negros, hombres o mujeres, escultores o prostitutas. El elemento definitorio de su clase es su condición de balseros/as. Y ésta, evidentemente, es una construcción del filme y no de su propia personalidad. Este enfoque hacia la construcción de la identidad del perso-

Balseros (Carles Bosch y Joseph M^a Doménech, 2002)



naje marca un camino para el análisis de la tipificación social en el documental contemporáneo.

Por otra parte, la trayectoria del documental y el papel de éste en el medio televisivo y, en general, dentro del discurso mediático parece que lleva a un acuerdo tácito entre espectadores y realizadores. Éste consiste en dar por hecho por parte del espectador que el actor social elegido para el documental funciona como tipo, es decir, es representativo de la clase a la que pertenece. Si un filme muestra a una persona y la construye como parte de una clase social, los que se consideran a sí mismos pertenecientes a dicha clase social buscan implícitamente una identificación, pero si ven que esa persona no es representativa de su clase se produce un rechazo del filme. Éste siempre va a tener ese potencial representativo. Colleyn, sin embargo, defiende el derecho del discurso documental a elegir actores sociales no representativos de un tipo: «reprochar a un documental que concrete su atención sobre una o dos personas en particular viene a excluir la autoridad de un proceso de escritura, como si eso implicara forzosamente la extrapolación, abusiva, del individuo a toda una sociedad»²⁴. Muchos/as realizadores/as, cuando construyen una clase, tienden a buscar por su parte lo que consideran el tipo representativo. Esto no implica que no haya distintas lecturas posibles, sino que la construcción de una clase propicia una serie de lecturas basadas en el estereotipo.

Por otro lado, el documental puede construir su actor o actriz social en su individualidad al margen de toda clasificación o rompiendo con el estereotipo. Pero al igual que el lenguaje oral, el lenguaje audiovisual es una construcción basada en la delimitación y, por lo tanto, en la clasificación. De este modo, la tipificación siempre va a estar inscrita en el propio discurso, ya que, para el espectador, la inteligibilidad del filme pasa necesariamente por el establecimiento de tipos que le permitan comprender la realidad.

3.2. El arco del personaje

La narración puede mostrar a los personajes como personajes planos o como personajes cambiantes. E.M. Forster los llama personajes planos y redondos²⁵. Los primeros no sufren modificaciones psicológicas (ni físicas) a lo largo del relato, y los segundos, sin embargo, pasan por una evolución. Bordwell, por su parte, apunta dos modelos de personaje: el personaje clásico (tiene un objetivo, personalidad e imagen concretos) y el personaje moderno (indefinido, sin objetivos claros, es más problemático y opaco que el anterior)²⁶. La autoridad epistémica del discurso documental respecto a los actores y actrices sociales va a estar marcada por estas dos formas de construcción. En *El viaje del escritor*, Vogler hace referencia al *arco del personaje*. Según el autor éste «es un término empleado para describir las etapas de la transformación gradual del personaje: las fases y los giros de su desarrollo»²⁷.

En el documental, los actores sociales pueden evolucionar o mantenerse con unas características constantes durante todo el filme. Algunos de los elementos de estilo que más influyen en la construcción de su complejidad psicológica tienen que ver con la construcción del tiempo de la historia o el uso de las *talking beads*. El paso del tiempo en el documental es crucial en la construcción de personajes complejos que van enfrentándose a distintas etapas, y van cambiando a medida que avanza el relato. Los documentales cuyo

²⁴ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, p.107.

²⁵ Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel* (London, Hodder & Stoughton, 1993).

²⁶ David Bordwell, *Narration in Fiction Film* (Winsconsin, Methuen/University of Winsconsin Press, 1985), p.51; editado en español en *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Paidós, 1985).

²⁷ Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, p.242.

rodaje se lleva a cabo en un período largo de tiempo propician este tipo de construcción. Por el contrario, aquellos que recogen declaraciones de distintos personajes en un tiempo limitado (como se hace con las entrevistas) no permiten una representación tan compleja. El montaje de entrevistas o las *talking beads* restan información sobre el personaje, ya que se mantiene con el mismo vestuario, posición y, en muchos casos, actitud a lo largo de todo el filme. Es lo que ocurre en *Asaltar los cielos*, donde no se advierte ninguna progresión en la personalidad de los personajes, que mantienen el mismo tono, posición y localización a lo largo de toda la película.

Por otro lado, puede ser el propio relato el que construya la complejidad del personaje al margen de su evolución en la realidad del mundo histórico. El orden de las declaraciones y la selección de distintos momentos del discurso del entrevistado pueden añadir complejidad a su construcción, y marcar una evolución de éste a lo largo del filme.

4. Formas estilísticas

Al margen de la construcción en función de su papel en el mundo proyectado y su evolución a lo largo del relato, la construcción de personajes pasa por una serie de construcciones textuales. Estas construcciones, elaboradas a partir de elementos estilísticos del lenguaje audiovisual que el documental comparte con la ficción, ayudan a su identificación y marcan los elementos distintivos que los convierten en individualidades. Partiendo del héroe como rol más importante dentro del relato, el texto construye el resto de arquetipos en función de su relación con él. La individualidad de las características (físicas o psicológicas) de cada personaje aparecerá más marcada en función de su importancia y protagonismo. Aquellos actores sociales que no tienen una función en la acción del relato serán reducidos a estereotipos, sin que se les caracterice con elementos distintivos que permitan identificarlos.

4.1. El *leit-motive*

Hay varias estrategias de estilo para que el espectador reconozca a un personaje. Plantinga indica que «una de estas manifestaciones es el *leit motive*, una marca musical por la que un personaje es marcado e identificado»²⁸. La película *Balseros* explota este recurso, convirtien-

Balseros (Carles Bosch y Joseph M^a Doménech, 2002)

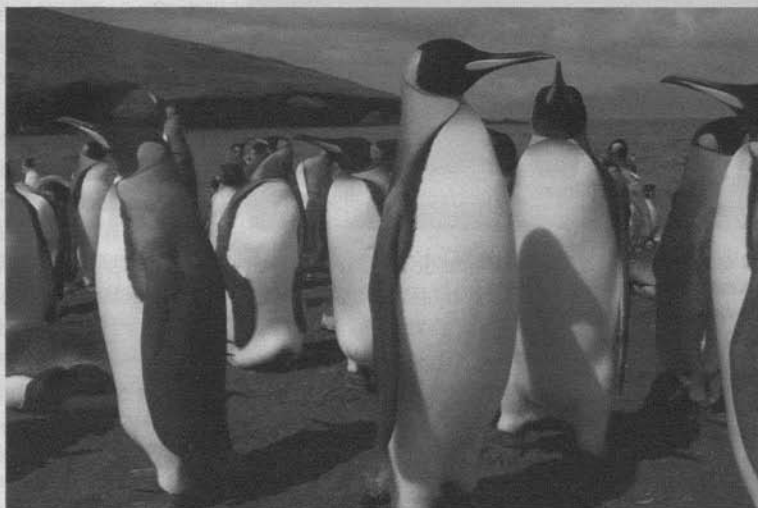


²⁸ Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, p.165.

do una frase del personaje en una canción que se repetirá cuando vuelva aparecer, de manera que el espectador/a relacione ambas, facilitando su identificación y su atención sobre esta persona como individualidad.

4.2. Aspecto físico

Además, la familiarización con el aspecto físico del personaje va a permitir al espectador su reconocimiento a lo largo del filme. La persona pasa a convertirse en actor social ya sea por una forma característica de vestir, de comportarse, de andar, o por la familiarización con su rostro a través de planos cerrados. El hecho de resaltar sus elementos característicos también va a provocar que éstos queden magnificados respecto a otros elementos que formen parte de su forma física, de vestir o comportarse, pero que los autores del filme no seleccionen porque no le aportan individualidad. El plano cerrado es un elemento diferenciador que aísla al actor social de su contexto y resalta su individualidad. En *La marche de l'empereur* (*El viaje del emperador*, Luc Jacquet, 2005) se recurre al primer plano para asignar la voz del pingüino protagonista a un pingüino en concreto, convirtiéndolo así en un actor social diferenciado de los demás.



La marche de l'empereur (*El viaje del emperador*, Luc Jacquet, 2005)

4.3. Acciones

En segundo lugar, están las acciones que un actor social realiza. La grabación de la persona haciendo una determinada actividad va a implicar que se construya su personaje en relación a dicha acción. En *Balseros*, uno de los elementos identificativos de uno de los actores sociales es que hace esculturas. Para el filme se recurre a secuencias donde está tallando o muestra sus obras, recurso que al final del filme permite al espectador identificarlo, ya que al cabo de los años ha cambiado mucho físicamente. Por su parte, la hija de Daniel Barrientos en *Compadre* queda identificada por su labor haciendo vasijas, ya que en muchas secuencias aparece dedicándose a esa actividad.

4.4. El espacio

Así mismo, el espacio es un elemento más de caracterización de los personajes. La información que nos aporta el espacio en el que aparece un actor social va a contribuir a nuestra construcción de su personalidad. El recurso a las *talking heads* y otros modos de eludir la construcción del espacio real de los actores sociales implica necesariamente la disminución de la información para hacernos una idea de su personalidad. Sin embargo, en otros filmes como *La espalda del mundo* se explota este recurso de forma narrativa. En la película se muestra a Medi Zana en espacios vacíos y tristes, siempre rodeado de nieve. Esta elección de espacios y planos construye un personaje marcado por la soledad como elemento definitorio. La influencia de los espacios en la construcción de identidades sociales también tiene una



La espalda del mundo (Javier Corcuera, 2000)

fuerte influencia. En esta línea es interesante ver la relación en la representación de las mujeres en espacios privados (la casa, la cocina) frente a los hombres en espacios públicos (el trabajo, el bar, etc.).

4.5. El momento definitorio

Además, la construcción de personajes también se realiza a través de la selección de momentos cruciales según el rol asignado a cada actor o actriz social. La primera imagen donde aparezca o la primera acción que realice en el relato van a marcar su definición. Así, el personaje puede construirse en la película según la interpretación del realizador de las imágenes que son re-

presentativas de lo que esa persona es. En *Los espigadores y la espigadora* uno de los actores sociales se muestra recogiendo basura con sus botas de pescar. Este actor social se muestra sólo en esa faceta. Sin embargo, la realizadora elabora mucho más la construcción de otro personaje al que da una mayor profundidad psicológica, mostrándole en distintos espacios. Este hombre se presenta en primera instancia como un recuperador más, pero añade que es biólogo, después el filme sigue explorando su vida cotidiana y muestra otras facetas de su vida como vendedor de periódicos y como profesor de francés para inmigrantes.

Conclusiones: procesos de identificación y mecanismos de representación social

A modo de conclusión, analizaremos los puntos donde surge la reflexión teórica sobre el documental en cuanto a la construcción de personajes: los procesos de identificación y las formas de representación social.

En primer lugar, la construcción de personajes es uno de los mecanismos que juegan a favor de la identificación en el documental. Sin embargo, la asignación de la etiqueta "documental" hace más difícil la identificación con los personajes a causa del efecto de extrañamiento que se produce por el propio estatuto del filme y su relación con la realidad. La predisposición de los espectadores/as tiende a contrastar lo que ven en el filme con el mundo histórico, por este motivo, en vez de relajarse y dejarse introducir en la historia de forma pasiva, adoptan una postura más activa. Tal y como apunta Guynn, «el documental exige al espectador un grado más alto de vigilancia que el filme de ficción. Por su relación aparente con la realidad social, convoca los mecanismos de defensa del Yo, moviliza los mecanismos del pensamiento despierto, del razonamiento controlado y del juicio, característicos de la energía relacionada con el proceso secundario. El filme documental también pone en juego una resistencia del espectador a las condiciones materiales de la sala de cine que, según afirman Baudry y Metz, han sido creadas precisamente para permitir que éste en cierto modo baje sus defensas»²⁹. Odin, por su parte, atribuye esa barrera contra la identificación a la heterogeneidad del discurso documental, afirmando que «el documental aparece como un texto plural, radicalmente heterogéneo tanto a nivel intra-textual como extra-textual. (...) la heterogeneidad permite dar al sistema filmico del documental el poder discursivo del lenguaje; por otra parte, produce una posición del espectador que favorece lo que yo llamo en mi jerga "la lectura documentalizante": bloquea la proyección-identificación y la fascinación ficcionalizante»³⁰.

²⁹ William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction*, p.193.

³⁰ Citado en William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction*, pp.10-11.

Este proceso de "extrañamiento" no implica que no pueda darse la identificación en el documental, sino que se produce de forma distinta, y la impresión de realidad específica del documental juega en contra de esa identificación. Los recursos narrativos como la construcción de personajes son precisamente uno de los recursos para provocar esa identificación del espectador. Como hemos analizado anteriormente, la construcción de un héroe que guía la acción siempre va a ser más efectiva en este sentido que la sucesión de declaraciones de entrevistados del documental periodístico al uso.

Nichols, por su parte, apuntaba la escopofilia (ligada al placer de mirar a través del personaje y compartir sus deseos) como el placer propio de la ficción, contraponiéndola con la epistefilia (placer ligado al conocimiento y aprendizaje) como placer propio del documental³¹. A través de la construcción de personajes como mecanismo de identificación, el documental puede proporcionar ese otro placer más propio de la ficción, que le permite meterse en la piel del personaje y compartir sus deseos.

En segundo lugar, vemos que los mecanismos de representación social del filme documental funcionan en muchos casos del mismo modo que en la ficción, pero el proceso de rodaje y la relación social entre realizadores/as y actores/actrices sociales va a condicionar el discurso final en mayor medida que en el cine de ficción.

Una vez analizadas distintas dimensiones del personaje en el documental, podemos concluir que hay una estrecha relación entre la construcción narrativa del documental y la ideología inscrita en su discurso. El tratamiento elegido para contar esa realidad queda marcado por los prejuicios e ideología de los autores, y a través de las marcas del discurso podemos analizar las formas de representación de los distintos grupos que aparecen en el documental. La propuesta teórica aquí planteada ofrece un marco de análisis para cuestiones como la construcción formal del discurso del cine etnográfico y las relaciones de poder entre realizadores y representados, las lecturas de género a través del análisis del rol de la mujer en el relato (como acompañante, como objeto...) o las formas de identidad (nacional, étnica, de clase, etc.) construidas a través del personaje colectivo.

Los distintos enfoques propuestos en este artículo muestran los elementos narrativos en los que se apoya esta construcción y ofrecen un camino teórico y práctico para analizar las formas de representación social en el cine documental, reflexionando sobre sus dimensiones éticas y estéticas.

ABSTRACT. In the last few years, documentary films created for the big screen are using narrative strategies far from the voice-over and *talking heads* structure which prevailed in the journalistic format. This paper takes up a theoretical narrative approach to explore the specificity of character construction in documentary film. We analyse the archetypes (based on Campbell's theory), the Subject and the Object of desire (Greimas), the character's psychology (Forster), relating it to the portrayal of stereotypes, and the stylistic motifs (spaces, actions, leitmotif...) that help to build the character. Various micro-analysis of contemporary documentary films are added to illustrate the implications of these constructions. As a conclusion, the paper examines the specificity of the identification process in documentary cinema, and proposes the narrative analysis of character construction as a key tool to analyse social representations (gender, nation, ethnicity...) in documentary films. 🔄

³¹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p.232.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: LANZA, Pablo

Título: La ética de la representación en el documental

Publicación: Ética y Cine Journal, Vol. 6

Origen: Buenos Aires

Año: 2016

La ética de la representación en el documental

Pablo Lanza*
UBA-CONICET

Recibido: 12 de octubre 2015; aceptado: 14 de noviembre 2015

Resumen

A diferencia del cine de ficción, el documental se refiere a la realidad con intención de “veracidad expresa”, razón por la cual los realizadores asumen un pacto tanto con los espectadores (a los que se asegura que los hechos representados son verídicos) como con los sujetos/personajes. Sin embargo, estas obligaciones no se encuentran delineadas de forma explícita, ya que el documental trabaja sobre la realidad de una forma creativa, motivo que no obliga a hablar de ética, entendida como códigos de comportamiento humanos. Estos códigos no son inalterables, sino que varían de sociedad en sociedad y de época en época, pero una de las constantes es la desigualdad de poder entre los sujetos retratados y los realizadores. Este artículo se propone indagar sobre una serie de ejes específicos como las condiciones necesarias para considerar al consentimiento otorgado como válido, las estrategias adoptadas para la realización de entrevistas y la representación de la muerte a partir del análisis de tres documentales argentinos recientes: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Sergio Wolf y Lorena Muñoz), *Yo presidente* (2006, Gastón Duprat y Mariano Cohn) y *Bye bye life* (2008, Enrique Piñeyro).

Palabras clave: Cine documental | Personajes | Ética

Resumen

A diferencia del cine de ficción, el documental se refiere a la realidad con intención de “veracidad expresa”, razón por la cual los realizadores asumen un pacto tanto con los espectadores (a los que se asegura que los hechos representados son verídicos) como con los sujetos/personajes. Sin embargo, estas obligaciones no se encuentran delineadas de forma explícita, ya que el documental trabaja sobre la realidad de una forma creativa, motivo que no obliga a hablar de ética, entendida como códigos de comportamiento humanos. Estos códigos no son inalterables, sino que varían de sociedad en sociedad y de época en época, pero una de las constantes es la desigualdad de poder entre los sujetos retratados y los realizadores. Este artículo se propone indagar sobre una serie de ejes específicos como las condiciones necesarias para considerar al consentimiento otorgado como válido, las estrategias adoptadas para la realización de entrevistas y la representación de la muerte a partir del análisis de tres documentales argentinos recientes: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Sergio Wolf y Lorena Muñoz), *Yo presidente* (2006, Gastón Duprat y Mariano Cohn) y *Bye bye life* (2008, Enrique Piñeyro).

Palabras clave: Cine documental | Personajes | Ética

The ethics of representation in documentary film

Abstract

Unlike fiction films, documentary refers to reality with the intention of “expressing truth”, which is why filmmakers have an obligation to both viewers (that represented facts are true) and to the subjects / characters. However, these obligations are not explicitly outlined, as the documentary treats reality in a creative way, which forces us to talk about ethics, understood as codes of human behavior. These codes are not unchangeable, but vary from society to society and from age to age, but a constant is the inequality of power between the subjects and the filmmakers. This article proposes to investigate a number of specific axes such as the necessary conditions to consider a given consent as valid, the strategies adopted to conducting interviews and the representation of death from the analysis of three recent Argentine documentary: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Sergio Wolf & Lorena Muñoz), *Yo presidente* (2006, Gastón Duprat & Mariano Cohn) and *Bye bye life* (2008, Enrique Piñeyro).

Keywords: Documentary film | Characters | Ethics

Introducción

La diferencia más importante entre el cine de ficción y el documental no radica en una serie de procedimientos propios a cada discurso, sino en la relación que establecen

con el mundo (profilmico) y los dilemas éticos y morales que tal vínculo supone. A pesar de que las implicancias éticas de los documentalistas son más mediatas que las del creador de ficción, no por eso su delimitación ha resultado sencilla. La ausencia de reglas escritas por

* pablohernanlanza@hotmail.com

parte de la comunidad documental obliga a hablar de ética, de códigos de conducta humana. Recuperando a Carlos Mendoza, podríamos definir a la ética como una “teoría que explica el comportamiento moral del hombre en sociedad, y no es universal ni aplica a todo tiempo, sino que responde a las virtudes morales consagradas por sociedades determinadas” (2008, p. 56). La observación más importante que se desprende de dicha definición es el carácter temporal de los marcos de conducta que se puedan delimitar.

El abordaje a dicha temática en los estudios sobre el cine documental se ha focalizado sobre dos perspectivas: los deberes del realizador hacia el espectador y hacia el sujeto representado (Aufderheide *et al.*, 2009; Nichols, 2007). La obligación del realizador hacia el espectador radicaría en garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió, que los hechos se condicen con la realidad y que, por ende, no se lo está engañando. Para Bill Nichols el deber del realizador radica en ganarse la confianza del espectador en busca de una verdad superior (en Crowder-Taraborrelli, 2012); en primera instancia este punto no parecería ser demasiado complicado, pero la verdad resulta ser un tanto más compleja. Si tenemos en cuenta la famosa primera definición de John Grierson, “el tratamiento creativo de la realidad”, podemos concluir que no se trata de la mera representación de la realidad, sino que incluye algo más, un aporte extra que lo situaría en un lugar especial, según Brian Winston, entre el arte y el periodismo, y por lo tanto complica la posibilidad de delimitar una serie de reglas de conducta. Según el teórico, “el documental no es ficción, pero tampoco es exactamente periodismo (...) A pesar que su anclaje en la ‘realidad’ requiere que se comporte éticamente, su deseo paralelo de que se le permita ser ‘creativo’ permite un grado de ‘amoralidad’ artística” (2005, p. 181). Al establecer su diferenciación con el periodismo, Winston argumenta que el documentalista suele establecer un compromiso con los personajes de la película, mientras que el fin del periodista es exponer cierto saber a su público. No obstante, resulta necesario señalar que en última medida tampoco se resume a que el periodismo cuenta con una ética específica, sino que la misma coincide con las obligaciones de cualquier ciudadano en una determinada sociedad (Pena de Oliveira, 2009).¹ Uno de los ejemplos más renombrados sobre este desfasaje es el debate que surgió tras el estreno de *Roger y yo* (*Roger and Me*, 1989), en el que Michael Moore alteró la cronología de ciertos hechos para darle una mayor unidad dramática, sin hacer aclaraciones

sobre la licencia tomada.² Esta observación fue de hecho marcada por un periodista, y si aceptamos que “en un documental histórico, el orden de los eventos del mundo proyectado debe corresponder al orden cronológico de los eventos verdaderos” (Plantinga, 1997, p.120), es factible considerar a dicha licencia como un engaño.

A lo largo de los distintos períodos de la historia del documental los deberes del documentalista han variado, debido a que la aproximación hacia su referente ha ido mutando. Fernão Pessoa Ramos (2008), apoyándose en gran medida en las modalidades del documental de Nichols (1997), propone cuatro sistemas de valores éticos: educativo, imparcial, interactivo/ reflexivo, y modesto. La *ética educativa* concierne al documental clásico (o expositivo), y en ella el valor más importante es la divulgación de un saber que influya en el proceso formativo de un ciudadano. Fundado por el Estado, el estilo de la “ética educativa” se caracteriza por una fuerte presencia de la voz *over*, ausencia de entrevistas, filmación en locaciones y la utilización de personas comunes como actores. La escala de valores en este conjunto se encuentra en el propio contenido de los intereses que vehicula, sin considerar la posición del sujeto que enuncia. La *ética de la imparcialidad* se ajusta a la modalidad observacional y se caracteriza por la intención de captar la realidad sin interferencias y la crítica al sujeto enunciador del documental clásico. El objetivo en ella es ofrecer al espectador una ventana al mundo y otorgarle libertad para que pueda sacar sus conclusiones. La *ética interactiva* supone una crítica de conjunto a la imparcialidad, abogando por la admisión de su intervención en el mundo y revelando su construcción al espectador. Este conjunto de valores incluye a los documentales que demuestran indeterminación y explicitan tanto su intervención como sus herramientas de enunciación, favoreciendo la reflexión. Por último, la *ética modesta* refiere al documental que “habla, antes que nada, de sí mismo, para después, eventualmente, arriesgarse a vuelos más altos, en los cuales enuncia su condición en el mundo” (2008, p. 39). Dicha ética se condice, según el autor, con el sujeto posmoderno, y tiene su principal exponente en el documental en primera persona (modalidad performativa).

Esta suerte de periodización puede ser sometida a un conjunto de críticas, entre ellas las mismas que se han señalado en el modelo de Nichols,³ pero a grandes rasgos demuestra que la serie de consideraciones éticas en el documental se han ido transformando de la mano de sus cambios estéticos, por lo que no puede abordarse

con el mismo criterio a cualquier documental. Su delineado permite contextualizar los principios que guiaron muchas decisiones que fueron sometidas a escrutinio a lo largo de la historia del cine documental: las denuncias de los peligros a los que Flaherty sometió a sus protagonistas en escenas como la pesca en *Man of Aran* o la caza de la morsa con armas primitivas y la construcción de un iglú partido al medio de mayor tamaño para poder ubicar a la cámara en *Nanook of the North*,⁴ las batallas reconstruidas en los documentales de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial,⁵ y las alteraciones cronológicas del ya mencionado *Roger y yo*.

En cuanto al segundo eje, el compromiso ético con los sujetos retratados, la situación es aún más compleja. Los personajes no son una representación transparente de las personas, sino que constituyen “actores sociales” (Nichols, 1997) o “caracterizaciones” (Plantinga, 2007), debido las operaciones de simplificación que los documentales realizan. Mientras una persona posee cualidades infinitas que no permiten conocerlo del todo, el personaje es sólo lo que el film nos muestra de él. Estas operaciones se basan en la selección de momentos claves con el objetivo de otorgarles un alto grado de verosimilitud y coherencia, una identidad estable a los personajes –recurso al que se debe añadir la presencia de la cámara que altera las mismas relaciones que registra–. Uno de los peligros de estas operaciones es la construcción de estereotipos que tienden a tipificar socialmente a los individuos.

Nuestro trabajo se apoya sobre la propuesta de Plantinga, que expone que “los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él” (2007, p. 48)⁶, resulta ineludible establecer un conjunto de deberes éticos del realizador hacia los sujetos representados. Sin importar que el espectador sea consciente que no se está frente a la persona, sino a una construcción audiovisual –mediada por la cámara–, el documental dice algo sobre un individuo concreto y esto tiene consecuencias. Jean-Paul Colleyn (1993) enumera algunas de las defensas comunes ante ciertos comportamientos polémicos: el bien de la causa, las exigencias profesionales, el derecho a la información, el deber de denunciar los abusos, el amor por todo lo que es humano. Pero también propone una serie de preguntas que considera que necesariamente deben hacerse:

¿Cuánto tiempo podemos “mantener” el plano de

un hombre llorando? ¿Debemos maquillar como una actriz de televisión a una empleada de oficina, que quiere mostrar la agotadora vida laboral? ¿Podemos mostrar los comentarios que pueden dañar a su autor? ¿Qué significa filmar a alguien en estado de ebriedad? ¿Puedo filmar la muerte bajo una implacabilidad terapéutica? ¿Se debe recurrir a los secretos íntimos de niños con cáncer? ¿A partir de qué grado de dolor o malestar se debe censurar? Todas estas preguntas son una cuestión de moral personal y los cineastas no deben dejar de hacérselas (1993, p. 77).

Muchas veces el cuidado de las personas corre más por cuenta de los realizadores que de los mismos sujetos retratados. Barry Hampe relata, un poco a modo de anécdota, que la pregunta más habitual cuando se pide el permiso de la gente no es “¿para qué va a ser usado?”, sino “¿cuándo saldrá en televisión?” (1997, p. 80). Dejando de lado el tono socarrón adoptado por el autor, la idea propuesta es clara: las posibles consecuencias de una empresa que se caracteriza por tomar la imagen de sujetos para ofrecer una obra de consumo público son en su mayoría desconocidas por los mismos. El reconocido fotógrafo Paul Strand advertía en la década del treinta sobre los riesgos que corre el documentalista al tomar a la persona como un mero material, un objeto. Reflexionando sobre su experiencia en *Redes* (Fred Zinemann y Emilio Gómez Muriel, 1936), film de ficción que utiliza a actores no profesionales para denunciar la explotación de pescadores mexicanos, el reconocido fotógrafo declaraba: “en un mundo en el que la explotación humana es tan universal, considero otra forma de explotar a la gente –por más pintoresca, diferente o interesante que nos parezca– hacer uso de ellos como un mero material” (en Krippner, 2010, p. 92).

Los realizadores de documentales antropológicos son los que más se han explayado sobre estas cuestiones, debido a que su trabajo con otras culturas demanda una reflexión mayor. En la cinematografía local, una de las figuras principales de este campo fue Jorge Prelorán (1978; 2006), quien en sus escritos dio cuenta de las dificultades con las que lidió en sus películas. El realizador se pregunta cuándo y en qué situaciones es necesario intervenir, recomienda entablar un diálogo con el protagonista sobre las posibles consecuencias de su participación, buscar su colaboración a través de la proyección del film terminado y propone como principio no presentar nada que pudiera causarle daño ni quitarles “el tesoro de la privacidad” (2006, p. 34).

Con este antecedente en mente, recuperamos

un trabajo reciente de un grupo de investigadores norteamericanos en el que se entrevistaron a 41 realizadores y productores sobre estas cuestiones, se establecieron dos principios generales de conducta: no lastimar a los sujetos y proteger a aquellos vulnerables (Aufderheide *et al.*, 2009, p. 6). La relación entre el sujeto y el (o los) realizadores implica un contrato, un “consentimiento informado”, que abarcaría tres etapas: las negociaciones previas al rodaje, la filmación/entrevista, y el montaje. Las actitudes de los realizadores en cada uno de estos momentos pueden variar, pero el espectador usualmente tiene acceso al registro del encuentro entre las dos partes (más el dispositivo cámara que funciona como catalizador). Si bien en la mayor parte de los casos se cuenta con un contrato físico, existen múltiples vericuetos legales, razón que llevó al documentalista brasileño Eduardo Coutinho a postular que el contrato “(implícito) o es moral o no existe” (2011, p. 102).

En este artículo nos ocuparemos de algunos de los problemas de corte ético que surgen del trabajo con los sujetos y la forma en que son representados. Algunas de las preguntas que ofician de guía son las siguientes: ¿cuáles son las responsabilidades éticas que el realizador de un documental tiene hacia los sujetos que retrata en sus films? ¿Existe alguna forma de representar adecuadamente, una serie de reglas a cumplir, un modelo de contrato (implícito o concreto) entre ambas partes? ¿Cómo debe abordarse la representación de la muerte? Para cumplir con este objetivo focalizaremos nuestra atención sobre tres documentales argentinos recientes que nos permiten trabajar sobre las preguntas formuladas: *Yo presidente* (Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2006), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) y *Bye bye life* (Marcelo Piñeyro, 2008).

La interacción con los sujetos

Yo, presidente de Mariano Cohn y Gastón Duprat se presta a numerosas reflexiones y abordajes sobre la dimensión ética del cine de lo real. El documental consiste en un conjunto de entrevistas a los presidentes argentinos desde el retorno de la democracia hasta el presente de la filmación siguiendo un orden cronológico: desde Raúl Alfonsín a Néstor Kirchner (1983-2006), con las ausencias del último y de Adolfo Rodríguez Saá, quienes se negaron a participar. El primer hecho a resaltar

del film es que no intenta ofrecer un retrato positivo de sus personajes, sino justamente lo contrario, algo poco habitual en la filmografía nacional.⁷ Esta decisión no es objetable por sí misma, y podemos preguntarnos si los deberes ante este tipo de personajes son los mismos, pero las estrategias adoptadas por los realizadores son, en más de un caso, como mínimo discutibles, y es en ellas que nos detendremos a continuación.

El segmento inicial, perteneciente al expresidente radical Alfonsín, marca el estilo que se mantendrá en casi todos los casos. Las distintas secuencias abren con la imagen de un perro en alguna situación que cuenta con una carga metafórica,⁸ tras la cual se presenta una secuencia de montaje consistente en los momentos más relevantes de su presidencia –usualmente se componen de la votación, un discurso histórico importante, para pasar rápidamente a una selección de los eventos más discutibles de los distintos mandatos, que dan lugar a entrevistas muy breves. Las entrevistas son presentadas mediante planos detalles del rostro y una utilización peculiar del montaje de sus declaraciones, en el que éstas se superponen unas a otras dificultando su comprensión. Todos estos recursos, pertenecientes a la etapa posterior a la filmación, demuestran que los realizadores no asumen una posición neutra ante los sujetos a la vez que remarcan que son ellos quienes poseen las herramientas de representación.

Sin embargo, el momento más problemático es



cuando se le pide al entrevistado que haga primero su famoso gesto electoral (la unión de sus dos manos sobre el hombro izquierdo) durante un largo tiempo, pedido que cumple, y luego se lo insta a que lo haga con un movimiento más enérgico, al que también accede, todo mientras se escucha a los realizadores murmurando “Ya está, ya está, basta, basta. Aguantá”. ¿Cuál es el sentido, el propósito, detrás de esta acción? ¿Qué es lo que se está diciendo de esta persona o, formulado distinto, qué faceta

se agrega a los conocimientos previos del espectador sobre el antiguo mandatario?⁹ La respuesta es ninguna; el diálogo mantenido fuera de cámara revela que el pedido oculta el único objetivo de burlarse. La relación que se establece entre los realizadores y el entrevistado no es sólo asimétrica –en mayor o menor medida, esto siempre es así, debido a que uno tiene mayor acceso a los medios de representación que el otro– sino también deshonesta, practicando una manipulación al no comunicarle al sujeto qué es lo que se pretende hacer con él. En las palabras del teórico Jean-Louis Comolli:

situarse frente al otro, establecer con él una relación particular que pasa por una máquina tiene sentido, compromete una responsabilidad, inclusive si es puramente banal. Dos sujetos se enfrentan –en relación a la máquina– en un duelo, un frente a frente (...) Y si esos dos sujetos no se comprometen uno con otro, la máquina toma nota –cruelmente– de la ausencia de esa relación, de la nulidad del encuentro. No se filma impunemente –y el cuerpo del otro, su palabra, su presencia, menos aún (2007, p. 177).

En última instancia, lo que dicha actitud evidencia es que los realizadores están quebrantando el contrato establecido con el entrevistado, y al violar la confianza de éste consiguen que la empatía del espectador se traslade al sujeto. La inclusión del detrás de escena, con las voces del equipo de filmación, fue articulada por los realizadores como una defensa ante objeciones de falta de objetividad,¹⁰ pero este recurso por sí mismo no es suficiente para franquear las cuestiones señaladas.

El film avanza presentando las entrevistas a Carlos Saúl Menem y Fernando de la Rúa, las cuales siguen el mismo patrón mencionado, deteniéndose en nimiedades como preguntarle a de la Rúa sobre una foto suya que circuló con una botella de Viagra en el escritorio o pidiéndole que finja que habla por teléfono. Sin embargo, de la misma forma que en este caso la cámara es utilizada como dispositivo para la burla también cumple, por momentos, una función más interesante en la secuencia de Eduardo Duhalde. Si bien toda la primera sección de la entrevista con Duhalde cae en estas mismas trampas, hay un momento en el que éste acerca un álbum de fotos mientras comenta sobre su pasión por la caza de tiburones. En ese momento uno de los entrevistadores le pregunta cómo hacen para subir el pez al barco, a la que responde que antes de hacerlo hay que matarlo pegándole un tiro. Tras un silencio embarazoso el entrevistador, impactado, dice “fuerte”, a lo que Duhalde contesta “sí, es lindo”. Aquí se lo deja desarrollar al entrevistado, quien expresa

sus convicciones, y por ende puede sentirse satisfecho con su retrato sin la necesidad de apelar a los trucos deshonestos de los que hace gala el film en otros de sus pasajes. Si bien ninguna de estas situaciones arroja luz sobre el rol de los entrevistados como mandatarios, es decir en su rol de funcionarios públicos, en este último caso se puede afirmar que la confianza depositada por el sujeto no es violada, y por tanto su representación puede considerarse adecuada.



Sobre la competencia del sujeto

El film que analizaremos a continuación establece una relación más compleja con su sujeto que *Yo presidente*, ya que en aquella no se ocultaba el objetivo de los realizadores de burlarse de sus entrevistados. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* mezcla elementos del documental en primera persona, el documental biográfico y el *film noir* para narrar la investigación del codirector/protagonista Sergio Wolf, quien a la manera de un investigador privado sacado de las páginas de una novela de Raymond Chandler, se propone rastrear el paradero de la mítica cantante de tango de los años treinta, Ada Falcón.

La primera sección del film concierne a la investigación en la que, mediante entrevistas y material de archivo, se reconstruye la historia de la cantante, sus amoríos, y las supuestas razones que la llevaron a desaparecer de la vida pública por más de seis décadas. En resumen, se reconstruye el mito de la cantante y sus misterios, mientras permanece ausente.

Una vez que los realizadores logran rastrear a Falcón comienza la segunda sección del film que consiste en las entrevistas realizadas a la cantante en el convento del pueblo cordobés de Salsipuedes en donde se recluyó por más de sesenta años. La secuencia dura unos diez

minutos y comienza con un plano que “espía” desde una puerta a Falcón mientras se maquilla para su entrevista, mientras Wolf dice en *off*: “sesenta años después vuelve a salir a escena”.

Al comienzo de nuestro trabajo nos referíamos a las principales limitaciones autoimpuestas por los realizadores, principalmente el no lastimar a los sujetos ni dejarlos en una situación peor a la que se encontraban; consideremos entonces con este marco de conducta lo que sucede en esta escena, la situación en la que Wolf y su equipo de filmación irrumpen. Tras un silencio autoimpuesto de seis décadas en los que vivió recluida, la Ada que “sale a escena” difiere mucho de la del retrato que se construyó durante la primer parte de la película. Filmada desde atrás y de perfil, intentando ocultar un parche en su ojo derecho, Wolf le muestra fotos antiguas, una de sus películas y le hace escuchar grabaciones de las que ella no parece tener recuerdos. La voz, la memoria le fallan. “No me oye, no le entiendo”, se le escucha decir a Wolf. Como dice Mauricio Alonso, “lo que el mito de Ada Falcón, a lo largo de 60 años, se encargó de poblar de misterio, de zonas turbias y de comentarios equívocos, el film puja por desbrozarlo en sus últimos diez minutos” (2003, p. 179). Los planos intentan presentar la mejor imagen posible de la cantante, pero el espectador siente que Falcón no quiere volver a ver, a recordar, los objetos (películas, canciones y fotos) que el entrevistador le muestra de forma insistente. Wolf llega a decir en *off*: “no quiere oírse cantar, me pide que lo saque”, pero las imágenes no lo muestran cumpliendo este pedido, sino que la cámara la toma en unos primeros planos insistentes que reflejan la tristeza y la fragilidad de su cuerpo. Como consecuencia de esta representación, la película claramente deja a la protagonista –y a su memoria– en una peor situación a la previa del rodaje.



Mientras más débil sea el sujeto representado, más salen a la superficie los problemas de índole ética, por lo que una de las cuestiones centrales a definir es cuáles

son las condiciones necesarias que permiten evaluar un consenso previo válido. En la literatura científica se enumeran tres requisitos para que un acuerdo sea considerado como tal: el consentimiento de los sujetos debe haberse conseguido “(1) bajo condiciones libres de coerción y engaño, (2) con conocimiento absoluto del procedimiento y los efectos anticipados, (3) por alguien lo suficientemente competente para dar su consentimiento” (Pryluck, 2005, p. 201).¹¹

Si bien el cumplimiento de la primera de estas condiciones está más allá de toda duda –nadie puede alegar que la entrevistada haya sido engañada–, en el caso de las restantes es más discutible. La Ada Falcón que aparece entrevistada se encuentra lejos de encontrarse en control completo de sus facultades, generando la pregunta si es realmente válido filmar a alguien que le huyó a la vida pública durante tantos años durante los últimos días de su vida.

Tras la entrevista hay una pequeña coda en la que se muestra el cementerio donde enterraron a la cantante e imágenes de antiguos teatros y estudios de radios cerrados –o convertidos en estacionamientos–, mientras Wolf declara que “ella ya había muerto muchos años antes”. Esta observación parece inscribirse mejor dentro del cine de ficción, lo que demuestra que la adopción de géneros en el documental puede acarrear algunos problemas.¹² El fallecimiento de Ada Falcón es utilizado por los realizadores como metáfora para la muerte de una época, y es entonces que uno puede preguntarse si es posible utilizar la vida y sobre todo la muerte de un sujeto para ilustrar una tesis, una de las representaciones más complejas del discurso documental como veremos a continuación.

La representación de la muerte

André Bazin sostuvo que el cine tiene la particularidad de poder capturar el paso del tiempo, de embalsamarlo, produciendo una “momificación del cambio” (2004, p. 29). Siguiendo este razonamiento se puede argumentar que no existe transformación más importante que la que se produce con el paso a la muerte, por lo que es necesario preguntarse cómo encarar el registro de un momento tan trascendental. La teórica estadounidense Vivian Sobchack, en un clásico escrito sobre la representación de la muerte en el documental, propuso una clasificación de miradas sobre la muerte en base a la posición del realizador: la mirada accidental –caracterizada por la

ausencia de planificación, la sorpresa–, impotente – identificada por la lejanía–, en peligro –en una posición próxima–, de intervención –un caso extremo de la anterior–, humana –busca intimidad y simpatía con aquellos que registra– y, por último, la profesional que se define por el desapego, se relaciona con el periodismo y es considerada la menos ética (2004, pp. 249-253).

Teniendo en cuenta esta clasificación nos centraremos a continuación en el documental *Bye bye life* de Marcelo Piñeyro, centrado en los últimos días de vida de la escritora y fotógrafa Gabriela Liffschitz quien falleció de cáncer durante la filmación. El film, según su realizador es sobre “una persona que eligió morir en un set y otra persona que eligió documentar eso, cuando estas dos personas en verdad tenían otro plan”.¹³ La intención original de Piñeyro y Liffschitz consistía en realizar en conjunto un film con representaciones ficcionales de distintas escenas de la vida de la artista, pero al avanzar rápidamente la enfermedad los planes tuvieron que ser alterados¹⁴. La decisión tomada por Piñeyro fue montar el metraje poniendo el detrás de escena en primer plano, por eso a pesar de que algunas de las escenas actuadas habían sido filmadas no son mostradas al espectador, sino que solo se accede a los preparativos de las mismas; es decir que se privilegia la mostración de la actitud de la artista frente a su enfermedad en sus últimos días.

El comienzo del film presenta la redacción del testamento mientras Liffschitz realiza varias bromas sobre su situación: al ofrecer algo de tomar, pregunta “¿jugo, agua, oxígeno?” Momentos después se la muestra subiendo unas escaleras en los brazos del director y otra persona, mientras se la escucha decir que es “otra de las ventajas de tener cáncer”.

La siguiente escena, introducida mediante un intertítulo, consiste en el primer día de rodaje en el que la artista se presenta al equipo de producción y los actores para comunicarles la naturaleza del proyecto. En este momento, el espectador puede palpar la tensión y la sorpresa de los presentes cuando son confrontados con Liffschitz, quien mientras les cuenta las historias que deben interpretar bromea constantemente y propone que con las anécdotas de las situaciones que vivió desde que fue diagnosticada debería escribir un libro que sería “para cagarse de risa”. Al avanzar la jornada, y ante la sugerencia del realizador, la artista decide abandonar la filmación antes de concluir ya que su enfermedad le dificulta permanecer. En este punto, aproximadamente la mitad del film, Piñeyro introduce una conversación con uno de los técnicos instándolo a que dé su opinión

–explicitada previamente en privado al realizador– sobre el proyecto. A pesar de mostrarse un poco reacio al comienzo, finalmente accede y expone que el tratamiento del tema le parece superfluo, que la muerte es un tema sagrado, que no se cree la actitud de “me cago de risa de la muerte”, y concluye que el proyecto se resume en filmar a una “mujer que se está muriendo y quiere ser famosa”. La inclusión de esta breve escena puede ser leída como una especie de anticipación a las posibles objeciones que se le pueden plantear al film.



Al siguiente día, Piñeyro decide realizar una entrevista con Liffschitz para comunicarle las críticas expuestas por el técnico, a las que ella responde que si bien le resulta comprensible dicha opinión, “dentro de mis objetivos en los últimos días de mi vida está pasarla bien, divertirme todo lo que pueda... y todo lo que el cuerpo me deje”. Esta operación es interesante ya que si bien la temática del documental puede ser discutida, el realizador se asegura de otorgarle la última palabra a Liffschitz a sabiendas de que no podrá exponer sus razones una vez finalizada la película y de que la representación que ofrece se adecua a sus deseos. Un dato a tener en cuenta es que la enfermedad de la artista ya la había obligado a someterse a la ablación de un seno, y tras dicha operación montó un libro con fotografías de su cuerpo buscando convertirse ella misma en una obra de arte. En este sentido, la mirada adoptada por el realizador, recuperando la tipología de Sobchack podría calificarse como humana, ya que busca cumplir con la que sería la última voluntad de la artista. Hay otro momento en el film que sirve para reforzar esta postura, en la que tras sentirse indispueta termina vomitando. Piñeyro elige mantener únicamente el sonido de la grabación dejando la imagen en negro, pero tras este incidente Liffschitz se retira en un taxi y mientras espera en el asiento trasero hace muecas burlándose de la situación. Si bien uno puede discutir por qué el director decidió dejar (solo el audio de) la escena anterior, es ella quien vuelve sobre la situación, de una forma que intenta ser humorística, para quitarle el pudor a la misma.

Conclusiones

La representación de personas en el documental implica responsabilidades éticas que superan las que existen en el cine de ficción. Uno de los testimonios más elocuentes al respecto lo articuló el director polaco Krzysztof Kieslowski, quien reflexionó sobre su paso del documental al terreno de la ficción de la siguiente forma:

Noté mientras realizaba documentales que mientras más intentaba acercarme a un individuo más se cerraban. Probablemente por eso elegí la ficción. Allí no hay problemas. (...) Puedo comprar glicerina, poner gotas en los ojos de una actriz y llorará. He fotografiado lágrimas reales en varias ocasiones. Es algo completamente diferente. Pero ahora tengo glicerina. Tengo miedo a esas lágrimas reales. De hecho, no estoy seguro de tener el derecho de fotografiarlas (1993, pp. 315-316).

Del análisis de los films trabajados se desprenden algunas problemáticas básicas, los personajes retratados no necesariamente deben serlo bajo una luz positiva, pero la pregunta a hacerse es si las consideraciones hacia este tipo de sujetos difieren. ¿Es aceptable utilizar a una persona para demostrar una tesis, servirse de ella como

metáfora de una situación que excede la vida del sujeto? ¿Cuáles son los parámetros para delimitar la competencia del sujeto para saber cuáles son las consecuencias que acarrea su participación en un documental? La respuesta a estas preguntas no es fácil ni única, sino que creemos, tal como postula Bill Nichols, que “estas cuestiones se reducen a una cuestión de confianza, una cualidad que no puede legislarse, proponerse o prometerse en lo abstracto tanto como demostrarse, ganarse y concederse en relaciones negociadas, contingentes y concretas en el aquí y ahora” (2007, p. 34). En todo caso, siempre quedan los films como testimonio de la relación establecida entre ambos sujetos y de la ética de sus creadores.

Las obligaciones o códigos de conducta que guían a los realizadores no se encuentran escritas, ni permanecen inalterables, sino que responden a los distintos valores promovidos por las distintas sociedades y van de la mano de las decisiones estéticas adoptadas. Habitualmente la relación que se establece entre el realizador y los sujetos es de franca desigualdad, será la decisión del realizador intentar reducirla o incrementarla. En definitiva, “la película es siempre el reflejo de la relación con los personajes, y esa relación siempre está primero que la película en sí” (Prelorán, 2006, p. 36).

Referencias

- Alonso, M. (2003). “Distancias”, en *Kilómetro 111*, n°5. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 176-181.
- Aufederheid, P., Jaszi, P., y Chandra, M. (2009). *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. Washington: Center for Social Media. Disponible en: <http://centerforsocialmedia.org/making-your-media-matter/documents/best-practices/honest-truths-documentary-filmmakers-ethical-chall>
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Bazin, A. (2004). “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, pp. 23-32.
- Colleyn, J. (1993). *Le regard documentaire*. Paris: Editions du centre Pompidou.
- Comolli, J.L. (1997). “¿Cómo filmar al enemigo?”, en *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 371-383.
- Comolli, J.L. (1994). “La otra escucha... Práctica y teoría de la entrevista”, en *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 177-180.
- Coutinho, E., Xavier, I., y Furtado, J. (2011). “El sujeto (extra)ordinario”, en *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue, pp. 77-115.
- Crowder-Taraborrelli, T. (2012). “Verdades honestas: la ética en el cine documental”, en *Revista Cine Documental* n° 5. Buenos Aires. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/teoria_02.html
- Kieslowski, K. (1993). “The Unique Role of Documentaries”, en Cousins, M. y McDonald, K. (eds.): 2006. *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber, pp. 312-316
- Krippner, J. (2010). *Paul Strand in Mexico*. New York: Aperture Foundation.
- Hampe, B. (1997). *Making documentary films and reality videos. A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries of Real Events*. New York: Henry Holt and Company, Inc.
- Kalow, N. (2011). *Visual Storytelling. The Digital Video Documentary*. North Carolina: CDS Publication. Disponible en http://documentarystudies.duke.edu/uploads/media_items/visual-storytelling-the-digital-video-documentary.original.pdf
- Mendoza, C. (2008). *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de

México.

Nichols, B. (2007). "Cuestiones de ética y cine documental", en *Archivos de la Filmoteca* nº57, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp.27-45.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Noriega, G. y Panozzo, M. (2006). "Traicionamos el género documental". *Revista El Amante*. Octubre, N° 173.

Pena de Oliveira, F. (2009). *Teoría del periodismo*. México: Alfaomega.

Pessoa Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.

Plantinga, C. (2007). "Caracterización y ética en el género documental", en *Archivos de la Filmoteca* nº 57, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 46-67.

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.

Pryluck, C. (2005). "Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming" en Rosenthal, A., y Corner, J. (eds.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, pp. 194-208.

Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.

Prelorán, J. (1978). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Rothman, W. (1998). "The filmmaker as hunter", en Grant, B. K. y Sloniowski, J. (eds.): *Documenting the documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 23-39.

Ruby, J. (2005). "The Ethics of Image Making; or, 'They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me...'", en Rosenthal, A., y Corner, J. (eds.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, pp. 209-219.

Sobchack, V. (2004) "Inscribing Ethical Space. Ten Propositions on Death, Representation and Documentary", en *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. California: University of California Press, pp. 226-257.

Winston, B. (2005) "Ethics", en Rosenthal, A., y Corner, J. (eds.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, pp. 181-193.

Filmografía mencionada

Bye bye life (2008), de Enrique Piñeyro

Man of Aran (1934), de John Grierson

Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty

Redes (1936), de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel

Roger y yo (Roger and Me, 1989), de Michael Moore

Yo no sé qué me han hecho tus ojos (2003), de Sergio Wolf y Lorena Muñoz

Yo presidente (2006), de Gastón Duprat y Mariano Cohn

¹ En el caso del periodismo podemos citar a modo de ejemplo el Código de ética del periodista brasileño reproducido en Pena de Oliveira, el cual "fija las normas a las que deberá subordinarse la actuación del profesional en sus relaciones con la comunidad, las fuentes de información y entre los propios periodistas" (2009, p. 132). En la Argentina, el Foro de Periodismo Argentina (FOPEA) ha redactado un Código de Ética para la práctica periodística en el año 2006, el cual se encuentra disponible en su página web: <http://www.fopea.org/etica-y-calidad/codigo-de-etica-de-fopea/>

² Ver entrevista de Harlan Jacobson al cineasta reproducida en Ortega y García (2008).

³ Sobre este punto ver principalmente Bruzzi (2000), quien remarca el criterio evolutivo, en un sentido positivista, que se puede inferir de los planteos de Nichols.

⁴ Las controversias alrededor de las películas de Flaherty están detalladas en múltiples investigaciones, entre ellas Barnouw (1996) y Rothman (1998). El mismo Flaherty declaró tiempo después sobre *Mano of Aran*: "debí haber sido fusilado por lo que le pedí hacer para la película a esa gente tan noble, por los riesgos a los que los expuse" (en Niney, 2009, p. 94).

⁵ Un repaso sobre esta polémica se puede encontrar en el libro de Mark Harris *Five Came Back: A Story of Hollywood and The Second World War* (2014).

⁶ El famoso *legal disclaimer* (aviso legal) de las películas de ficción en el que se declara que “los hechos y/o personajes que aparecen en esta obra son ficcionales. Cualquier semejanza con personas reales, vivas o muertas, es pura coincidencia” constituye una elocuente muestra de esta diferencia.

⁷ El ya mencionado Prelorán recomendaba retratar a un ser “positivo”: “encontrar un ser con una imagen positiva es importante -viéndolo en la pantalla-, es alguien con el cual la audiencia puede establecer empatía, alguien a quien es fácil llegar a respetar; un ser que nos lleve a querer escucharlo, a querer entender -nosotros los de afuera-, los secretos de su cultura” (2006, p. 36).

⁸ Ante la secuencia de Alfonsín un perro defecando, para Menem dos perros manteniendo sexo, con De la Rúa durmiendo la siesta, etc.

⁹ En este sentido es necesario remarcar que las personas que aparecen tanto en este documental como en los que nos ocuparemos a continuación son personalidades famosas, pertenecientes en mayor o menor medida a la esfera pública.

¹⁰ En una entrevista a los directores, Mariano Cohn reflexionaba: “En algún momento nos preguntaron si no traicionamos a los tipos con esto, y yo siento que traicionamos un poco al género documental. Uno no está acostumbrado a que salgan los cuchicheos de detrás de cámara. Ni tampoco a que alguien manipule de manera tan violenta o con tanta intervención al discurso de alguien. Pero lo nuestro está blanqueado” (Noriega y Panozzo, 2006, p. 14-15).

¹¹ En Kalow (2011) se puede encontrar un modelo de contrato, en el cual se puede comprobar el carácter vago que poseen.

¹² Una última cuestión a señalar con respecto a este film no concierne a la representación del sujeto, sino al espectador y tiene que ver con la cronología de los acontecimientos. La entrevista realizada a Falcón fue el primer material filmado para la película, y con la obtención del mismo se construyó la estructura narrativa. En este caso, el film adopta una modalidad performativa y la alteración del orden de los hechos no concierne a la realidad afílmica, por lo que esto no representa un problema.

¹³ Entrevista en video disponible en: http://weblogs.clarin.com/camara-libre/2008/04/14/bye_bye_life_para_el_que_se_anime/

¹⁴ Liffschitz cayó en coma el día siguiente de finalizado el rodaje, falleciendo dos días más tarde.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: KRIGER, Clara

Título: Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo.

- La experiencia del documental subjetivo en Argentina.

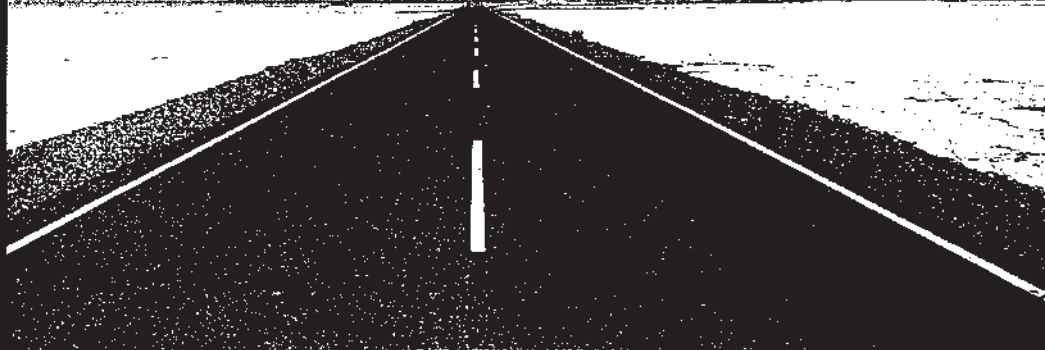
Editorial: Libreria

Origen: Buenos Aires

Año: 2007

Cines al margen

Nuevos modos de representación
en el cine argentino contemporáneo



Prólogo de David Oubiña

María José Moore
Paula Wolkowicz

Editoras

LIBRARIA

Cines al margen

Nuevos modos de representación
en el cine argentino contemporáneo

Prólogo de David Oubiña

María José Moore
Paula Wolkowicz

Editoras

LIBRARIA

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Altamirano, Carlos (1996), "Montoneros", en *Punto de vista*, n. 55, agosto.
- Amado, Ana (2004), "Ordenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.
- Baschetti, Roberto (1995), *Documentos (1970-1973). De la guerrilla peronista al gobierno popular*, La Plata, De la campana.
- (1997), *Documentos de la resistencia peronista 1955-1970*, La Plata, De la campana.
- Beceyro, Raúl (1997), "Fantasmas del pasado", en *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe, UNL.
- Cerruti, Gabriela (1996), "Cazadores de utopías", en *Página/12*, 7 de abril.
- Chaves, Gonzalo Leónidas y Jorge Omar Lewinger (1998), *Los del 73. Memoria montonera*, La Plata, De la Campana.
- Gasparini, Juan (1988), *Montoneros. Final de cuentas*, Buenos Aires, Puntosur.
- Jauretche, Ernesto (1997), *No dejés que te la cuenten*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Kohan, Martín (2004), "La apariencia celebrada", en *Punto de vista*, n.78, abril.
- Larraquy, Marcelo y Roberto Caballero (2000), *Galimberti. De Perón a Susana, de Montoneros a la CIA*, Buenos Aires, Norma.
- Moreno, María (2007), "El libro de ésta", en *Página/12*, 23 de marzo.
- Nouzeilles, Gabriela (2005), "Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's *Los rubios*", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 14, n. 3, diciembre.
- Perdía, Roberto (1997), *La otra historia. Testimonio de un jefe montonero*, Buenos Aires, Ágora.
- Prividera, Nicolás (2006), "Restos", en *El ojo mocho*, n. 20, invierno.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

La experiencia del documental subjetivo en Argentina

por Clara Kriger

Un reloj me ha parecido siempre algo ridículo, algo esencialmente falaz, quizá porque, por un impulso interior que nunca he comprendido, me he opuesto siempre al poder del tiempo...

W.G. Sebald, *Austerlitz*

Una simple mirada sobre la trayectoria del género documental en la Argentina descubre un corpus muy amplio de películas que presentan una vasta gama de tendencias estéticas y reflexiones teóricas. Es una filmografía que demanda ser analizada, por ejemplo en relación con las distintas opciones formales de los textos (ya sea en el plano artístico como en el comunicacional), o también en relación con las intenciones perlocutorias¹ de sus realizadores.

Sin embargo, es posible observar en la mayor parte de estas películas una pretensión de verdad que está íntimamente relacionada con el género documental. Dicha pretensión de verdad está al servicio de objetivos pedagógicos y políticos. A lo largo del siglo XX, la mayor parte de los realizadores de documentales argentinos se propusieron difundir la forma "correcta" de interpretar el pasado y el presente. Según estos films, la realidad se debe abordar y describir en su totalidad, para ser mostrada al público "tal cual es". En esta dirección, la Argentina produjo una gran cantidad de trabajos fundamentalmente relacionados con temáticas sociales y políticas.

Al mismo tiempo, es indispensable recordar que, desde el período mudo, el género documental local constantemente incorporó innovaciones

1. El efecto que produce el enunciado en el interlocutor.

para reforzar la verosimilitud y lograr una mayor eficacia comunicacional. Por ejemplo, podríamos citar las innovaciones incorporadas por Cinematografía Valle (entre 1920 y 1930) en sus documentales y noticieros (que, entre otras herramientas retóricas, utilizó la división de pantalla y la inserción de dibujos),² o las utilizadas por Alcides Greca en *El último malón* (1918), donde reconstruye la rebelión de 1904 de los indios mocovíes en San Javier, Provincia de Santa Fe, utilizando locaciones reales y actores no profesionales, entre los que se encontraban algunos sobrevivientes del suceso.

También es interesante observar la inquietud temprana de algunos cineastas que introdujeron elementos ficcionales dentro del género, haciendo uso para ello de distintos tipos de lenguajes audiovisuales. Este recurso encontró su apogeo en los docudramas producidos durante el primer gobierno peronista por la Subsecretaría de Información y Prensa (convertida en Secretaría de Prensa y Difusión después de julio de 1954), cuyo objetivo era difundir las políticas de Estado y realizar propaganda política.³

Luego, en los años sesenta, las innovaciones incorporadas por los documentalistas se ubicaron en el epicentro de la modernización que se instaló en el cine argentino. En ese marco, las prácticas del cine político, enriquecidas por las reflexiones teóricas de productores y realizadores, dieron forma a una filmografía revolucionaria en todo sentido, con una fuerte vocación de intervención a nivel nacional e internacional.

Desde finales de la década del noventa, observamos un resurgimiento general del cine argentino. En ese marco, no sorprende que nos hallemos frente a un cuadro de crecimiento y renovación del género documental en particular. Así es cómo, en estos primeros años del siglo XXI, aparecieron distintas modalidades de registro de la realidad, algunas de las cuales remitían a experiencias previas y las reelaboraban, como por ejemplo el denominado "cine piquetero", que reconoce sus raíces en las experiencias radicalizadas del cine político precedente de los grupos Cine Liberación y Cine de la Base.⁴

En este artículo nos ocuparemos de otro tipo de documentales recientemente surgidos en la escena nacional, que tienen la particularidad de poner en tensión los supuestos epistemológicos del género. Son los llamados documentales subjetivos, que registran la realidad desde el "yo". Los directores de estos documentales creen que su objeto de investigación solo

puede ser retratado desde un punto de vista subjetivo. Dicho de otra manera, esta modalidad de trabajo pone de manifiesto que, como sucede en toda investigación, el objeto de análisis es construido formal e ideológicamente por un sujeto.

Esta propuesta (junto con otras como, por ejemplo, la confección de falsos documentales) no solo produce cambios formales de importancia en los textos fílmicos sino que implica, como dijimos anteriormente, un reposicionamiento epistemológico del documental. Este género, ligado tradicionalmente a la difusión de conocimientos, es atravesado por las teorías críticas al positivismo que circulan en todos los ámbitos del saber. De esta manera, el documental resigna la imposición de certezas para dedicarse a registrar el proceso complejo a través del cual se construye un relato acerca de la realidad.

Di Tella y Carri tienen la palabra

Quizá sea Andrés Di Tella quien explica con mayor claridad las características de su proyecto creativo dentro de este género. Según el realizador, el documental subjetivo transgrede la convención del género que establece que el realizador no debe ser visible. En estos films, el objeto a investigar se confunde con la historia personal del sujeto que investiga, con sus deseos y emociones. Por lo tanto, lo inquietante y productivo del género sigue siendo su relación con lo real, siempre que se logre derivar de allí una asociación con la vida del espectador. Con ese objetivo, el documentalista pone en juego elementos autobiográficos, entretejiéndolos de diversas maneras con los objetos o situaciones que muestra y con la serie social que los genera.

Di Tella comienza *La televisión y yo* (2003) presentándose en primera persona en calidad de sujeto escindido, ya que conscientemente tiene un propósito y finalmente le sale "otra cosa". En un principio, su intención es hacer una película sobre la televisión, sobre lo que significa la televisión en la vida de una persona, pero esto deriva en un conjunto de historias signadas por el fracaso.

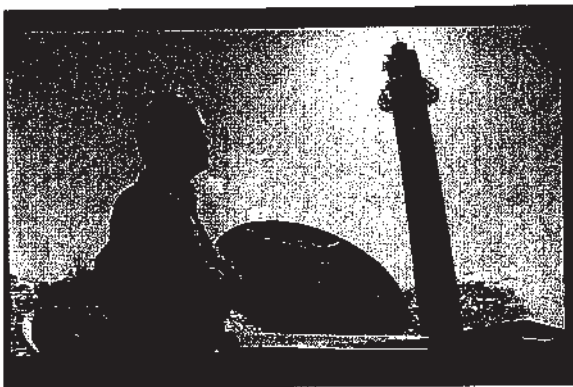
En primera instancia, el director cuenta que "se perdió" los programas emitidos por la televisión argentina durante su infancia por haber estado ausente del país en esos años. Por ello, mientras sus amigos recuerdan las series exitosas y recrean los momentos íntimos vividos frente al artefacto luminoso, Andrés Di Tella reconoce la dificultad de llevar a cabo el documental, ya que le faltan "la mitad de los recuerdos colectivos como generación".

2. Para un análisis de los noticieros y documentales del período mudo ver Irene Marrone (2003).

3. Para ampliar ver Clara Kriger (s.f.).

4. Para ampliar ver Paranaguá (2003).

Luego aborda la historia de la televisión y, más concretamente, la de quien trajo el novedoso aparato al país. Di Tella entrevista a Sebastián, bisnieto de Jaime Yankelevich, quien trata de reconstruir la vida del brillante empresario mediático. Pero los escasos datos que recoge de su informante y la falta de archivos suficientes hacen que el film se vuelque en otra dirección.



La televisión y yo

Esta vez, tras varios intentos fallidos de abordar el tema de la televisión con su padre y su hijo, comienza la investigación sobre otro gran empresario argentino, su abuelo Torcuato Di Tella. Entonces, tuerce el rumbo de su película y decide transitar, al igual que Sebastián, el camino de los recuerdos familiares como si fueran “dos naufragos de la historia, hechizados por el pasado”. ¿Qué pasó con los imperios industriales que dirigían estos pioneros hace poco más de cincuenta años? La respuesta trasciende a los herederos porque, como dice el realizador, “la historia de Yankelevich, como la historia de mi abuelo, también es la historia de un proyecto de país que se perdió”. Así, la película repasa la saga de estos hombres de negocios, explorando sus vínculos con la sociedad y la política. Retrata al mismo tiempo el sueño de la Argentina de ser un país industrializado, sueño que posibilitó los emprendimientos de estos personajes. Di Tella bucea en los recuerdos de su padre y recorre los restos de una planta industrial ahora abandonada. Asombrado, se interroga acerca de cuándo y cómo se escurrió ese pasado reciente entre los dedos. En la última escena, padre e hijo esperan un tren en la estación, que pasa sin detenerse. Ellos lo siguen con la mirada, sin ansiedad, sin resentimiento. Miran cómo se aleja dejándolos abajo, afuera, solos. Confirman una verdad que no por obvia es menos importante: lo perdido, perdido está.

En *La televisión y yo*, Di Tella intenta reflejar el camino que recorrió

durante su investigación. Cuenta sus motivaciones personales, los lazos que lo atan al proyecto y expresa en voz alta sus dudas respecto de la viabilidad del mismo. Incluso llega a preguntarse si la realización de la película no fue solo un pretexto para poder entablar un diálogo con su padre.

Los directores de documentales subjetivos se asumen como sujetos de la acción y como sujetos de la búsqueda. No disimulan los procedimientos de la puesta en escena, ni naturalizan los encuentros “casuales” que permiten a todo investigador avanzar en su trabajo. Sin tomar distancia del objeto de investigación, entienden que hay mucho de ellos en ese objeto y que, por eso, se hace necesario explicitar las motivaciones y prejuicios que los guiarán.

¿Qué valor tienen estos documentales para el espectador? ¿Por qué puede interesarle esta búsqueda tan personal sobre la televisión? La pregunta es clave para pensar este tipo de trabajos que se arriesgan a abordar los secretos del conocimiento, ya no como un ejercicio racional y metódico por medio del cual podemos apropiarnos de un sistema simple, ordenado y constante. Prefieren construir mirando hacia adentro, enlazando los hechos con redes complejas y caóticas en las que intervienen elementos personales, sociales, históricos y culturales.

También Albertina Carri cuenta la historia de su familia en *Los rubios* (2003). El film gira alrededor del secuestro y posterior asesinato de sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, a manos de la última dictadura militar. La directora tenía solo tres años cuando desaparecieron sus padres, por lo que sus recuerdos no son precisos, y en este relato se lanza a indagarlos, a completarlos, a construir una historia con los retazos que quedaron. Para ello diseña un documental en el que es representada por la actriz Analía Couceyro, quien explica al público el papel que le ha tocado actuar. Esta mediación le permite a Albertina Carri multiplicarse en muchas escenas, en las que se mira en la actriz como en un espejo y le enseña a expresar sus marcas identitarias.

El documental de Carri no se inicia con una contextualización política. La autora no intenta explicar las causas que derivaron en la brutal represión llevada a cabo por el Estado, ni remite explícitamente a las consecuencias sociales y políticas de estos sucesos. El motor del documental de Carri es subjetivo. Ella vuelve a la casa donde se produjo el allanamiento militar, donde comenzó su drama. Desde allí cuenta sus temores, sus deseos de hallar algo de sus padres, su desesperación frente a una situación tan cruel. En función de eso, reúne los recuerdos y testimonios de los vecinos, los compañeros de militancia de sus padres y de algunos familiares que realizan sus aportes dentro o fuera de la pantalla.



Los rubios

Desde el punto de vista formal, la película se distingue porque contiene distintas capas que monta de una manera fragmentaria, a veces repetitiva y otras aleatoria. A la dramatización de base que ya describimos, se suman escenas de animación (algunas con muñecos Playmobil), otras que dan cuenta de los preparativos y procesos de filmación, imágenes televisivas de los testimonios registrados y tomas realizadas en el campo de trabajo.

De esta manera, logra construir un relato que trata sobre la búsqueda de su propia identidad, recurriendo a memorias (a veces ficciones de memorias) y olvidos, un relato que excede su experiencia personal y se enraíza en una memoria colectiva que el film ayuda a fortalecer. Al indagar en los testimonios sobre la desaparición de sus padres y transitar por los lugares que marcaron su vida, Carri produce una obra que se imbrica de una manera transversal en un hecho que atañe a toda la sociedad.

Se buscan misterios relacionados con el tango

Yo no sé qué me han hecho tus ojos (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) es tanto un documental que aborda de manera creativa la vida de la cantante de tangos Ada Falcón, como una reflexión filmica sobre la naturaleza del tiempo, su paso irremediable, su poder misterioso.

Desde el comienzo del film, un investigador narra la vida de esta famosa estrella del espectáculo porteño que deslumbró a su público hasta finales de la década del treinta, momento en que decidió dejar de cantar sin explicar los motivos de su retiro. En la cima del éxito, Ada Falcón desapareció completamente de la escena pública.

Sin embargo, poco a poco descubrimos otro objetivo del film, entre los fragmentos de películas tangueras, las fotos de la diva y sus canciones. El objetivo no es únicamente rescatar la figura de Ada Falcón del olvido y volver a darle la dimensión que una vez tuvo en el mundo del espectáculo local, sino emprender la búsqueda de la cantante e indagar en sus pasiones pasadas, en los motivos que la llevaron a tan inexplicable decisión.

Inmediatamente se revela que dicha búsqueda tropieza con la inexistencia de huellas de nuestro pasado cultural. Casi todo se ha destruido, se ha perdido, ha desaparecido al igual que Ada Falcón. Dadas esas circunstancias, Sergio Wolf y Lorena Muñoz eligen diseñar un documental con visos de película policial, en el que un investigador *outsider* y solitario sale en busca de alguien que se ha convertido en un fantasma, del mismo modo que gran parte de nuestra cultura tanguera.



Yo no sé qué me han hecho tus ojos

Esta estructura privilegia los enunciados en primera persona, renunciando a la pretendida objetividad del género. El documental pone el acento en la subjetividad de los autores que organizan la historia de la cantante, muestra el proceso y las herramientas de la investigación tanto como los resultados, obligando a los espectadores a reflexionar acerca de las motivaciones del investigador y evaluar sus juicios. En este caso, Sergio Wolf pone su cuerpo para crear el personaje que desnuda las intenciones y los sentimientos de los realizadores desde la génesis misma del relato. Según este detective intelectual, Ada Falcón es un pretexto que lo lleva a tropezar con secretos impensados acerca de sí mismo. Él construye la verdad que busca, conectando la anécdota con preguntas existenciales sobre la identidad y el paso del tiempo.

Como el investigador no encuentra la información que está buscando, el melancólico relato se construye a partir de un montaje eficaz de fotogramas, especulaciones de gente que conoció a la diva, dibujos y objetos estilizados, fragmentos de películas y dramatizaciones en las que reinan las sombras como signo de lo inasible, del tiempo que se escapó, de los recuerdos que se disiparon. Pero las cosas cambian hacia el final del film. Un giro sorpresivo de la narración lo resignifica todo. Tanto silencio y denegación culmina en un hallazgo que logra esquivar lo anecdótico para poner en evidencia la compleja red de sentidos que constituye a los seres humanos.

Yo no sé qué me han hecho tus ojos es una producción de bajo presupuesto y de múltiples significaciones, enriquecida por la poesía que contienen sus imágenes y canciones, así como por los vacíos que descubre, las puertas que abre y las preguntas que no responde.



Por la vuelta

De la misma manera que los tangos de Ada Falcón atraparon a Wolf y Muñoz, el sonido tanguero de la orquesta de Leopoldo Federico funcionó como disparador para Cristian Pauls. La profunda conmoción que le produjo a Pauls esta experiencia artística, así como el intento de explicarla, fueron los puntos de partida de su documental subjetivo *Por la vuelta* (2003). En este caso, el director no diseña una búsqueda dirigida a revelar y valorizar la obra o la historia del músico, sino que indaga sobre el puente que se ha tendido entre él y Leopoldo Federico. Así, el atractivo del film está focalizado sobre la existencia de un misterio en el interior de estos dos personajes, un misterio que se relaciona con el tango y los emparenta profundamente.

Pauls organiza su relato a la manera de un diario cinematográfico con carteles que designan marcas temporales para las distintas etapas de elaboración del film. Ese desarrollo diacrónico convive con retornos al pasado en busca de elementos personales y colectivos relacionados con el tango. De ese modo, el pasado deja de ser “lo que antecede” para convertirse en “lo que hace ir para adelante”. El desplazamiento también es espacial, ya que en la película se suceden viajes en tren y en auto. El film muestra paisajes urbanos y autopistas sobre los que se superpone la persistente voz del director emitiendo textos literarios.

Por una parte, el film nos habla de la trayectoria de Leopoldo Federico y también de su presente, intercalando fotos viejas, cartas e imágenes de archivo en blanco y negro con testimonios y entrevistas al músico. Por otra parte, la película cree necesario explicitar las estrategias creativas utilizadas por el realizador. Así, el film muestra a Pauls con sus materiales de trabajo (escuchando grabaciones, escudriñando recortes de diarios, etc.), expresando el estado del director frente a la creación. En el momento de la resolución final la narración pierde su fuerza cuando la voz *over* produce la clausura del relato, develando y diluyendo innecesariamente aquel misterio que había funcionado como potente motor de la historia.

En síntesis, *Por la vuelta* da a conocer al Leopoldo Federico que dejó una impronta en Cristian Pauls y logra que ese registro los trascienda a ambos, rescatando esta historia y preservándola del paso del tiempo.

Las road movies documentales

Sergio Iglesias y José Luis García siguen las huellas de dos personajes que forman parte de la historia argentina. En el primer caso, Iglesias comienza su film *Bialet Massé, un siglo después* (2006) en el pequeño pueblo del Valle de Punilla que lleva el nombre de un médico catalán, llegado a estas tierras en 1873. Se trata del multifacético Juan Bialet Massé, muchas de cuyas obras se destacan como, por ejemplo, la construcción del murallón del Dique San Roque junto con el ingeniero Carlos Cassafousth. Otra de sus obras importantes fue la redacción, en 1904, del *Informe sobre las clases obreras en el interior de la República*, encargado por el presidente Julio Argentino Roca. Para confeccionar dicho informe, donde expuso las deficiencias en materia de salud, trabajo y educación de catorce provincias argentinas, Bialet Massé viajó durante cuatro años por todo el país. Un siglo después, Iglesias recorre con su cámara gran parte del territorio transitado por Bialet Massé (visita las provincias de

Misiones, Tucumán, Jujuy, Salta, Chubut y Neuquén) con el objetivo de actualizar el diagnóstico social.

Es interesante notar que, aunque en este film el director exhibe muy pocas veces su cuerpo, la exposición de sus emociones y recuerdos cobra vital importancia (de alguna manera, podríamos decir que expone su archivo personal, es decir, sus fotos familiares, los mensajes en su contestador telefónico, etc.) porque a lo largo del film se devela que ellos son el motor de la narración. Una vez más, se hace evidente que la elección del objeto del documental es el resultado de un proceso intelectual pero también afectivo. Es por ello que la alusión al hecho de que el director, de niño, vacacionaba en Biale Massé con su padre no es un dato de color sino un factor que incidió de manera directa en la decisión acerca de qué se iba a contar y cómo.



Biale Massé, un siglo después

Por otro lado, este documental hace uso de las formas discursivas más tradicionales del género; ya que no se evidencia el proceso de elaboración del film. No es el espectador el que compone la realidad sino que se emite un mensaje compacto que explica unívocamente cómo es la realidad en el interior del país. Para ello, se recurre a la selección de ciertos testimonios sobre las condiciones actuales de vida, que pasan a ser representativos de la totalidad; estos son luego confrontados con el informe Biale Massé y, finalmente, se llega a la conclusión lineal de que han cambiado muy pocas cosas en los últimos cien años.

Aunque pareciera que antes de emprender su viaje Iglesias ya sabía cuál sería su tesis final, el diseño formal del relato logra disminuir la sensación de que se nos está imponiendo una interpretación de la realidad. En ese sentido es necesario destacar que se intercalan imágenes de distinta

naturaleza: reportajes (a zafreros, mapuches, trabajadores despedidos de YPF y a un grupo de médicos de un hospital rural), dramatizaciones (la voz en *off* de un actor que entona en un español neutro los escritos de 1904), animaciones (gráficos que señalan el rumbo del viaje), testimonios didácticos (por ejemplo, explicaciones de profesionales o maestros) y escenas vinculadas a la vida del director.

Biale Massé transita tanto el modelo tradicional de documental como el modelo subjetivo en su abordaje de la situación de las clases obreras, del vínculo padre-hijo y de la relación entre ambos.

Por su parte, la propuesta de José Luis García en *Cándido López. Los campos de batalla* (2006) consiste en hacer un viaje por los lugares que atravesó el soldado y pintor hacia mediados del siglo XIX, cuando participó de la Guerra de la Triple Alianza, en la que los ejércitos de Argentina, Uruguay y Brasil se unieron para luchar contra el Paraguay de Francisco Solano López.

En el comienzo, el realizador muestra, acompañado por un discurso verbal enunciado en primera persona, los preparativos del viaje, el encuentro “casual” con un nieto del personaje, la obsesión que lo lleva a seguir la huella de las batallas bocetadas y luego pintadas por Cándido López. Lo llamativo es que al cineasta no le interesa, según sus propias palabras, conocer las causas y consecuencias de la contienda militar, sino que se obsesiona con ir a los sitios exactos que aparecen en los cuadros de Cándido López y reproducir el encuadre de sus legendarias escenas de batalla. Por eso, llega a los lugares en los que se desarrollaron las batallas y se dedica a mirarlos y fotografiarlos desde el mismo punto de vista que había elegido el pintor.

Nuevamente se trata de un documental cuyo objetivo es registrar una búsqueda obsesiva del autor. Esta fascinación no tiene un estricto sentido social o histórico, sino que se ancla en la identificación del director con un personaje que, en el siglo XIX, retrató la guerra prácticamente como si fuera un fotógrafo, o sea, como si ejerciera su misma profesión. Esa semejanza llevó a José Luis García a investigar sobre la vida de López, tratando de imaginar cuáles fueron las razones que llevaron a una persona tan sensible a enrolarse en una guerra.

Al comienzo, la película no parece apoyarse en ninguna de las funciones tradicionales del género (no intenta explicar o esclarecer un conjunto de hipótesis acerca de la guerra, ni recoge pruebas que permitan contrastarlas). Sin embargo, a medida que el film avanza, se van incorporando testimonios de la gente que vive y trabaja en los lugares retratados por López.

La presencia del entretreído de testimonios, de los detalles de la vida privada de López, de algunos análisis formales de los cuadros y de elementos que conforman de manera asistemática una memoria colectiva, confluyen en la exposición de varias versiones sobre diferentes temas relacionados a la Guerra del Paraguay.



Cándido López. Los campos de batalla

Cuando llega al último campo de batalla en el que luchó Cándido López, el director relata minuciosos movimientos de guerra y plantea la necesidad de buscar, en los despojados espacios actuales, pruebas que reafirmen la verosimilitud de la crónica expuesta por el pintor, tesoros escondidos que actualizarían la presencia de los combatientes.

Terminada la guerra, el "Manco de Curupaytí" se dedicó a convertir los bocetos de una guerra que lo acompañaría "hasta el fin de su vida" en cuadros de soldados sin boca ni ojos. En sintonía con la obsesión del pintor, José Luis García decide cambiar su plan de trabajo y continuar el viaje "hasta el fin de la guerra", para dedicarse no ya a repetir los encuadres de López sino a retratar el devenir de una tragedia. Es allí cuando aparece el horror de la guerra en toda su crudeza, cuando el director rememora la heroicidad de un ejército de niños que fue finalmente masacrado, la obtención de réditos por parte de los vencedores y las diversas decisiones políticas que afectaron de manera determinante la historia del Paraguay.

La película, signada por una narración fragmentaria y desordenada, contribuye a pensar los sucesos bélicos como un rompecabezas siniestro que puede armarse en razón de distintas lógicas e intereses.

Un análisis de conjunto

Antes de comenzar un análisis de conjunto sobre los documentales que estudiamos anteriormente, es necesario señalar que, más allá de esta selección, existe otro tipo de documental en primera persona. Estos documentales, siguiendo la modalidad difundida por Michael Moore, cuentan con un personaje central encarnado por el realizador que denuncia distintos problemas sociales (injusticias, negociados, corrupción, etc.). En la escena local, *Fuerza Aérea Sociedad Anónima* (Enrique Piñeyro, 2006) y *Deuda* (Jorge Lanata y Andrés G. Schaer, 2004) fueron los exponentes paradigmáticos de esta modalidad de trabajo.

Aunque estos documentales están narrados en primera persona, no pueden ser considerados documentales subjetivos porque se despliegan a partir de un yo que posee un grado superior de conocimiento y se erige como intérprete privilegiado. En estos films se produce un desplazamiento de la enunciación transparente hacia un narrador omnisciente y objetivo que cumple la misma función. De ese modo, el autor y protagonista se convierte en la estrella del film y, como en el documental televisivo, avala con su trayectoria el universo simplificado que el film presenta. A la manera del periodismo de investigación, las dos películas señaladas aportan pruebas con el objetivo de contrastar el valor de sus tesis y, en el mejor de los casos, lograr una intervención real en el ámbito de las decisiones políticas.

Hecha esta aclaración, y una vez relevados brevemente algunos ejemplos de documentales subjetivos realizados en Argentina, es posible delinear ciertos elementos que estos poseen en común y que pueden observarse tanto en los elementos formales de los films como en el universo de ideas que proponen.

Estos films remiten por lo general al tiempo pasado. Buscan misterios escondidos en el ámbito cultural, en proyectos que se frustraron, en antiguos documentos audiovisuales o escritos. Estos viajes al pasado encuentran un correlato en los desplazamientos espaciales de los protagonistas. Vemos en la pantalla una variedad de viajes que abren la posibilidad de considerar un denso conjunto de metáforas posibles. Los viajes en el espacio y el tiempo hacen palpable la experiencia de la pérdida que se repite en todos los films. Los protagonistas se enfrentan con lo que ya no está o no encuentran, y no esquivan la falta sino que la subrayan, a veces de manera melancólica, otras furiosa o con resignación. En algunos casos, los directores reiteradamente realizan preguntas abstractas sobre el tiempo (a dónde fue el tiempo perdido, en qué se transformó lo que ellos fueron alguna vez).

Es posible pensar que estas reiteraciones se deben a que el eje central de esta forma del documental es, en última instancia, una reflexión sobre la definición misma de la realidad y las formas de asirla. Como los creadores no se proponen buscar explicaciones racionales sobre las pérdidas y las ausencias, el problema deja la esfera de lo pedagógico para presentarse en su dimensión existencial.

En estos films, el tiempo es importante también en otro sentido. Dado que los directores están interesados en documentar el proceso de investigación y creación, los textos muestran cómo, a lo largo del tiempo, el realizador madura sus ideas, descubre casualidades que enriquecen su trabajo y ata los hilos que se fueron desplegando a lo largo de la producción del film con un nudo que guarda la potencia del sentido.

Estos documentales son metanarraciones (metanarraciones del fracaso, según Di Tella) porque son narraciones que documentan el proceso de su creación. Los realizadores muestran de qué manera construyen la realidad, dando a conocer las preguntas y los problemas que se formulan en el marco de su investigación. Esta poética se basa en el reconocimiento de la realidad como relato, un relato que se construye y deconstruye frente a los ojos de los espectadores, otorgándoles herramientas para entender y apropiarse de las producciones simbólicas.

El documental de introspección entiende que solamente se puede captar una parte de la realidad, arbitrariamente aislada y modelada por el sujeto. Es por ello que en este género no encuentran cabida los mensajes pedagógicos. El proceso de conocimiento se vuelve una experiencia personal que, al compartirse con el espectador, se multiplica en direcciones inesperadas.

En el análisis de estos films se vuelve innecesario reflexionar acerca de qué entendemos por documental y qué por ficción. Para pensar estos documentales no es relevante deliberar si hablamos de ficción cuando la escena está planeada o hablamos de documental cuando la cámara captura algo irreplicable (después de todo también la ficción es irreplicable). El juego entre verdad y verosimilitud deja de estar en el centro del debate.

El eje de estas obras es el compromiso personal del enunciador respecto de los problemas que aborda. Este no solamente asume de manera consciente una postura ideológica o política, sino que instala en el seno del relato el reconocimiento de la escisión del sujeto, la renuncia a la omnisciencia y la inscripción del propio cuerpo (ya no de sus huellas) dentro del cuadro cinematográfico. No cabe duda de que este surgimiento del yo pone de relieve la ausencia de un proyecto colectivo. El narrador hace oír sus deseos y su dolor individual en lugar de articular un planteo supe-

rador que los incluya. Pero en los textos se hace evidente cómo las historias personales se entretajan con las problemáticas de la sociedad y su tiempo. El narrador en estos documentales se pone en acción, pregunta y se pregunta, exhibe su memoria personal como parte de una memoria colectiva, subraya su concepción del mundo entroncándola con la realidad social e histórica. Por momentos, en la búsqueda personal de los autores se revelan inquietudes, percepciones e ideas de la sociedad. Podría decirse que este diseño formal favorece una cierta superposición entre la esfera de lo privado y lo público. En ese sentido, es interesante destacar el apoyo que obtuvieron la mayor parte de estos documentales por parte de la productora Cine Ojo (de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), que generalmente se dedica a la realización de documentales sociales o antropológicos y, sin embargo, entendió que estas obras también tienen algo que decirle a la sociedad.

La cruda exposición del yo por parte de los realizadores rompe con las funciones tradicionales del documental. Es decir que las películas no son confeccionadas para difundir un mensaje, ni para enseñar, ni para mostrar cómo es la realidad. Tampoco podemos pensar los documentales subjetivos desde posturas ontológicas porque no pretenden establecer qué es el documental, sino bucear en las distintas capas de la realidad.

Dado el carácter fuertemente personal de estos relatos, algunos de ellos no son políticamente correctos y demandan de los realizadores cierta dosis de valentía. En este sentido, es paradigmático el caso de Albertina Carri, a quien se le critica muy duramente no haber hecho una película que enaltezca la imagen de sus padres desaparecidos. Incluso el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales se rehusó a apoyar el proyecto argumentando que un documental sobre desaparecidos “debe” expresar ciertas cosas y reproducir ciertos discursos, si no, es mejor que no se haga. Sin duda, la película de Carri trae a la escena otro punto de vista sobre la tragedia de los desaparecidos, la de los hijos que demandan respuestas a la sociedad y también a sus padres. Así, la película se constituye en un duelo que concluye reconociendo su imposibilidad (Amado, 2004). Por eso, según el interesante análisis escrito por Ana Amado, la propuesta de Carri no parece caer en la identificación melancólica, sino que quizá propone un modelo de relevo diferente entre las generaciones.

Ahora bien, ¿cuáles son los límites de este tipo de trabajos fílmicos? Para empezar, la voz *over* del realizador que estructura los relatos se puede transformar en un recurso estético demasiado previsible. Por ello, pasado el interés que provocan los primeros films, la voz *over* amenaza con cansar

al público. Otro tanto sucede con las escenas dedicadas a desarrollar el proceso narrativo de los films. Es muy atractivo ver la cocina del trabajo creativo, siempre que en ella se cuezan apetitosos manjares. Por otra parte, el documental subjetivo requiere también un compromiso de los espectadores. Cuando los bordes del documental y la ficción no quedan demarcados y se transita todo el tiempo de un lado al otro, es imprescindible reforzar el pacto entre los participantes del hecho cinematográfico para garantizar que la voluntad de manifestarse del narrador esté avalada por significativos niveles de verdad y certeza.

Finalmente podemos decir que, como el género documental cuenta con cierta autonomía en relación con las leyes del mercado (porque su difusión es muy limitada), tiene la posibilidad de experimentar y debería aprovecharla. Hoy por hoy, parece ser una usina creativa en el cine argentino que genera planteos inquietantes y nuevos modos de encarar el proceso cognitivo, alentando al espectador a desnaturalizar sus convenciones básicas acerca de la realidad.

- Amado, Ana (2004), "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.
- Bernini, Emilio (2004), "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 5, noviembre.
- Firbas, Paul y Pedro Meira Monteiro (eds.) (2006), *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- Kruger, Clara (s.f.), *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*, tesis de doctorado (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), inédita.
- Marrone, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos/AGN.
- Paranaguá, Paulo Antonio (coord.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Renov, Michael (1995), "New Subjectivities. Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age", en *Documentary Box*, v. 7, julio, <http://www.yidff.jp/docbox/docbox-e.html>.
- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.) (2005), *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS
Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: BAUDRY, Anne

Título: Montaje y dramaturgia en el cine documental

Traductor: Luis Ignacio Sierra

Publicación: Signo y Pensamiento, N° 35. Universidad
Javeriana.

Origen: Bogotá

Año: 1999

▲ ANNE BAUDRY*

Montaje y dramaturgia en el cine documental**



staba preparando esta reflexión, y como es mi costumbre, me dejé llevar por mi ensoñación. Así es como trabajo, trato de soñar... y mi ensoñación me conduce de manera tan sorprendente como inesperada a un sentimiento de libertad intensa.

Desde hace algunas semanas no hago montajes sino que me ejercito en la escritura de un largometraje de ficción en compañía de un co-guionista que juega conmigo el papel que más bien tengo la costumbre de jugar para los demás. Vivo entonces la experiencia apasionante, y sobre todo molesta, de cambiar de lugar y de rol. Esto me ha permitido comprender mejor el 'sufrimiento' de los realizadores en el momento del montaje, mientras son puestos a prueba por la mirada del editor. Sufrimiento que la mayor parte del tiempo se acepta y se soporta para beneficio de la película. El cineasta, tanto en ficción como en documental, tiene necesidad de los demás en todos los pasos de fabricación de la película. Entre él y su creación se interponen terceros: aquellos que él filma... Él debe encarnar sus personajes y buscar en exteriores los paisajes interiores que le apasionan. Obligado a apoyarse sobre lo visible para hacer vivir lo invisible que lo habita, corre sin cesar

Original en francés. Traducción del profesor Luis Ignacio Sierra. Departamento de Comunicación. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Pontificia Universidad Javeriana. Esta ponencia fue presentada en el marco de la *Primera Muestra Internacional de Cine Documental*, realizada en Bogotá del 10 al 15 de junio de 1999, organizada por el Ministerio de Cultura, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia, entre otras instituciones. El texto, inédito, ha sido cedido por la autora para su publicación en *Signo y Pensamiento*.

Documentalista y montajista francesa. Master en filosofía y diplomada de la sección de dirección y montaje del IDHEC (Francia). Imparte cursos de montaje y de guion documental en el Instituto Nacional del Audiovisual y la FEMIS. Ha trabajado en cerca de treinta largometrajes con diferentes directores pero se destaca su trabajo con el director y teórico Jean Louis Comolli.

detrás de una percepción imaginaria que trata de volver real para los demás. Y sólo los demás lo confirman en la realidad de lo que él persigue. *Y es que el cine es el arte de la percepción.* Y el cineasta está obligado a apoyarse en la percepción de los demás para verificar que sus intenciones se han transformado en emociones. Que sus ideas se han vuelto vivas.

Es una experiencia cósmica confrontar entonces lo que se ha imaginado con la percepción de otro, y así ser consciente de la dificultad que hay en separar lo que ha sido escrito o filmado atreviéndose a confiarle otra mirada, a hacer el duelo de todas estas intenciones que perjudican a la película porque la recargan como de pesos muertos que le impiden una completa libertad.

Los caminos a seguir para encontrar detrás de la intención la carne misma de la película, son a menudo sorprendentes. Es tarea del editor o del co-guionista adoptar la posición modesta del artesano que tiene que fabricar un objeto. Eso le permite esta libertad de mirada y de percepción que se desprende de las intenciones y del intento de reinterpretar la temática lo más cerca posible del sentido deseado por el realizador.

El sentimiento de libertad que experimenté estuvo entonces ligado a la memoria de mi papel de editora y de ese placer tan particular y tan fuerte que se experimenta en el montaje al jugar con los elementos y al dotarlos de sentido.

Mientras más me sentía enredada en la escritura por el temor permanente que todo realizador conoce o ha conocido, de perder algo por el camino, tanto más me acordaba ahora, y con qué felicidad, de cómo empleaba como editora la libertad de actuar sin demasiados estados de ánimo, con buena distancia, para hacer nacer la película.

“La ausencia de guión previo que viene a reemplazar el dispositivo de rodaje característico del documental, permite una gran libertad al momento del montaje. Las pistas y las posibilidades de montaje parecen mucho más numerosas que en ficción”.

En montaje documental este sentimiento de libertad es muy fuerte. Sin duda porque la parte creadora allí es muy importante.

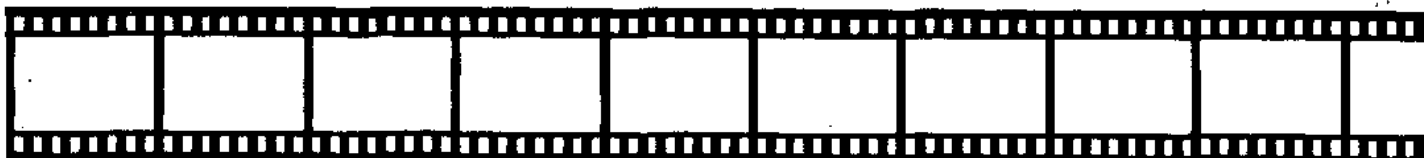
La ausencia de guión previo que viene a reemplazar el dispositivo de rodaje característico del documental, permite una gran libertad al momento del montaje. Las pistas y las posibilidades de montaje parecen mucho más numerosas que en ficción.

Pero, ¿de qué esta hecha esta libertad? En ficción, el guión y la edición forman una especie de empaque, una construcción previa con relación a la cual se adquiere una libertad, limitada, al término del proceso de montaje. En documental, las pruebas están compuestas a menudo por elementos heterogéneos cuyos vínculos se descubren o se fabrican durante el montaje con la estructura del conjunto, la construcción y la continuidad. La película no está allí de entrada. Se esconde tras múltiples posibilidades aparentes de escritura. Pone en juego un trabajo de asociación de ideas intensas que va a permitir dar un status inesperado a ciertas secuencias para integrarlas en el cuerpo de la película. Esta heterogeneidad de pruebas es también la que va a permitir experimentar escrituras inesperadas a primera vista. Nada parece imposible. El juego con las imágenes y los sonidos parece potencialmente infinito. Esa libertad es, claro está, ilusoria. Y sin embargo, es el sentimiento de todos estos posibles lo que va a permitir y a autorizar asociaciones imprevisibles de donde acabará por brotar una necesidad, al término de una larga, muy larga elaboración. Lo que estaba fragmentado aparecerá de golpe en un todo coherente y la película estará allí, a la vez imprevisible y largamente madurada.

He conocido en varias ocasiones momentos parecidos al montaje. Momentos exultantes, pues dan el sentimiento —ilusorio tal vez— de haber encontrado detrás de la apariencia la verdad de una secuencia, la forma como podía pasar de lo anecdótico a lo esencial que ella ocultaba.

En *La Vrai vie dans les bureaux*¹, una película de Jean-Louis Comolli, había cuatro tipos de secuencias. La película fue rodada en los locales de la Seguridad Social

¹ Nota del traductor: Se conservan los títulos originales de las películas.



en París con empleados de las oficinas, principalmente mujeres, pues son ellas quienes ocupan este tipo de empleo. La película fue rodada varias veces, durante varias semanas. Había entrevistas a estas mujeres, entrevistas filmadas al interior de una puesta en escena y de un dispositivo muy preciso: un *travelling* sigue a la persona entrevistada, que deambula en el interior de un espacio delimitado por el realizador. Esta puesta en escena produce un efecto de encerramiento que refuerza sus palabras. Se habían filmado también discusiones entre varias mujeres, escenas de su trabajo cotidiano y también muchos planos de los lugares: los corredores, las oficinas, el día y también la noche con luces muy trabajadas.

Toda la construcción estaba por inventar. Pero hacía falta encontrar el estatuto de estos planos cuyo sentido no surgiría más que por el lugar que ocuparían dentro de la narración general. Todos estos planos de pasillos filmados como planos de ficción, pero también los rostros de las mujeres que trabajaban y que Comolli había filmado en grandes planos, tenían que se integrados de manera realmente significativa teniendo en cuenta su estética particular. Comprender cómo podría yo integrarlos era comprender el manejo de la película, su funcionamiento. Es decir, sus reglas de juego.

En éste caso recurrí al montaje paralelo que permite hacer trabajar varias secuencias, unas en relación con otras, produciendo varios niveles de sentido. Me opuse absolutamente a utilizar los planos de ilustración; lo que se llama un *plano de corte*. Toda la dificultad proviene de allí, de esta exigencia que me prohíbe servirme de las imágenes de manera utilitaria, como ilustración simple de una entrevista por ejemplo. Trato de que cada plano, cada imagen, sea portadora de sentido. Este sentido, lo adquiere evidentemente a partir del lugar que ocupa en el cuerpo de la película. Voy a tomar un ejemplo simple en esta película. Dos de los — Sylvie y Martine —, habían sido filmadas trabajando, en planos muy amplios. Yo edité sus rostros muy maquillados y algo tristes, en ruptura con la escena anterior, una escena donde se les veía contando chistes y riéndose de manera algo forzada. Estos mismos planos colocados al interior de sus entrevistas no habrían tenido de ninguna manera el mismo sentido. Pero yo los coloqué en ese lugar para transmitir claramente el efecto de profunda tristeza que me habían comunicado cuando los estuve viendo. Así, cuando los elementos de una película documental son dados en desorden, sin vínculos entre unos y otros, sólo por un gran trabajo de puesta en relación y de asociación de ideas se encuentran las soluciones. Las asociaciones de ideas son una especie de

gimnasia interior que libra el editor hasta descubrir los vínculos posibles entre las secuencias.

La sensación global que tuve al momento de ver las pruebas, intenté luego encarnarla en la construcción general. En *La Vraie vie dans les bureaux*, el sentimiento dominante podría resumirse diciendo que estas oficinas evocaban la prisión y estas mujeres parecían vivir allí un simulacro de vida. El tiempo pasaba sobre ellas, lo sufrían con la angustia de sentir escapársele sus vidas. Pero también ellas resistían como podían, por su capacidad para inventarse sueños, otra vida, una salida.

A partir de allí me esforcé porque cada plano, cada secuencia, gracias a la construcción, asumieran estos temas, los alternaran y los exploraran. Así es como avanza el relato.

La sensación de libertad creadora de la cual hablaba al comienzo de esta reflexión surge cuando una solución muy simple y muy evidente se presenta al término de una larga búsqueda. Es como un cuer-

“...Es como un cuerpo a cuerpo con las pruebas que desemboca en el deseo de acercar dos secuencias a partir de la certeza íntima de haberles hallado un vínculo, no aleatorio, sino necesario para el desarrollo general”.

po a cuerpo con las pruebas que desemboca en el deseo de acercar dos secuencias a partir de la certeza íntima de haberles hallado un vínculo, no aleatorio, sino necesario para el desarrollo general.

Esta libertad de la cual hablaba no tiene nada que ver con una combinación al infinito de imágenes y sonidos, ni con la tentación de manipular el sentido. Se trata entonces de una libertad vigilada por la misma película. Es decir, por los principios que rigen su escritura, si es cine lo que se quiere hacer. Cuando elimino a priori la posibilidad de valerme de un plano de ilustración de un discurso por ejemplo, y coloco algunas reglas tanto estéticas como éticas, trato de trazar una frontera entre el documental y el reportaje y ubico el documental al lado del cine.

Al intentar precisar mi pensamiento sobre lo que entiendo por reportaje, he encendido mi televisor al azar diciéndome si caería bien sobre una emisión que me permitiera describir cómo funciona un reportaje. Efectivamente atrapo en una cadena cultural un reportaje sobre un bosque en los alrededores de París. Todos los planos sirven de soporte ilustrativo a una voz *en off* que describe la colecta de los champiñones. Lo que me

impacta es la 'intercambiabilidad' de las imágenes. No son sino imágenes, casi fotos, íconos que designan el bosque. Ninguna de estas imágenes vive, ninguna existe pues ninguna produce sentido ni en ella misma, ni en relación con otra. No hay sonido directo sino un comentario de *voz en off* que maneja el conjunto. Es decir un discurso y no cine.

Creer en el cine es, como mínimo, creer en lo que sucede al interior de un plano. Creer que allí se desarrolla alguna cosa que no tiene nada de anecdótico sino que es esencial a lo esencial de la película. Es creer también que la vida del plano se comunica con el conjunto de la película. Es entonces creer también que un plano tiene una duración propia y un espacio propio.

El filósofo Gilles Deleuze dictó una conferencia en Fémis, que es la escuela de cine en Francia. Quiero citar un extracto de esta conferencia:

"Yo digo que hago filosofía, es decir, que trato de inventar conceptos. Si yo digo, ustedes que hacen cine, ¿qué es lo que hacen?

Ustedes, lo que inventan, no son conceptos — ese no es su oficio — sino lo que se podría llamar 'bloques de movimiento/duración'. Si se fabrica un bloque de movimiento/duración, tal vez se hace cine. No se trata de inventar una historia o de rechazarla. Todo tiene una historia. La filosofía también cuenta historias. Historias con conceptos. El cine cuenta historias con bloques de movimiento/duración. La pintura inventa otro tipo diferente de bloques. No son ni bloques de conceptos, ni bloques de movimiento/duración, sino supongamos que son bloques de líneas/colores. La música inventa otro tipo de bloques, completamente particulares. Al lado de todo esto, la ciencia no es menos creadora. Yo no veo muchas oposiciones entre las ciencias y las artes. Si agrupo todas estas disciplinas que se definen por su actividad creadora, diría que hay un límite que es común a todas estas series de invenciones, invenciones de funciones, invenciones de bloques de duración/movimiento, invenciones de conceptos, y es el espacio-tiempo. Si todas las disciplinas comunican en conjunto, es al nivel de lo que no se deduce jamás por sí mismo, sino que está como comprometido en toda disciplina creadora, es decir, la constitución del espacio/tiempo".

Esta noción de espacio/tiempo me parece fundamental para saber cómo reflexionar sobre el documental en oposición al reportaje y por afinidad con la ficción.

Voy a tomar un ejemplo negativo a partir de una experiencia reciente muy reveladora para mí de esta dificultad que puede haber en asumir hasta el extremo opciones cinematográficas claras. El dispositivo de la película era el siguiente: un narrador-encuestador atra-

vesaba varios países en busca de lugares evocadores de un personaje histórico controvertido el cual era objeto de la encuesta. En esos lugares históricos encontraba diversas personas, especialistas, sabios con puntos de vista particulares y contradictorios sobre el personaje principal. Otras palabras resonaban con estas entrevistas, palabras mucho más emotivas, afectuosas, pues el personaje objeto de la encuesta había suscitado pasiones, fueran de odio o de amor. Una de las dificultades de este montaje provenía de la confrontación entre dos lógicas que se excluían. Una lógica de la palabra que quería que se construyeran discursos unos en relación con otros, en una relación polémica, contradictoria, lo cual exigía mezclar lugares y espacios sin respetar nunca la verdad del rodaje. La otra posibilidad habría sido tratar de seguir el hilo de una narración que se apoyaba en los lugares y tiempos, en una cierta coherencia espacio-temporal. La elección del realizador de seguir una lógica únicamente discursiva, es decir de apoyarse en la palabra para construir la película sin tener en cuenta la forma como esa palabra se encarnaba en un lugar o tiempos particulares, muestran que él daba mucha más importancia al contenido discursivo, informativo, que a la verdad cinematográfica de las pruebas. El tipo de montaje escogido no tenía en cuenta el espacio y el tiempo.

Cuando hablo de verdad cinematográfica, no me coloco del lado de la moral. Ubico esta verdad en el dispositivo utilizado por el realizador. En este caso preciso, siento una contradicción entre la puesta en escena y los principios que se adoptan luego en el montaje. La negación de la temporalidad de los discursos, es decir, el hecho de que sean filmados en un lugar preciso y en un momento preciso de la búsqueda, conlleva otro tipo de problemas. Tomar en cuenta sólo su contenido, es decir, el lado simplemente informativo de lo que es dicho, independientemente de la forma de lo que es dicho, del carisma más o menos grande de la persona que habla, del estatuto diferente de tal palabra en relación con tal otra — una palabra afectiva y emocional al lado de una palabra sabia por ejemplo —, lleva a colocar unos discursos al lado de otros, discursos que terminan por anularse o que no se pueden escuchar: la percepción que el espectador tiene es que ha sido engañado y que no sabe finalmente si debe reflexionar o sentir emociones. Es un montaje que se construye únicamente alrededor de la palabra mientras el rodaje y las pruebas inscriben esta palabra en un campo más vasto que es mutilado porque no es tenido en cuenta como uno de los elementos esenciales de la dramaturgia. En otra película como la de Gérard Mordillat y Jérôme Prieur, *Corpus Christi*, el dispositivo es concebido en el momento

del rodaje para permitir un montaje que no funcione sino sobre la relación contradictoria de los discursos. Toda la puesta en escena apunta a hacer escuchar lo mejor posible esta palabra. Todo elemento que pudiera perjudicar la percepción y la escucha es eliminado. Se vuelve posible entonces fundamentar el montaje sólo en la palabra. Los personajes son filmados en grandes planos sobre un fondo neutro. El espacio así definido es claramente un espacio interior: el de la reflexión y el pensamiento. El recorrido al que nos invita la película es, en este caso, un recorrido de pensamiento.

Cuando hablo de verdad del rodaje no pienso evidentemente en que la cámara o el montaje reproduzcan la realidad en una especie de coincidencia y adecuación con ella... El espacio del que hablo es siempre una representación del espacio, un espacio ficticio que crea el cineasta. Es ficticio en la medida en que este espacio filmado se convierte, tan pronto es filmado, en significativo de otra cosa más que la simple realidad de la cual es tomado. Es recreado por el ambiente y luego por el montaje. Este espacio cinematográfico se construye entonces a partir de un espacio real, el espacio filmado que es la referencia. Pero sobrepasa ampliamente este espacio real para volverse espacio interior, imaginario, que incita el imaginario del espectador. Es ese lugar donde pueden proyectarse los sueños que el espectador persigue mientras observa la película. Es también el espacio simbólico que reconstruye el cineasta a partir de la interpretación que él hace de la realidad. Voy a tomar como ejemplo dos películas que me gustan mucho y que no he editado: *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrandt y *Un samedi sur deux* de Claudine Bories. Estas dos películas tienen temas fuertes, verdaderos temas de televisión.

La vie est immense et pleine de dangers se desarrolla en un hospital para niños enfermos y cuenta el pasaje a través de la enfermedad hasta la curación de un niño. La otra película: *Un samedi sur deux* se desarrolla en

un lugar de mediación familiar. Es un lugar neutro donde se encuentran padres divorciados y sus hijos, que no están autorizados a ver sino algunas horas cada quince días, en presencia de un tercero. Ese mediador trata de poner en palabras los conflictos latentes y de restablecer un mínimo de comunicación entre los padres o entre los padres y los hijos.

Quiero destacar el comienzo del filme, después del prólogo y los créditos. Este comienzo es completamente hablado con relación a la noción de espacio, pues plantea la geografía del lugar en el que se va a desarrollar la película. Rápidamente se tiene una representación coherente del espacio. Esta representación del espacio permite comprender por el solo desplazamiento de los personajes en el lugar, su separación radical, su imposibilidad para comunicar. Permite que se develen, como en una puesta en escena, los sentimientos de unos y otros.

El montaje debe hallar luego la coherencia del lugar, velar por no interferir la percepción de tal forma que, como en una escena, los desplazamientos de los personajes puedan ser visibles, descifrables como el efecto de sus sentimientos y de sus emociones. Que ellos representen al exterior los movimientos interiores. En otra secuencia, están los niños que atraviesan el espacio para ir de un padre al otro. Ellos se convierten en el lazo de unión entre dos soledades. Y su recorrido geográfico es el signo de todo lo que se ha podido cumplir a lo largo de los días para permitir que ellos vayan de uno a otro sin provocar un desencadenamiento de odio. Es ahí donde hay cine: cuando se percibe lo invisible a través de lo visible.

El lugar de una secuencia como aquella en la construcción de un conjunto es determinante para todo el sentido del filme. Puesta al comienzo, constituye una exposición ideal a la vez del dispositivo empleado por el cineasta y las escenas que se desarrollan en ese lugar. Plantea una situación de entrada: la imposibilidad para comunicarse de las parejas. Esa mirada inaugural nos va a permitir medir, en el tiempo del filme, la evolución de las situaciones. Esta misma secuencia colocada hacia el final del filme daría a toda la película una iluminación muy pesimista. Se trata entonces de opciones guionísticas que integran también la dimensión del tiempo. Del tiempo de un relato que se desarrolla entre un comienzo y un final. Espacio y tiempo. Volveremos sobre ello.

Los dos ejemplos siguientes que quisiera mencionar son tomados del filme de Denis Gheerbrandt y muestran

“Cuando hablo de verdad del rodaje no pienso evidentemente en que la cámara o el montaje reproduzcan la realidad en una especie de coincidencia y adecuación con ella... El espacio del que hablo es siempre una representación del espacio, un espacio ficticio que crea el cineasta”.



una comprensión del espacio completamente diferente. El espacio definido por Claudine en su filme es un espacio realista. El de Denis Gheerbrant es de esencia más poética e interior. Pero allí él nos sumerge en la sustancia misma del filme. Este filme podría describirse como una búsqueda de sentido casi iniciático. Denis Gheerbrant filma solo y durante meses, en una relación particular y muy fuerte con aquellos a quienes filma. *La vie est immense et pleine de dangers* cuenta la lucha de un niño contra la enfermedad y los esfuerzos que hace por superar esta prueba y darle sentido. Las partes formales no permiten que uno se equivoque sobre el tema del filme. No se trata de un reportaje sobre el hospital sino más bien de una historia que el cineasta nos cuenta. Una historia que, a pesar de la dureza y crueldad de lo real, se asemeja por momentos a un cuento. A uno de esos cuentos para niños donde un héroe supera victoriosamente pruebas iniciáticas. Esta prueba física y psíquica nos concierne a todos, como en los cuentos. Allí es cuestión de vida y de muerte. Y como en los cuentos, se trata de colocar palabras para decir lo indecible, lo irrepresentable. El tiempo de la curación, una quimioterapia, es un tiempo encerrado, un tiempo clausurado, el tiempo de la prueba. Pero es también un tiempo de esperanza: la esperanza de salir de él.

Denis Gheerbrant no busca entonces mostrarnos el hospital, sino compartírnos una experiencia interior: la del niño filmado.

Él escogió entonces filmar rostros muy de cerca, crear un ambiente que no busque mostrar el espacio del hospital, al contrario del filme de Claudine Bories. Él está cerca del niño que filma, a la escucha, en un intercambio y una verdadera relación con él. El ambiente es entonces cerrado, centrado sobre el lecho y el rostro. Pero con frecuencia, al final de las entrevistas, Gheerbrant cierra la secuencia con un plano tomado a través de la ventana y que muestra el exterior: un pedazo de cielo, un pedazo de techo. Estos planos muy simples que adornan las películas y se vuelven *leitmotivs* a lo largo del filme son

“Una película crea su propia relación con el espacio y el tiempo. No hay reglas, sino una gramática que cada cineasta inventa. En el montaje, se trata no solamente de respetar esta gramática sino también de revelarla”.

como llamados del exterior. Sus luces muy bellas de atardecer incitan el imaginario, lo despiertan. A la vez evocación de una trascendencia, de un más allá infigurable y recuerdo del exterior, de la vida que sigue, casi allá. Estos planos juegan como metáfora de la vida y de la muerte siguiendo las secuencias que las preceden. El exterior se encuentra hacia el final del filme, cuando el niño se cura y sale del hospital y, después de algún tiempo, reaprende a servirse de su cuerpo y a disfrutar de él en el placer del juego. Denis Gheerbrant filma entonces en planos amplios, los primeros del filme, como si nos preparara mediante una larga expectativa a esta salida. El renacimiento del niño.

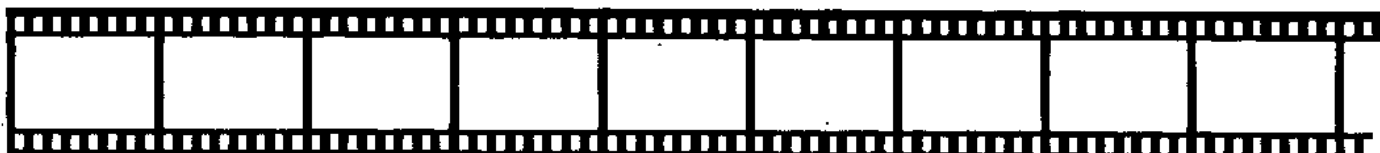
Una película crea su propia relación con el espacio y el tiempo. No hay reglas, sino una gramática que cada cineasta inventa. En el montaje, se trata no solamente de respetar esta gramática sino también de revelarla. Así, en el filme de Denis Gheerbrant, la sistematización de los planos de ventanas acompaña y esculpe el desarrollo del tiempo y las etapas que se suceden.

Recientemente tuve la ocasión de verificar cómo era de esencial que la representación del tiempo y del espacio escogido por el realizador fuera coherente de comienzo a fin con el rodaje y en el filme.

Se trata de una película rodada sobre un período largo de tiempo, diez años, con adultos autistas que viven y trabajan en una granja.

Es muy curioso el autismo: hay toda una gestualidad, casi una coreografía que no se puede seguir realmente sino en plano amplio. Además, quien sabe ver, es decir, esperar, se da cuenta que aún entre los más afectados, hay signos de comunicación que durante varios años había filmado el mismo realizador, Guy Baudon. Desde el comienzo, él encontró la distancia adecuada y la duración precisa para los planos, lo cual permitía al espectador percibir realmente el autismo fuera del cliché habitual. Su mirada es humana y humaniza a los que mira. Nos los hace cercanos. Luego del último rodaje, había confiado el ambiente a un operador. Tuve un gran choque descubriendo este nuevo rodaje. Los autistas eran filmados en grandes planos con cambios de ambiente muy frecuentes. La acción era constantemente dividida. No se veía nada más. Y la visión que se tenía ahora de los autistas era terrible. Ellos aparecían como idiotas y su enfermedad parecía obscena.

Inútil decir que todo o casi todo fue eliminado. Yo no podía editar esas imágenes con las otras. El ambientador, que sin duda había querido facilitarme la



tarea creando desde el rodaje un ritmo en los planos, por temor a no aburrirse, había creado el efecto inverso. Se percibe a través de este ejemplo cómo son de indisolubles espacio y tiempo. No es por azar que este ambientador que tenía una mala percepción para crear el espacio haya tenido también una mala percepción del tiempo asignado para cada plano. De hecho, tenía temor de quienes filmaba y por consiguiente no sabía mirarlos.

Con frecuencia se cree que el montaje es el arte del ritmo y que basta con saber cortar para dar una sensación de velocidad. Pero el ritmo de un filme no está evidentemente ligado a la brevedad de sus planos. Si el ritmo creado es puramente formal y no se apoya en una verdadera elaboración del sentido, eso puede ser muy molesto o puramente informativo y mecánico. Es lo que se observa a menudo en los reportajes cuando la duración de los planos es función de su legibilidad, y nunca de su contenido articulado a otros planos.

La creación de un espacio y de un tiempo es el asunto más importante del cine. Rara vez dicha creación es la de la televisión que se preocupa más de dar información o de hacer sentir sensaciones. Si la cuestión del espacio desemboca directamente en la puesta en escena, la cuestión del tiempo concierne a la narración y la dramaturgia.

Recuerden ustedes el primer plano de *La soif du mal* de Orson Wells. Es un plano que dura alrededor de siete minutos y el espectador, prevenido desde la primera imagen en que un minuterero descuenta el tiempo al término del cual un automóvil va a explotar, aguarda con angustia a que eso se produzca. Orson Wells juega con nosotros. Él nos pasea en el espacio, pasando de una escena muy amplia filmada en la grúa que nos muestra la calle, los peatones, a una escena mucho más cerrada, cerca del vehículo y de los que lo empujan mientras está detenido. Pero lo hace en un espacio que es tomado en el tiempo, en un tiempo que sabemos es limitado y del

“Con frecuencia se cree que el montaje es el arte del ritmo y que basta con saber cortar para dar una sensación de velocidad. Pero el ritmo de un filme no está evidentemente ligado a la brevedad de sus planos. Si el ritmo creado es puramente formal y no se apoya en una verdadera elaboración del sentido, eso puede ser muy molesto o puramente informativo y mecánico”.

cual esperamos con ansiedad el final, puesto que hemos comprendido que Wells no nos dejaría hasta tanto el vehículo no hubiese explotado. Al interior de un solo plano él creó toda una historia y una dramaturgia. En el conjunto de un filme, se elabora una dramaturgia a partir del tiempo que lo recorre. En las películas de Denis Gheerbrant y de Claudine Bories, el tiempo del rodaje se ha distribuido a lo largo de varios meses, precedido en los dos casos de un largo punto de referencia. Este avance del tiempo en la realidad coloca al cineasta documentalista en posición de espera frente a la realidad filmada. Eso hace parte integrante del dispositivo escogido. Es a partir de esta espera que resulta posible en el montaje desarrollar un relato y una dramaturgia. La espera del realizador se vuelve la espera del espectador. Su emoción. Esperamos con Denis Gheerbrant que el niño se cure y salga victorioso de su prueba. Y esperamos con Claudine Bories que se resquebraje en pequeños pedazos el odio de las parejas y permita a los niños un poco menos de sufrimiento.

Esta espera cubre el tiempo que se da el cineasta para ir al fondo de su rodaje. Es también el riesgo que él toma con la realidad. El cineasta se compromete en una experiencia interior con aquel o aquellos que él filma. Asume un riesgo humano y artístico.

Voluntariamente me serví de un ejemplo tomado del cine de ficción para abordar la relación entre espacio y tiempo. He escogido ese extracto porque desde la primera imagen, la del minuterero de la bomba, tengo como espectador la creencia, la certeza, la expectativa y la intuición de que el plano está tomado en un lapso de tiempo que tiene un comienzo: el arranque del minuterero, y que tendrá un final, la explosión del vehículo. Un comienzo y un final: este plano por sí solo cuenta una historia.

Es allí tal vez donde el documental se reúne con la ficción mejor que cuando trata de imitarla, cuando se apoya sobre una verdadera relación con el espacio-tiempo real y lo recrea a partir de apuestas estéticas que son las suyas. Entonces cuenta una historia, que como el primer plano de *La soif du mal* tiene un comienzo y un final.

Es el asunto del montaje: tratar de comprender cuándo hay que cortar un plano. Podría hasta decir casi en chiste que no es necesario cortarlo antes de que él se haya acabado. Toda la cuestión consiste en saber cuándo se ha acabado. Y rara vez es al momento en que se dice ‘corten’... Se acaba cuando ha contado su pequeña historia de comienzo a fin, cuando recrea sentido con la gran historia que cuenta todo el filme. Este tiempo del plano, ¿cómo encontrarlo? Cuando se filma en video se encuentra a menudo con pruebas que restituyen un tiempo

que parece real. Eso dura, y dura... El montaje va a reinterpretar el tiempo. El tiempo que transcurre en un filme es un tiempo ficticio. Es representación e interpretación de la realidad. Respetar el tema del tiempo tal cual ha sido grabado en el rodaje no es guardarlo tal cual sino integrarlo recreándolo, reinterpretándolo por élipjes, el orden de las secuencias, el trastorno eventual de la cronología, y la duración de los planos. Ese es, me parece, el arte mismo del montaje.

Decía que había una verdad del rodaje ligada al dispositivo empleado por el cineasta y que su respeto al montaje limitaba la libertad. Pero pienso que de hecho esta ética libera el filme de la influencia del discurso y de la información. Esta regla que coloco, respetar en el montaje el dispositivo del realizador, no paraliza la creación. Al contrario. Se trata más bien de reinterpretar el rodaje en el momento del montaje. En un filme como *De jour comme de nuit* de Renaud Victor, el realizador filmó en la prisión de Baumettes, sobre un período muy largo y con esta particularidad él se sumergió totalmente en las cárceles viviendo al ritmo de los prisioneros, durmiendo la noche en una celda con ellos. Vivió el encierro 'de día como de noche'. Este tiempo particular, esta alternancia de los días, había que recrearla en el montaje si quería darle también el sentimiento de la experiencia particular que de ella había hecho el cineasta. Nunca se dice en el filme que él permaneció en prisión con los prisioneros pero al mismo tiempo es todo el tiempo sensible debido a la relación particular, íntima, que él tiene con los prisioneros y también de algunas secuencias filmadas durante la noche. Eso crea un ritmo particular, algo extraño, pues no se tiene la costumbre de proximidad con la prisión que era absolutamente necesario guardar con el montaje. Como las secuencias no tenían cronología particular, fue preciso inventar un tiempo propio del filme que restituyera la atmósfera del rodaje y el descubrimiento progresivo del horror del encierro. La cuestión del tiempo en una película como esa es esencial. Volver sensible el transcurrir del tiempo, la cotidianidad, era una de las exigencias de ese montaje. Si yo no hubiera tenido eso en cuenta y me hubiera apoyado únicamente en las entrevistas, habría banalizado el propósito, y le habría amputado su marca propia, su estilo. El montaje busca el estilo del filme. Si toma demasiada libertad con el espacio-tiempo inventado por el realizador, mata o desnaturaliza el filme.

Muchas dificultades pueden surgir si no es identificable la

naturaleza de este espacio-tiempo o cuando no es definido verdaderamente. Eso plantea, inmediatamente, dificultades para la narración. Es como si faltara el manual de instrucciones del filme. Recuerdo una película que contaba la aventura de un periódico independiente que había logrado aparecer durante dos años. Los jóvenes periodistas que habían participado en esa historia hicieron el balance, luego de la muerte del periódico, de esa bella aventura humana. Las pruebas se componían de dos tipos de secuencias. Las entrevistas de los periodistas habían sido filmadas después de la muerte del periódico. Pero también algunas secuencias habían sido rodadas en sus últimas semanas de existencia. Eran momentos de trabajo, de conferencias de redacción, etc. Durante largo tiempo traté de editar alternando las entrevistas con esos momentos de trabajo que se presentaban como *flashbacks*. Pero no lograba hacer funcionar la relación entre los dos. Las secuencias de trabajo no mostraban nada. Eso parecía falso. Comprendí bastante tarde que esos momentos de trabajo que habrían debido evocar dos años de existencia del periódico no podían hacerlo porque el tiempo durante el cual se desarrolló el rodaje era un tiempo muy corto.

Tratar de hacer creer en un transcurrir del tiempo estaba destinado al fracaso. Tuve que renunciar a esa narración para apoyarme únicamente en la palabra y las entrevistas de los periodistas después de darme cuenta de que era muy difícil engañar con un tiempo falso. Es imposible hacer creer que el tiempo se agota si eso no ha sido filmado. El tiempo transforma. La cinta graba siempre esta transformación. Es ella la que en el cine directo, en el documental, permite la dramaturgia. En ese caso, los planos de trabajo no podían ser sino ilustraciones. Ellos no vivían.

Y el tiempo se percibe. Eso quiere decir que antes de comprenderlo se siente. No es intelectual. Es por eso que resulta difícil engañar sin que se sienta. Engañar es, como acabo de decir, tratar de hacer creer en otra cosa distinta de aquella que ha sido filmada. Es tergiversar el sentido y forzar el rodaje.

El cine es un arte de la percepción, ya lo he dicho. Y eso es absolutamente fundamental. El montaje

trata de captar esta percepción, de adivinarla, de preverla y controlar sus efectos para construir la dramaturgia. Ese trabajo del montaje, en documental, es el trabajo que se realiza en el momento del guión en ficción.





Bibliografía

Autor: BESLAGIC, Luka

Título:

La interfaz de computadora como película: estética post-media del documental de escritorio. *(fragmento)*

Publicación: AM Journal, N° 20. Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Belgrade.

Origen: Serbia

Año: 2019

Luka Bešlić

Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Belgrade, Serbia

Computer Interface as Film: Post-Media Aesthetics of Desktop Documentary.

La interfaz de computadora como película: estética post-media del documental de escritorio. (fragmento)

Resumen: Este artículo explora una forma audiovisual recientemente emergida llamada documental de escritorio, una variante interdisciplinaria de la película de ensayo basada en computadora. Como práctica posterior a los medios, que ya no depende exclusivamente del medio cinematográfico, la realización de películas de escritorio representa un género audiovisual híbrido realizado completamente en el entorno digital mediante el uso y la explotación de materiales preexistentes en nuevos contextos, al tiempo que se utilizan las ventajas de Internet, software ampliamente utilizado y herramientas digitales. El cine documental de escritorio corresponde a la práctica artística generalizada de la postproducción, un concepto introducido por Nicolas Bourriaud que significa un nuevo estado de cosas cuando todos los textos de cultura ya están disponibles (principalmente como objetos digitales) y el artista interviene en materiales existentes en lugar de producir obras de arte de la nada. Perteneciente a la tradición de la película de ensayo, uno de los aspectos más significativos de los documentales de escritorio es que el acto de visualización de películas no difiere de la experiencia común del usuario de la computadora.

Introducción

La llegada de Internet y la transición global de la producción, distribución y consumo analógico a digital no solo afectaron el medio cinematográfico sino también la práctica cinematográfica contemporánea. En los últimos años y décadas, los modos experimentales y vanguardistas de filmación y filmación de video pasaron por el proceso de transformación, adaptándose a las prácticas y la estética digital y computacional. Una de las nuevas formas de cine experimental surgido en este contexto es el documental de escritorio. En general, siguiendo y continuando la tradición de la película de ensayo, los documentales de escritorio representan un género audiovisual híbrido realizado completamente en el entorno digital mediante el uso de materiales preexistentes en nuevos contextos, mientras que principalmente explotan Internet, software ampliamente utilizado y herramientas digitales.

Cuando se enfrenta por primera vez con una escena de un documental de escritorio, un espectador generalmente no puede determinar ni discernir si está viendo una película (es decir, una reproducción de un archivo de video) o es una actividad común de navegación y navegación realizada en la computadora. Por lo tanto, en este momento, los documentales de escritorio podrían considerarse genuinamente hiperrealistas, ya que inducen una confusión cognitiva y perceptiva similar a la que se experimentó en las primeras proyecciones de la icónica película de los hermanos Lumiere "Llegada del tren a la estación" (1896) . Hoy en día, sería prácticamente imposible estimular este tipo de desconcierto con la misma pantalla bidimensional clásica en blanco y negro. Hubiera tenido que producirse en meta-medios digitales y reproducirse en pantallas digitales, con un aspecto visual y estético que replique nuestras tareas y operaciones cotidianas. Este es el problema que todos los documentales de escritorio cuestionan y examinan fundamentalmente. Exploran el cambio paradigmático en la construcción de los medios de la realidad cuando las viejas plataformas de distribución de contenido, no solo teatros y receptores de televisión, sino también libros, periódicos, radio, etc., han sido reemplazadas en su mayoría por Internet como un archivo y fuente primarios del conocimiento humano y por la tecnología de pantallas digitales interactivas. Percibimos la realidad a través de las "lentes" y a través de la "lógica" de una interfaz de computadora con sus típicas actividades simultáneas multitarea y multipantalla, y la nueva variante del video ensayo investiga críticamente un nuevo paradigma social, económico y cultural.

Dado que los documentales de escritorio, en su apropiación y explotación de datos digitales heterogéneos, archivos y software no dependen exclusivamente de la materialidad y la fisicalidad del medio cinematográfico, representan una práctica paradigmática post-media. Por lo tanto, para acercarme aún más al análisis del fenómeno documental de escritorio, primero esbozaré brevemente el concepto contemporáneo de post-media.

Algunas notas en medios posteriores

En un texto escrito algunos años antes de la expansión global y la disponibilidad masiva de Internet, Félix Guattari anticipó la posible aparición de una "era post-media", entendiéndola como un momento de "reapropiación colectiva-individual y uso interactivo de máquinas de información, comunicación, inteligencia, arte y cultura".

Según Lev Manovich, la interfaz de la computadora constituyó un espacio de trabajo universal en el que, por primera vez en la historia, se utilizaron igualmente herramientas idénticas, es decir, comandos digitales, como 'copiar', 'cortar', 'pegar', etc. en disciplinas artísticas completamente dispares, y también en diferentes profesiones. Una de las innovaciones estéticas clave sin precedentes que se formó a través de la síntesis de una computadora personal e Internet fue el "documento multimedia", definido como "algo que combina y mezcla diferentes medios de texto, fotografía, video, gráficos, sonido".

La tradicional "tipología de medios", basada en sus respectivos materiales distintivos parecía ser teórica, discursiva y epistemológicamente obsoleta e inadecuada para explicar nuevas prácticas artísticas.

Las obras de arte post-media de hoy transgreden los límites entre diversos medios, disciplinas y géneros, presentándose de manera fluida como objetos heterogéneos, o conjuntos, en plataformas digitales, participando inevitablemente en la conformación y difusión del conocimiento existente archivado en la World Wide Web,

Como afirma Manovich, el papel de la nueva estética de post-media es, entre otras tareas, "describir cómo un objeto cultural organiza los datos y estructura la experiencia del usuario de estos datos".

En la era del dominio de las tecnologías informáticas, las plataformas multimedia y las redes mundiales, la práctica cinematográfica y el cine experimental y de vanguardia, en particular, corresponden de diferentes maneras a los nuevos estándares digitales, que van desde la negación pura (como es el caso de aquellos individuos que todavía trabajan con pasión y continúan explorando los límites del medio de película analógica) a la aceptación, aunque no sin una fuerte intervención crítica.

Una posible respuesta a los desafíos contemporáneos de la condición post-media, perteneciente más bien al último tipo, está representado por documentales de escritorio.

Documental de escritorio:

Ensayo de cine en la era de la multitarea y multipantallas.

Durante los últimos años, el formato documental de escritorio se estableció como una práctica artística o cultural ejemplar post-media. Kevin B. Lee, quien acuñó el nombre de

este nuevo género experimental, y sus colegas del Instituto de la Escuela de Arte de Chicago se involucraron en una práctica cinematográfica "que utiliza la tecnología de captura de pantalla para tratar la pantalla de la computadora como una lente de cámara y un lienzo. El documental de escritorio busca representar y cuestionar las formas en que exploramos el mundo a través de la pantalla de la computadora". Desarrolladas en el tiempo poshistórico cuando la explotación de los materiales disponibles se convirtió en una operación significativa del arte contemporáneo, estas películas representan investigaciones individuales de diferentes temas sociales y culturales, realizadas a través de las herramientas más disponibles de nuestro mundo digital. En resumen, los documentales de escritorio están "acosando a la multitud de Internet a través de la interfaz de escritorio", reconociendo "el papel de Internet no solo como un depósito ilimitado de información sino como una experiencia primaria de la realidad".

En cuanto al género, el documental de escritorio es en su mayoría similar a la película de ensayo. Por décadas, la película de ensayo ha sido un modo de filmación verdaderamente híbrido, un "centauro", como lo llama Phillip Lopate, en el umbral entre varios géneros y registros cinematográficos, explorando el punto de vista personal e idiosincrásico de su autor. Mientras que los documentales de escritorio continúan con el linaje cinematográfico inaugurado con la película de ensayo, también utilizan una técnica notablemente explorada en el found footage: apropiación, modificación y recontextualización de materiales audiovisuales existentes. Sin embargo, las imágenes encontradas generalmente suponen el empleo de un solo tipo de material, a saber, película o celuloide, mientras que los documentales de escritorio basados en computadora utilizan diversos objetos digitales (videoclips, grabaciones de audio, fotografías, textos), así como software digital (programas y aplicaciones).

El cine documental de escritorio corresponde a la práctica artística generalizada de la postproducción, un concepto introducido por Nicolas Bourriaud que significa un nuevo estado de cosas en el mundo del arte cuando todos los textos de cultura ya están disponibles, y el artista elige, selecciona e interviene en los materiales existentes. en lugar de producir obras de arte de la nada. Esta práctica se inició hace más de un siglo, con los ready-mades (arte encontrado) de Duchamp, que reconocían los objetos cotidianos y los productos comerciales como posibles materiales artísticos y, potencialmente, obras de arte terminadas; sin embargo, ahora en lugar de objetos físicos, se explotan los datos digitales heterogéneos. Cuando se trata del arte del cine, las fases comunes del proceso tradicional

de producción cinematográfica, como la escritura de guiones, la dirección y la edición, han sido reemplazadas por la amplia práctica de la postproducción. Ya no es necesario utilizar la cámara y sus lentes, ya que, hipotéticamente, todas las imágenes (estáticas y en movimiento) están disponibles en el entorno de Internet, listas para ser apropiadas y manipuladas. Los documentos de escritorio, producidos exclusivamente en la computadora, exploran estratégicamente y tácticamente esta omnipresencia de Internet y la circulación imparable e inflacionaria de datos digitales. La siguiente tabla comparativa resume la distinción tecnológica clave del formato documental de escritorio en oposición a la película de ensayo:

Film de ensayo analógico	Documental digital de escritorio
Producción	Postproducción
Material filmado	Material encontrado
Filmando objetos o referencias	Apropiándose de información digital
Cámara	Captura de pantalla
Montaje clásico, edición	Operaciones de software digital
Salas de cine o televisión	Computadora o dispositivos móviles

En comparación con la cinematografía comercial y el cine arte, que está fuertemente anclada en el arte de la pintura y la fotografía, los documentales de escritorio reducen radicalmente las características estéticas cinematográficas a su mera apariencia formal y técnica, no estética. Lo que se muestra en la pantalla se asemeja literalmente a las actividades multitarea digitales que comúnmente realizamos y experimentamos en la vida cotidiana, tanto en el trabajo profesional como en el ocio, pero ahora cuestionando profundamente nuestra noción de realismo y problematizando el papel de la representación en el arte contemporáneo. Al hacerlo, los documentales de escritorio no solo reconocen y adoptan las ventajas de la computadora y las tecnologías digitales, sino también sus limitaciones técnicas distintivas, transformándolas en una *estética digital y de datos* particular: por ejemplo, un problema de reproducción, de mal funcionamiento comúnmente conocido como *glitch*, se genera deliberadamente y al azar se distribuye a lo largo de la película. Es particularmente impactante e indignante el hecho de que estas películas solo simulan la experiencia interactiva del usuario, ya que, en efecto, nada es interactivo, dado que los archivos de audio y video simplemente se reproducen en su forma original: siendo un simulacro de interfaz de computadora. Como consecuencia, los documentales de escritorio desafían y socavan uno

de los mitos más extendidos de la actualidad: el mito de la interactividad, deconstruido críticamente por Manovich en sus escritos teóricos anteriores.

Por supuesto, hay diferentes usos, o diferentes tipos, de documentales de escritorio, que van desde revisiones informativas hechas por fanáticos de contenido popular y masivo hasta formas digitales altamente experimentales. Lo que distingue en última instancia a los documentales de escritorio de otros tipos de ensayos de video digital no es su enfoque antirrepresentativo, común en el cine de vanguardia abstracto, sino más bien el desconcierto hiperrepresentativo.

Luka Bešlić

Completó sus estudios universitarios y de maestría en comunicación en la Facultad de Medios y Comunicaciones de Belgrado. En 2017, defendió su disertación doctoral "Teoría de la producción de textos experimentales contemporáneos". Es autor de varios artículos publicados en revistas científicas, teóricas y literarias. Se ocupa de las teorías interdisciplinarias del arte, la cultura y los medios, con especial énfasis en la producción textual y las prácticas literarias experimentales.

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo |
FADU Carrera de Diseño de Imagen y Sonido |
DlyS Proyecto Audiovisual 2 | PAV 2



Bibliografía

Autor: Fontán, Gustavo

Título: Imágenes Urgentes (*ponencia*)

Horizontes políticos y estéticos del documental argentino

Origen: 13° Muestra de Cine Documental DOCA

Año: 2019

Imágenes Urgentes

Horizontes políticos y estéticos del documental argentino

La siguiente ponencia fue desarrollada por Gustavo Fontán en el Encuentro «Horizontes políticos y estéticos del documental argentino» dentro del marco de la 13° Muestra de Cine Documental DOCA en la Manzana de las Luces el 14 de diciembre de 2019.

Antes que nada quiero agradecer a DOCA, a su gente, y en especial a Fernando Krichmar, por esta invitación.

Vivimos cuatro años terribles en la Argentina, años en los que las políticas neoliberales arrasaron con todo lo que pudieron, en lo concreto y en lo simbólico. A pesar de ello, el cine, fundamentalmente el cine documental, resistió y conservó para sí la virtud de lo múltiple como un gran gesto político. Prueba de ello son, por ejemplo, un conjunto de maravillosas óperas primas que se estrenaron este año, consecuencia de la rebeldía y el talento de sus autoras y autores, y no de las políticas ejercidas por el estado neoliberal.

En ese contexto de resistencia, las asociaciones de cine documental, es necesario decirlo, jugaron un papel primordial en la defensa de los derechos conseguidos -los subsidios, la mayor distribución de los recursos, o el funcionamiento de los comités de evaluación, por ejemplo- denunciando, de diferentes maneras, cada uno de los intentos de devastación. Esta lucha facilitó, entre otras cosas, que esa pluralidad a la que me refería fuese posible de manera concreta.

Ahora, los tiempos políticos son otros, seguramente más amigables, con cambios en las posiciones ideológicas. De todos modos, el trabajo de las asociaciones seguirá siendo vital para reconstruir lo que destruyeron y plantearse nuevos desafíos. Habrá que armar un programa con puntos básicos que resulten de un consenso, habrá que establecer prioridades, tendremos que estar atentos y solidarios.

Como estoy seguro de que en esta mesa, y en las reuniones que sigan, se abrirá un espectro amplio de preocupaciones y propuestas para el cine documental, me gustaría centrarme en uno de los aspectos del título que nos reúne: las estéticas y, su correlato, la ideología. Convencido de que la lucha política se da también en el seno del lenguaje, quisiera plantear tres puntos que no sé si pueden desembocar en pedidos concretos a la nueva gestión del Incaa pero que considero importantes para que sean instalados en los debates.

La primera de las preocupaciones está asociada a la necesidad de resignificar el concepto de *urgencia*. Al menos discutirlo. Vivimos una época en la que proliferan las imágenes, desde las que produce la televisión, generalmente de manera hegemónica y estratégica, pasando por los canales autogestivos, hasta las imágenes más anárquicas de las redes sociales. Las imágenes nos sobrepasan y nos traspasan. En Chile, ahora, los cineastas están armando un archivo con los registros de la violencia y la represión. Un archivo de enorme valor, en muchos sentidos. Pero cabe la pregunta: ¿cómo se pasa de esas imágenes, de esos registros, a una película? Ignacio Agüero, uno de los referentes del cine documental en Chile, en una entrevista reciente que le realizaron a raíz de su última película, *Nunca subí al provincia*, dijo lo siguiente cuando le preguntaron por el lugar del cineasta en torno a lo que está pasando en Chile: “Si a las marchas van un millón de personas, hay un millón de personas filmando todo el rato, está todo filmado. ¿Qué hace el cineasta? Creo que el cineasta debe participar como uno más solamente y luego esperar, esperar para elaborar. ¿Qué va a elaborar? No sabemos. Pero digamos que hoy ha cambiado la cuestión. Cuando no existía la tecnología que hace que todo el mundo pueda filmar, el documentalista tenía la responsabilidad de hacer algo inmediatamente con eso, distribuirlo y mostrarlo. Hoy en día esa premura y esa exigencia no existe. El documentalista de antes tenía esa presión y hoy en teoría no la tiene porque hay millones de ciudadanos filmando, distribuyendo y trabajando con la imagen.”

Recuerdo -lamento no haberla encontrado para citarla textualmente- una entrevista, de hace más de veinte años, que Fernando Martín Peña le hizo a Carlos Echeverría. En

ella, Echeverría elaboraba ya una idea similar. Hablaba del alzamiento de Semana Santa y decía que a pesar que salió con su cámara no grabó, fundamentalmente porque la televisión estaba allí, grabando también, y en vivo. Y establecía a partir de eso una diferencia en el concepto de urgencia con respecto a la misma idea en los años previos a la dictadura. Ahora la televisión estaba ahí. Y las imágenes circulaban. Echeverría concluía con algo que siempre quedó resonando en mí: decía que en ese momento entendió que con las imágenes no bastaba, que para hacer una película precisaba un concepto. Para hacer una película se necesita un concepto. Eso decía Echeverría entonces. Y esa idea, creo, hoy nos interpela.

La segunda de las preocupaciones a las que quiero hacer mención está ligada al lenguaje. Me permito un ejemplo. En el noticiero de la tarde entrevistan a una mujer que ha perdido a su hijo. Obviemos –aunque las circunstancias, lo sabemos, son siempre políticas- las circunstancias en las que el hijo, de catorce años, ha muerto. Las obviemos porque quiero hablar del lenguaje, del uso del lenguaje, que también es profundamente político. Es una madre que ha perdido a su hijo. Las preguntas del periodista son de ese lodo resbaladizo y pegajoso que se adhiere al entrevistado de mala manera. ¿Cómo se siente? ¿Cómo lo vivió cuando se enteró? Y al fin lo logra: la mujer que hasta el momento había mantenido la entereza frente a la cámara, aun con un dolor indisimulable en su rostro y en todo su cuerpo, se quiebra y llora desconsoladamente. Habría una opción entonces: la aparición de algo cercano al pudor, al mundo de la ética, que lleve a quien toma las decisiones a retirarse, es decir a cortar. Pero no. La cámara profundiza el plano y hace un acercamiento sobre el rostro de la madre. Y el plano dura, mientras el periodista descarga todavía algún otro dardo envenenado, envuelto en el disfraz de la empatía. Y todavía resta algo. En la edición, han colocado, por las dudas, por si la vileza no fue suficiente, un acompañamiento musical, melodramático, lastimoso.

Aunque el ejemplo pertenece al mundo de la televisión – y podemos encontrar otros, diariamente, en cualquier noticiero-, el cine no es ajeno a este tratamiento de la forma: el subrayado del sentido por la acumulación de signos en una sola dirección, el ropaje

cínico de este subrayado, el maltrato al espectador. Cuando digo *el cine*, asumiendo los riesgos de cualquier generalización, digo una buena parte de las películas actuales, y no solo de las que forman parte de aquello que entendemos como *cine industrial*, sujetas a la idea de divertimento por sobre cualquier otra condición. Lo veo como un problema del cine porque hubo, antes y ahora, un profundo avance sobre los modos de ver, sobre la percepción y sobre las experiencias de expectación. La obstinación por el subrayado y el direccionamiento totalitario de la emoción y la lectura se vuelve una práctica cada vez más frecuente, y el camino parece no tener freno. Las consecuencias son múltiples porque se vulnera, sin más, nuestra condición de sujeto: nos empobrece, nos resta experiencia, nos afea y nos condiciona. Estoy convencido que una de las luchas que hay que dar pasa por entender y confrontar con las formas que se naturalizan del lenguaje. Me digo cada día que no hay que hablar con el lenguaje del amo.

Por último, quisiera atender a una de las posibilidades del cine documental, vinculada al concepto de experiencia. Si hacer cine es un constante aprender a mirar, y a oír, recuperar el concepto de experiencia, ponerlo en el centro de la discusión, es vital frente al establecimiento persistente de los medios masivos de comunicación –por darle un nombre a ese aparato cada vez más sofisticado de producción de opiniones y creencias– de un statu quo que nos desvía de la posibilidad de un contacto sensible con el mundo, y coloca a las informaciones en el centro del saber. Al mundo se lo conoce, según el sentido impuesto, por las informaciones que tengo del mundo. En uno de los seminarios dictados por Ricardo Piglia, en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, allá por los años 90, decía: “Las cuestiones internas a la construcción de la narración están conectadas para Benjamin a un problema más de fondo: lo que él llama experiencia, el conocimiento subjetivo del mundo, lo que un sujeto conoce de la realidad y su sentido. Benjamin ve la narración muy conectada con la construcción y la transmisión de la experiencia. Considera que en la situación moderna la experiencia se ha empobrecido y que el narrador está en un lugar crítico. Es muy difícil narrar, dice Benjamin, porque en el mundo contemporáneo ya no hay experiencia, solo hay información. La proliferación delirante de la información en los medios de masa ha

sustraído al sujeto de su relación con la experiencia”. Entonces, poner a la experiencia en el centro del problema es recuperar, antes que nada, el sustrato sensible, humano, de los relatos; atender a lo que tiene de único una mirada.

Creo que es hora, necesariamente, de un nuevo humanismo.

Muchas gracias.

Gustavo Fontán

Nació en 1960 en Banfield Argentina. Se graduó en Licenciatura en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y realizó estudios de Dirección de Cine en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica (ENERC). Como docente, se desempeña como profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, ambas de Argentina. Es guionista y director de “Trilogía del lago helado” (2018), “El limonero real” (2016), “El rostro” (2013), “La casa” (2012), “Elegía de abril” (2010), “La madre” (2009), “La orilla que se abisma” (2008), “El árbol” (2006), “Donde cae el sol” (2003).