

VALENTINA
RAURICH VALENCIA
(Chile)



El documental como significativo

*The documentary
as significant*

Antropóloga Social de la Universidad de Chile. Actualmente se encuentra realizando un Doctorado en Antropología de Iberoamérica en la Universidad de Valladolid (España). Es docente de la Universidad Bolivariana (Chile) en donde imparte la cátedra de Antropología Visual. Ha desarrollado su trabajo de investigación en el área de la antropología de la comunicación visual y ha publicado diversos artículos y ensayos en revistas nacionales e internacionales especializadas.

Correo electrónico:
vraurichv@gmail.com

Recibido: 07 /04/ 2010

Aceptado: 07 /05/ 2010

© De conformidad por su autora para su publicación. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° de Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

VALENTINA RAURICH VALENCIA

El documental como significante

Este ensayo discute el concepto de documental como categoría cinematográfica fundada en su capacidad para replicar la realidad. Basándose en una revisión histórica de las construcciones simbólicas que dan origen a la idea del cine como herramienta capaz de capturar el mundo visible y del documental como forma de representación objetiva y veraz, aquí se sostiene que no es más que la misma categorización de una obra como documental la que actúa como significante de realismo y veracidad.

Descriptores: Cine / Construcciones simbólicas / Documental / Significante.

ABSTRACT

VALENTINA RAURICH VALENCIA

The documentary as signifier

This essay discusses the concept of documentary film as a category founded on the ability to replicate the reality. Based on a historical review of the symbolic constructs that gives rise to the idea of cinema as a tool able to capture the visible world and the documentary as a form of objective and truthful representation, it is argued here that is just the categorization of a work as documentary which acts as signifier of realism and accuracy.

Key Words: Cinema / Symbolic Construction / Documentary / Signifier.

RÉSUMÉ

VALENTINA RAURICH VALENCIA

Le Documentaire comme signifiant

Le présent essai discute le concept de documentaire comme catégorie cinématographique fondée sur une supposée capacité de répliquer la réalité. Sur la base d'une révision historique des constructions symboliques qui ont donné lieu à l'idée du cinéma comme outil capable de capturer le monde visible, ainsi que du documentaire comme une forme de représentation objective et véridique de ce monde, nous soutenons que ce que signifient le réalisme et la véracité d'une œuvre n'est rien d'autre que sa propre classification sous la catégorie de documentaire.

Mots clés: Ciné / Constructions Symboliques / Documentaire / Signifiant.

RESUMO

VALENTINA RAURICH VALENCIA

O documentário como significativo

Neste ensaio discute-se o conceito de documentário como categoria cinematográfica baseada na sua capacidade para replicar a realidade. Partindo de uma revisão histórica das construções simbólicas que dão origem à ideia do cinema como instrumento capaz de capturar o mundo visível e do documentário como forma de representação objetiva e veraz, aqui defende-se que é a própria categorização de uma obra como documentário que actua como significante de realismo e veracidade.

Palavras-chave: Cinema / Construção simbólico / Documentário / Significativo.

El 30 de octubre de 1938, la radio CBS de Nueva York presentó el clásico de ciencia ficción «La guerra de los mundos», de H.G. Wells, en una adaptación de Orson Welles y el *Mercury*



Theatre On The Air. Precedida por una introducción aclaratoria, la obra se transmitió como si se tratara de *flash* noticiosos que interrumpían la transmisión regular. Al día siguiente el *New York Times* titulaba en primera página: «Radioescuchas en pánico, asumen drama de guerra como hecho». El subtítulo agregaba. «Muchos huyen de sus casa para librarse de ‘Ataques de gas de Marte’ las llamadas telefónicas abruma a la policía tras la transmisión de la fantasía de Wells» (*New York Times*, 1938: 1)

¿Por qué esta teatralización radiofónica generó pánico en sus oyentes? ¿Es que el noticiero de radio posee un vínculo particular con la realidad o no es más que una fórmula que el público asume como esencialmente verídica? Estas mismas preguntas son válidas respecto al documental, más aún cuando verificamos que éste suele definirse en los términos en la que lo hace Jeane Allen:

El documental se justifica como una categoría cinematográfica sobre la base de su habilidad para replicar la realidad, no con el propósito central de entretener o divertir, sino como evidencia y argumento. Para el documental la verosimilitud reside en la capacidad del cine para proveer registro visual de los eventos que suceden frente a la cámara (su componente fotográfico), minimizando el impacto del proceso de filmación en la motivación o la dirección de esos eventos (el componente usado con mayor frecuencia para distinguirlo del cine de ficción), y adoptando un estilo fílmico asociado con la mínima manipulación del evento pro-fílmico por la cámara y el proceso de edición (un estilo que a veces comparte con lo ficticio del cine dirigido) (Allen; 1977: 37)

Lo que Allen describe es un tipo de texto fílmico como representación objetiva, verdadera, autorizada y autoritaria de la realidad. De hecho, la palabra «documental» transmutada de adjetivo en sustantivo, de atributo a esencia, acarrea connotaciones de autenticidad y testimonio. A ello hay que sumarle el hecho de que al cine y al video se les supone una capacidad

particular para representar el mundo fielmente en tanto herramientas que registrarían la imagen que tienen frente a sí, sin la intervención o la interpretación humana.

1. ORÍGENES DE UNA FORMA SIMBÓLICA

Comprender el vínculo entre cine y realidad requiere remitirse a lo que hoy percibimos, no sólo como la forma correcta, sino natural de representar el mundo tridimensional sobre una superficie plana. Aquello que hoy llamamos simplemente 'perspectiva' y que asumimos es un elemento indispensable de cualquier representación realista, fue una invención del Renacimiento. Entonces recibió el nombre de *Perspectiva Artificialis*, en oposición a la *Perspectiva Naturalis* o *Communis* que hacía referencia a la óptica, a la percepción visual. Como señala Panofsky (2003), esta perspectiva lineal no debe ser vista sólo como una cuestión de leyes matemáticas, sino también como: «(...) un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o finalmente como la expansión de la esfera del yo» (Panofsky, 2003: 49)

La perspectiva lineal es entonces una «forma simbólica», un signo concreto de los nuevos paradigmas de una época histórica. No se trata sólo de un cambio en el estilo pictórico, sino que es fruto del creciente humanismo de la época, que otorga un rol preponderante a la visión como proveedora de conocimiento acerca del mundo material.

Para finales del siglo XVIII, surgido del debate entre una cierta concepción idealista de lo visible y la nueva concepción filosófica que empezó a creer en la verdad del mundo físico, el realismo pictórico se presentó prácticamente como una ciencia que debía abordarse de la misma forma que una búsqueda de las leyes de la naturaleza (Quintana, 2003). Es en este ambiente, como parte de una empresa tecnológica y científica, que comienzan los intentos por desarrollar una herramienta que permitiera capturar imágenes del mundo. Cuando finalmente la fotografía se presentó al público, fue acogida triunfalmente como un instrumento de investigación científica que, gracias a su naturaleza mecánica, no sólo era capaz de conjurar la sub-

jetividad del fotógrafo, sino que, al congelar el momento, permitía capturar elementos que escapaban al ojo humano.

Como señala Pierre Bourdieu (2003), la invención de la fotografía, lejos de establecer sus propios estándares de realismo, simplemente siguió los lineamientos de la ideología dominante que gobernaba la pintura:



Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados 'realistas' y 'objetivos'. Y si se ha presentado inmediatamente con las apariencias de un 'lenguaje sin código ni sintaxis', en resumen de un 'lenguaje natural', es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento (Bourdieu, 2003: 136).

Cuando el cinematógrafo se presentó en sociedad en 1895, las opiniones estaban divididas acerca de si su destino era ser una forma de registro privado o público, una herramienta de la ciencia o una nueva forma de periodismo. El kinetoscopio de Edison, un aparato que, tras insertar una moneda, permitía la visualización individual de bandas de imágenes sin fin, ofrecía breves secuencias que incluían combates de boxeo, peleas de gallos, bailes indios, etc. Por su parte, Louis Lumière concibió el cinematógrafo como un aparato de salón, destinado a los fotógrafos amateur que podrían registrar escenas familiares en movimiento (*portraits vivants*); y fue para promover ese producto que filmó y proyectó secuencias de la vida diaria (Toulmin y Loiperdinger, 2005). Sin embargo, en poco tiempo fue evidente que el público estaba dispuesto a pagar por ver estas escenas en espacios públicos. Había nacido el cine como espectáculo, como entretenimiento, y su material eran los eventos del mundo cotidiano.

Si en sus orígenes la cámara fotográfica estaba destinada a los científicos y los artistas, a la élite, finalmente encontró su público en la burguesía; el cine se inventó teniendo en mente a la burguesía, pero fue adoptado por un público popular y fueron las demandas de ese público las que modelaron la estética cinematográfica de esos primeros años. Durante las dos

primeras décadas que siguieron a su invención, estos *portraits vivants* –que en su paso de la esfera privada a la esfera pública pasaron a ser conocidos como vistas o *actualités*– formaron parte del atractivo del cine. En medio del verdadero espectáculo de variedades que era la proyección cinematográfica, se sucedían filmaciones de menos de un minuto que mostraban lugares lejanos, eventos noticiosos, comedias, dramatizaciones y, como atracción especial, vistas locales. Rodadas en la ciudad o el pueblo en el que se presentaba la proyección, la publicidad convocaba al público invitándolo a reconocerse a sí mismo en las filmaciones de la salida de la iglesia, el desfile o las calles de la localidad (Toulmin y Loiperdinger, 2005). Aparentemente estas imágenes entusiasmaban al público convertido a la vez en espectador y espectáculo.

En estos primeros años la magia y la novedad del cine se bastaba a sí misma para atraer al público. Ya fuera una escena cómica o dramática, un desfile o la llegada de un tren, todo generaba el mismo interés y se filmaba igual: una toma única desde un punto fijo frente a la acción. Era la reproducción de la imagen renacentista, trasladada ahora a otro sistema de representación: la fotografía en movimiento, capaz de registrar la sutileza de lo irrepetible.

Convertido ahora en la principal atracción popular, el cine despertó el interés de las productoras deseosas de atraer a las clases acomodadas, que hasta entonces se habían mantenido alejadas de éste espectáculo de *vaudeville*. Los costos de producción se incrementaron, los programas de películas breves se eliminaron y dieron paso al largometraje; el sistema de estudios hollywoodense rodeó la industria con un aura de glamour y, veinte años después de su invención, el cine se había convertido en una industria cultural dominada por las clases hegemónicas. Para los años '20 el éxito social y comercial del cine estaba vinculado con las películas de ficción. Se trataba fundamentalmente de melodramas inspirados en la novela realista decimonónica, que privilegia la idea del relato como doble de la realidad y supone un acto de suspensión de la incredulidad por parte del espectador. Dentro de esta lógica se asume que el espectador tiene consciencia de que lo que se le va a contar es una historia imaginaria, pero voluntariamente se deja llevar por la narración y reacciona como si fuera verídica. Su eficacia,

entonces, consiste en involucrar al público en la trama y provocarle emociones, y para ello se requiere que los personajes y las acciones formen parte de un mundo autocontenido y verosímil. La escenificación, la filmación, el montaje, etc., deben ser instrumentales a ese objetivo, evitando cualquier elemento que revele la mediación y, por lo tanto, destruya la fantasía (Quintana, 2003).

En este contexto, y entendiendo que el cine basado en actores y escenas seleccionadas de la vida misma poseían un potencial y una complejidad fuera del alcance de los relatos actuados contra fondos artificiales de las películas de estudio, es que **Grierson (1898-1972)** comienza a darle forma al concepto de «documental». Sin ubicarlo en el ámbito elitista de los



movimientos vanguardistas, pero sí como una iniciativa alternativa al sistema de estudios y sus intereses exclusivamente mercantiles, el manifiesto de Grierson (1998) quería darle un valor estético y social a la producción de un cine basado en los eventos del mundo. Así, su mayor contribución fue fundar –o, más específicamente, institucionalizar– un sistema de producción distinto y unificar una diversidad de prácticas basado en unos objetivos que se presentaban como moralmente superiores a la industria del entretenimiento y bajo un título capaz de capturar la imaginación y gatillar la idea de un vínculo particular entre imagen y realidad.

Hasta entonces las *actualités* y la mayor parte de las películas no ficcionales que formaban parte de los programas del cinematógrafo, se basaban en una sucesión de tomas independientes, una serie de imágenes encuadradas de acuerdo a los cánones establecidos por la práctica fotográfica, vinculadas temática, geográfica o temporalmente y cuya sumatoria sólo intentaba agregar información. Se trataba de verdaderos álbumes de fotografías en movimiento que, basado en la acumulación de vistazos fragmentarios, entregaban una imagen panorámica y privilegiada de lugares y eventos que, se entendía, existían o tenían lugar con independencia de la presencia de la cámara.

A estos films, desde luego, no les gustaría que se les llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan, ni siquiera dramatizan un episodio; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental (Grierson, 1998: 141).

Originalmente en su versión francesa la palabra «documental» se usó para referirse a las filmaciones sobre viajes y luego se extendió a todas las películas rodadas en ambientes naturales, que incluían desde noticieros y películas promocionales, hasta films de aventuras filmadas en locaciones exóticas. Lo que hizo Grierson en distintos artículos, y más tarde reafirmó **Paul Rotha (1907-1984)** en su libro *Documentary Film* de 1936, fue no tanto definir como delimitar el uso del término a una serie de obras cinematográficas que cumplieran con ciertos requisitos. Se trataba de películas que, filmadas en terreno y editadas al servicio de un argumento o un hilo narrativo –en contraste con el material espontáneo y desorganizado de las *actualités*–, presentaban una interpretación particular acerca de un proceso social o histórico y no la imposición de un argumento dramático preconcebido sin vínculo alguno con las circunstancias del lugar –como ocurría con las películas de aventuras. De modo que el objetivo central del documental concebido por Grierson no era presentar un retrato fiel de los eventos, sino interpretarlos de modo de otorgarles estructura y significado.



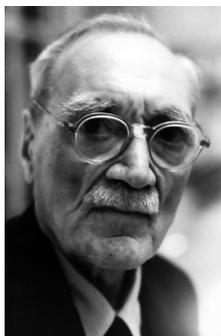
En un principio el concepto de documental defendido por John Grierson y Paul Rotha estaba vinculado a un concepto particular de realismo enraizado en la tradición artística de fines del siglo XIX que, en oposición a la presentación de mundos fantasiosos que permitían a los burgueses evadir los dramas del mundo, se proponía revelar las injusticias sociales. Los trabajadores y ciudadanos que, tratados en su actividades cotidianas, habían sido los protagonistas y los espectadores de las primeras imágenes cinematográficas, ahora

habían desaparecido o habían quedado reducidos a estereotipos en los dramas y comedias de la industria cinematográfica. Grierson vio en el cine documental la posibilidad de reposicionar ese aspecto del mundo en la pantalla, pero ya no como instantáneas aisladas carentes de contextualización e incapaces de generar consciencia, sino con el claro objetivo de explicar el rol que esos individuos suprimidos de la imaginación oficial, cumplían en el mantenimiento y el progreso del sistema social y económico.

Grierson valoraba el aspecto creativo y experimental del cine que exploraba las posibilidades del medio y en su película *Drifters* (1929) es evidente la influencia de cineastas como Eisenstein y Ruttmann. De modo que la etiqueta documental, además, adquiriría la categoría de verdadero sello de calidad artística, sin embargo, a diferencia de las vanguardias artísticas, Grierson y Rotha entendían que el documental sólo se justificaba en la medida en que fuera accesible y comprensible para un público masivo y se concentrara en las problemáticas del momento más que en la experimentación artística.

Desde su perspectiva, el documental sólo se justificaba en la medida en que se hiciera cargo de la complejidad del mundo moderno y revelara la índole esencialmente cooperativa de la sociedad industrial británica, promoviendo la integración, el orden, y la racionalidad de los individuos. En otras palabras, se trataba de promover la lealtad de los ciudadanos con el Estado, haciéndoles comprensibles los eventos y los cambios sociales en los que estaban inmersos, generando así un cambio en la actitud mental. El que en ese momento el cine apareciera como el medio más adecuado para cumplir ese objetivo no era más que un elemento incidental y el estilo que adoptara cada obra en particular era secundario: «(...) Si hay un acuerdo común en la 'estrategia' que he indicado, las diferencias en las 'tácticas' diarias no afectarán seriamente la unidad» (Grierson, 1946: 181).

Hoy el **documental griersoniano** ha quedado asociado al documental expositivo (de acuerdo a la tipología propuesta por Nichols) dominado por la voz omnisciente e incorpórea de un narrador que guía al espectador mientras las imágenes actúan como meras ilustraciones (Nichols, 1997). Lo cierto es que, precisamente porque el énfasis estaba puesto en la transmisión de un mensaje más que en el compromiso con reglas formales, el



Movimiento Documentalista Británico supuso una alta dosis de experimentación, diversidad de estilos y la utilización de todo tipo de recursos dramáticos. El documental debía cumplir un objetivo político y, por consiguiente, la estética debía adaptarse a la temática y el contexto de su recepción: «Si nuestro trabajo pretende ser certero, es porque la gente necesita certezas (...) Si la forma es objetiva y dura, es porque creemos que la siguiente fase en el desarrollo humano necesita ese tipo de aproximación mental» (Grierson, 1946: 179).

Si me ha parecido necesario extenderme en los postulados que nutrieron los inicios del documental, es precisamente porque revelan que sus primeros practicantes eran altamente conscientes y reflexivos acerca de los dispositivos retóricos con los que construían sus discursos cinematográficos. Grierson no defendía la legitimidad del documental para referirse al mundo basado en la capacidad de la cámara para capturar la realidad, ni confiaba en la imagen como fuente de conocimiento; por el contrario, entendía que la realidad era compleja y que su comprensión requería un ordenamiento guiado por conceptos teóricos y políticos. Dentro de esa concepción, la imagen cinematográfica –que sólo puede capturar lo visible y no refleja la subjetividad de su autor– requiere del montaje, la narración, la música o las recreaciones para presentar un argumento. La autoridad de la interpretación que organiza el relato no se fundamenta en una pretendida objetividad, sino en la presunción de que la subjetividad del análisis es o debiera ser compartida por el colectivo al que está dirigido, pues emerge de la élite intelectual de la sociedad. Para los primeros documentalistas el cine es un instrumento al servicio de las ideas y por lo tanto no les resulta conflictivo asociar su proyecto con el concepto de propaganda:

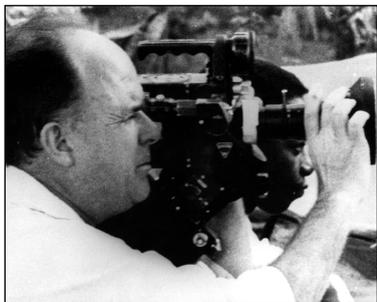
El objetivo de la propaganda es la persuasión y la persuasión implica una actitud mental particular acerca de éste, otro y demás temas. Ser veraz dentro de los límites técnicos de la cámara y el micrófono exige descripción, que es el objetivo del film instructivo, y no dramatización, que es el requisito del método documental. Por lo tanto, en el documental incluso una simple declaración acerca de un hecho requiere una interpretación dramática de modo que pueda «adquirir vida» en la pantalla (Rotha, 1936: 134).

Lo que posteriormente hizo a Grierson un blanco fácil de la crítica fue el hecho de que, a pesar de su discurso político comprometido con las clases trabajadoras, en la práctica los documentales hechos bajo el auspicio del Estado estuvieron al servicio de los intereses del capitalismo. En un período histórico en el que las explosiones sociales se sucedían en toda Europa, el **Movimiento Documentalista Británico** promovió una imagen heroica del obrero sacrificado que mantenía en movimiento la industria y el comercio, sin revelar los intereses y las fuerzas a las que esa abnegación beneficiaban. En su determinación por consolidar su visión de un cine 'superior' inmerso en los procesos del mundo contemporáneo, Grierson no vio contradicción en buscar el subsidio gubernamental y con ello dio origen a uno de los ejemplos más claros de lo que más tarde Althusser bautizaría como 'Aparatos Ideológicos del Estado'.

Inmediatamente terminada la guerra, la necesidad de un nuevo realismo social que lidiara con el drama, el dolor y las contradicciones de la posguerra hizo que el documental griersoniano, comprometido con los poderes hegemónicos, perdiera prestigio y los fundamentos sociales que habían legitimado la validez de su interpretación subjetiva del mundo quedaron en entredicho. El realismo social que había sido su cimiento fue denunciado por la nueva generación de cineasta como un realismo burgués, preocupado de presentar al proletariado como parte de una estructura inmutable, en vez de dar cuenta de la lucha de clases, los procesos sociales y los valores de la clase obrera. Este nuevo movimiento cinematográfico, el *Free Cinema* británico, en un principio recogió el documental como forma de expresión. Sus películas eran «libres» en el sentido de que fueron hechas fuera de los márgenes de la industria cinematográfica y que sus declaraciones eran completamente personales. Financiadas fundamentalmente por el Fondo para el Cine Independiente del *British Film Institute*, tenían como protagonistas a personas corrientes y principalmente de clase obrera en sus lugares de trabajo y de esparcimiento, mostrados con simpatía y respeto. Evitando la narración explícita de la *voz en off*, utilizaron un estilo poético que contraponía el sonido con la imagen. Más tarde abandonarían el formato documental para dedicarse a la producción de dramas que presentaban temas y protagonistas de la clase trabajadora (Kolker, 1983).

A diferencia de otros movimientos cinematográficos nacidos en un contexto social e histórico determinado, como el *Neorrealismo italiano*, el *Free Cinema* británico o el *Avant Garde* francés, el concepto de documental sobrevivió a la ideología que justificó su práctica. Tras la guerra, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña, el documental quedó básicamente en manos de la televisión. Del concepto desarrollado por Grierson y Rotha, en el nuevo medio sólo sobrevivió la idea de un texto audiovisual utilitario vinculado a ciertas convenciones que lo distinguían de las obras de ficción tradicional y revelaban su referencia al mundo histórico. Adaptado a los requerimientos del reportaje periodístico que imponía la idea de la objetividad por sobre el concepto del documental como planteamiento de un punto de vista, la edición se alejó todo lo posible de la dramatización, la narración adquirió un tono explicativo despojado de cualquier poética y la imagen pasó a cumplir el rol de ilustración al servicio de diversidad de discursos que la cámara aparentemente tan sólo registraba.

El documental no volvió a ser tema de discusión teórica hasta la aparición del *Cinéma Vérité* en Francia y el *Direct Cinema* en Estados Unidos. Es frecuente que ambos nombres se usen como sinónimos, que se los reúna bajo una misma etiqueta o que se haga referencia a ambos movimientos como resultado de la aparición de nuevas tecnologías, que a su vez permitieron el desarrollo de un nuevo estilo documental. En realidad, detrás de cada uno es posible reconocer algunas inquietudes similares –fundamentalmente la necesidad de eliminar la voz autoritaria e incorpórea de la narración documental que había perdido legitimidad– que impulsaron el desarrollo de la tecnología necesaria para poder llevar a cabo dos proyectos radicalmente distintos.



Para Jean Rouch (1917-2004) –criticado tanto por las autoridades coloniales como por los movimientos independentistas africanos a raíz de su película *Les Maîtres fous* (1955)– se trataba de experimentar nuevas formas de hacer y usar el cine, de modo de permitir a los sujetos hablar por sí mismos e implicar a todos los participantes en la construcción del

documental. De sus muchas películas, la que tendría mayor impacto en el mundo del documental y del cine en general sería *Chronique d'un été* (Morin y Rouch, 1961), en la que las introspecciones y las discusiones políticas generadas por la pregunta «¿Es Ud. feliz?» hecha micrófono en mano, junto con la participación y la reflexión de los mismos cineastas, evidencian la presencia intrusiva de las herramientas cinematográficas. Para Edgar Morin esta forma documental respondía a los requisitos de una investigación que no sólo revela las reflexiones e inquietudes del ciudadano común sino que, al hacer visible su metodología, acerca al espectador a la verdad (Winston, 1993).

Desde una perspectiva opuesta, el *Direct Cinema* defendió el uso de la cámara como una herramienta de observación pasiva e invisible y una construcción documental que pretendía presentar los acontecimientos tal como éstos se habían desarrollado, carentes de toda manipulación. La presunción subyacente es que la presencia del cineasta no modifica el comportamiento de las personas ni el transcurso de los eventos, de modo que la realidad se revela a sí misma ante el lente distante de la cámara que observa y registra. Las tomas largas y el tipo de edición aparentan no querer organizar un relato, sino comprimir los eventos en el orden en el que ocurrieron.

Quizás lo más interesante del *Direct Cinema* fue la crítica y la discusión teórica que aún hoy generan las declaraciones de sus practicantes. Documentalistas como Robert Drew, Richard Leacock o Albert Maysles no sólo reclamaban estar haciendo un cine más auténtico que cualquier otro pues capturaba eventos espontáneos libres de cualquier manipulación, sino que defendían la superioridad ética de su forma documental pues representaba una observación objetiva del mundo. Stella Bruzzi (2003) hace notar que los practicantes del *Direct Cinema* fueron los primeros documentalistas en proclamar la «autenticidad» de su trabajo, entendiendo ésta como «el derrumbe de la distancia entre representación y realidad», basados en la idea de que la cámara se convertía en una ventana a través de la que cualquiera podía observar el mundo (Bruzzi, 2003: 5). Brian Winston, por su parte, sostiene que ambos movimientos legitimaban la «verdad» de su representación a partir de su vínculo con la ciencia: el *Cinéma Vérité* hacía alusión a la metodología de las ciencias sociales, en tanto el *Direct Cinema* reflejaba la epistemología y el uso de herramientas de las ciencias naturales (Winston, 1993).

Sin restarle importancia a las diferencias entre ambos proyectos, me parece interesante explorar las semejanzas subyacentes y que resultan evidentes cuando se los compara con el documental griersoniano. Si en los años '30 y '40 el tema era la nación, las instituciones y, por sobre todo, la sociedad, en los nuevos formatos documentales de los '60 el punto de interés es el individuo y sus experiencias. Cuando en las películas del Movimiento Documentalista Británico aparece un sujeto identificable, éste está allí como representante de un colectivo y condensa todas las características, aspiraciones y visión de mundo atribuidas a un grupo social – ya fuera el trabajador industrial, el soldado o el enemigo. Desde esa perspectiva se puede entender que la voz del documentalista también está allí representando algo más que su propia individualidad. No es la «voz de Dios», ni se legitima a partir de una supuesta objetividad, ni está hablando en nombre de alguien más, es la voz de la sociedad en su conjunto, de un grupo cohesionado (...) o la voz del Estado; y la validez de su discurso se sostiene en tanto sus oyentes comparten la idea de que esa voz posee autoridad para hablar con certeza acerca de determinados temas. En los documentales de los '60 ya no hay ninguna voz legítima que pueda reclamar la validez de su interpretación de los eventos del mundo. Es posible que, como señala Winston, la construcción documental y el uso del cine reflejen los métodos de la ciencia, pero finalmente de ninguno de esos acercamientos surge una dilucidación. Lo que el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité* comparten es precisamente el ser métodos de acercamiento a los eventos del mundo que, en última instancia, no admiten ninguna comprensión racional; lo único concreto son los individuos, incluido los documentalistas, que pueden compartir el momento interactuando u observando desde la distancia.

Por cierto, el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité* no eran las únicas formas documentales existentes durante la década del '60. Cineastas como Alain Resnais, Chris Marker o Joris Ivens (*Les Statues meurent aussi*, Resnais y Marker, 1953; *Nuit et brouillard*, Resnais, 1956; *Dimanche à Pékin*, Marker, 1956) de algún modo estilizaron la tradición del documental autorial y poético iniciado por Grierson, pero ampliaron y profundizaron las temáticas, mantuvieron una perspectiva comprometida con la izquierda política y descartaron la narración concluyente a favor de una exposición más ambigua y reflexiva. Serían esos documentalistas los que influirían en el desarrollo del documental latinoamericano, primero en Cuba y luego en el resto de la región.

2. CONSOLIDACIÓN DEL MITO

Dando por sentado que cualquier forma de cine implica necesariamente una mediación entre lo que se filma y su referente, es evidente que no es en el nivel de lo presentado por la imagen donde es posible distinguir entre cine de ficción y documental. Autores como Nichols (1997), Renov (1993) o Bruzzi (2003), examinan el cine documental precisamente en términos de su retórica, de sus distintas modalidades, con la intención declarada de ir más allá de la dicotomía ficción-documental basada en vínculos diferenciados con la realidad. Sin embargo, en última instancia todos los análisis se fundamentan o remiten a conceptos de autenticidad ligados a la semejanza entre la representación y el mundo histórico.

Bill Nichols (1997) se refiere al documental como «(...) una forma cinematográfica que hace claras reivindicaciones acerca de su relación con el mundo histórico, pero no puede separarse limpiamente de las estrategias de la narrativa o la fascinación de la ficción» (Nichols, 1997: 19). De modo que, aunque en un nivel inferior, el documental se emparenta con los discursos de sobriedad –como la ciencia, la economía o la política– que intentan ejercer algún grado de poder para fines particulares. «Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad» (Nichols, 1997: 32).

Para ello el documental requiere que su argumentación acerca del mundo resulte persuasiva, de modo que recurre a un realismo que minimiza «la resistencia o la duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad» y que se funda en una representación que imita la percepción visual y auditiva presentando «la vida tal como se vive y se observa» (Nichols, 1997: 217-218). A esta cualidad indicativa de la imagen se le suma el realismo de la evidencia retórica, cuya forma varía en el tiempo de acuerdo a diferentes conceptos de representación. Así, si bien pueden coexistir, cada nueva modalidad surge de un enfrentamiento con la previa cuya naturaleza convencional se ha vuelto cada vez más evidente. Aunque este autor reconoce que ningún estilo será nunca un discurso ideal o definitivo para referirse

al mundo, sin duda concibe el desarrollo del documental como la historia de un permanente progreso hacia formas más complejas y auto-conscientes: «Lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico» (Nichols, 1997: 67).

Es este breve párrafo la única concesión que hace Nichols a la idea de que el realismo responde a factores más profundos y no es meramente un asunto formal. El concepto de realismo es complejo, aun cuando sólo se lo limite al ámbito artístico, pues a pesar de tener orígenes históricos, ha sido reclamado por distintos movimientos con connotaciones distintas. Lo que me parece importante resaltar es que en última instancia aquello que se acepta como realista en un momento dado, aun cuando se refleje y se naturalice en convenciones, responde a actitudes cambiantes respecto a lo que es la realidad, a como el ser humano se vincula con distintos aspectos de ella y el qué, cómo, quién y cuándo es apropiada representarla. Eso es precisamente lo que refleja la diferencia entre el documental concebido por Grierson y las versiones posteriores.

La forma, en teoría, es siempre la fusión de métodos de presentación específicos, la experiencia seleccionada específicamente, y las relaciones específicas entre productor y audiencia. Es engañoso abstraer la 'forma' (los métodos de presentación) de estas relaciones mutuamente determinadas. Eso, en estricto, es formalismo, que asume que la elección de un método de presentación es puramente técnica. El formalismo, en este sentido, ha sido reforzado por un fetichismo hacia el medio. El verdadero proceso de producción es un conjunto de propiedades materiales; de procesos de significación dentro de éstos; de relaciones sociales entre productores y entre productores y audiencias; y luego la selección inherente y consiguiente del contenido. Reducir este conjunto complejo al 'medio', con supuestas propiedades objetivas que gobiernan todos estos procesos y relaciones es, en estricto, un fetichismo (Williams, 1977: 4).

Renov (1993) evalúa que los análisis del documental se han enfocado, erróneamente, en el rol del significado más que en el del significante, puesto que se presume que «es el 'cine de los hechos', 'la no ficción', el terreno de la

información y la exposición más que el empleo de la diegética o la imaginación» (Renov, 1993: 13). Propone, en cambio, una poética documental, entendiendo ésta como la comprensión de «los principios de construcción, función y efectos específicos del cine y el video no ficcional». (Renov, 1993: 21). En el caso de la práctica documental, estos principios se vincularían con cuatro funciones estéticas: 1) registrar, revelar o preservar; 2) persuadir o promover; 3) analizar o interrogar; 4) expresar. En otras palabras, todo documental respondería a esas cuatro funciones, «impulsos» o «deseos», aunque no necesariamente a todos por igual o de una forma particular.

Lo que resalta en este planteamiento es que el único elemento que distingue al documental respecto a otras películas, es precisamente el registro. Renov (1993) entiende que en un momento dado las formas de satisfacer esa función pueden revelarse como mera ilusión y, por lo mismo, los «marcadores de la autenticidad documental son históricamente variables» (Renov, 1993: 23). Ejemplo de ello son las tomas temblorosas, mal expuesta y con movimientos bruscos de *Kon-Tiki* (Heyerdahl, 1950), alabadas en la época por Bazin, que vio en ellas la inscripción de la experiencia y que hoy son parte de los recursos dramáticos utilizados por la ficción o la publicidad. Sin embargo, para Renov este impulso por registrar y preservar forma parte de un instinto universal de auto-preservación cultural.

El énfasis aquí está sobre la réplica de la realidad histórica, la creación de una realidad de segundo orden cortada a la medida de nuestro deseo – engañar a la muerte, detener el tiempo, restaurar las pérdidas. La mayoría de las veces el documental ha estado motivado por el deseo de explotar el poder revelador de la cámara, un impulso raras veces acompañado de un reconocimiento de los procesos a través de los cuales se transfigura lo real (Renov, 1993: 25).

Stella Bruzzi rechaza la visión de Nichols de la historia del documental como un ‘árbol genealógico’, en el que cada nuevo estilo cinematográfico vuelve obsoleto al anterior. Al mismo tiempo critica la postura de Renov, que así como idealiza el documental puro en el que existe una relación directa entre la imagen y lo real, al mismo tiempo demuestra la imposibilidad de esa aspiración. En oposición, Bruzzi entiende que el documental es una

negociación entre la realidad por un lado y la imagen, la interpretación y el prejuicio por el otro. Es decir, la práctica documental no es una empresa ingenua concentrada en la meta imposible de alcanzar el «Santo Grial de la autenticidad perfecta» sino que, a partir de la aceptación de esa incapacidad del documental para entregar una imagen sin distorsiones de la realidad, es que se desarrollan diferentes estilos y formas documentales. «El documental está involucrado en una relación dialéctica entre aspiraciones y potenciales, hasta el punto en que el texto mismo revela las tensiones entre la búsqueda de la forma más auténtica de representar los hechos y la imposibilidad de este propósito» (Bruzzi, 2003: 4).

Todos estos análisis, si bien destruyen el mito del documental y de la imagen cinematográfica como reflejos de la realidad, por otro lado refuerzan la idea de que la única representación 'auténtica' del mundo está vinculada a conceptos universalmente compartidos como los de semejanza, objetividad, imparcialidad, veracidad. El que esos conceptos puedan ser relativos o que de hecho dentro de otros contextos culturales e históricos puedan no estar vinculados a la representación apropiada, 'auténtica', legítima del mundo, es algo que está fuera de consideración. En otras palabras, entiendo que no se trata de que los seres humanos recurran a una herramienta de mediación para reproducir el mundo, sino que esa herramienta constituye un medio para presentar una visión de mundo, por lo mismo es de suponer que está sometido a normas «(...) indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico» (Bourdieu, 2003: 44).

La noción de documental como representación del mundo unida a la idea del formato audiovisual como medio de comunicación, le otorgan a este tipo de texto un alto valor simbólico. Y efectivamente, pareciera que la categorización de una película o un video como 'documental' –en oposición a cine de ficción, experimental o propaganda– de algún modo implican un reconocimiento social de que esa obra en particular representa un argumento legítimo acerca de eventos concretos. Por lo mismo, aparece como un formato discursivo privilegiado como herramienta de resistencia, de divulgación de injusticias sociales, de activismo político.

El término género resulta apropiado para referirse al documental si lo contextualizamos dentro de la historia del cine. Tomado de los estudios

literarios, en los orígenes del cine el término quedó directamente vinculado con el sistema de producción en serie de los grandes estudios y supone, no una clasificación de la obra terminada, sino la adhesión durante la etapa de producción a un tema, una trama, un tipo de personajes, etc. El sistema de los géneros hizo más eficiente la producción permitiendo la estandarización –cuando no la simple reiteración– de un número limitado de temáticas y características formales reunidas bajo una misma etiqueta. Pero, más importante aún, también permitió facilitar su consumo por un público con expectativas que se adecúan a la oferta a partir de su conocimiento previo de otras obras pertenecientes a la misma categoría. Francesco Casetti (1994), habla de una comunicación por cliché posible gracias a un acuerdo tácito entre realizador y espectador que involucra el uso de fórmulas narrativas recurrentes y la predisposición de leer lo nuevo a través de lo ya conocido.

Así, el documental implica una modalidad de discurso que impone ciertas exigencias formales para que sea reconocible y aceptable por los espectadores, pero tras esas formas subyacen modos particulares de vincularse con el mundo que reproducen el orden social y por lo tanto varían de acuerdo al contexto social e histórico. Sin embargo, el sólo término documental hace referencia a un realismo y, como señala Barthes, «(...) no hay ningún dibujo, por 'exacto' que sea, cuya misma exactitud no se haya convertido en estilo (en un 'verismo'); ni escena filmada cuya objetividad deje de ser leída, en última instancia, como el propio signo de la objetividad» (Barthes, 1986: 13-14).

Retomando entonces las preguntas iniciales podemos decir que si los auditores de la versión de Orson Welles de «La guerra de los mundos» reaccionaron de la forma que lo hicieron, no fue porque existiera un vínculo particular entre el noticiero radiofónico y la realidad, sino porque el formato correspondía a una forma legitimada como representación veraz de los eventos del mundo. Del mismo modo, es la mera catalogación de una película como documental, y no alguna cualidad intrínseca del género, la que actúa como significante de veracidad o realismo, siendo su intención ejercer una violencia simbólica al imponer una visión legítima del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Jeane

1977 «Self-reflexivity In Documentary». *Ciné-Tracts*, Vol. I, No.2. Montreal: Institute Of Cinema Studies.

BARTHES, Roland

1986 «El Mensaje Fotográfico». En *Lo Obvio y Lo Obtuso. Imágenes, textos, voces*. Barcelona: Paidós.

BRUZZI, Stella

2003 *New Documentary. A critical Introduction*. Londres: Routledge.

BOURDIEU, Pierre

2003 *Un Arte Medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CASSETTI, Francesco

1994 *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra.

GRIERSON, John

1946 «The Documentary Idea: 1942». En *Grierson on Documentary*. En Hardy, Forsyth (Ed.), London: Collins.

GRIERSON, John

1998 «Postulados del documental». *Textos y Manifiestos del Cine*. En Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero (Eds.), Madrid: Cátedra.

KOLKER, Robert P.

1983 *The Altering Eye*. New York: Oxford University Press.

NEW YORK TIMES

1938, 31 Octubre «Radio Listeners in Panic, Taking War Drama as Fact» Disponible en: <http://www.war-of-the-worlds.org/Radio/Newspapers/Oct31/NYT.html> [consultado, 2009, 1 de Septiembre].

NICHOLS, Bill

1997 *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós.

PANOFSKY, Erwin

2003 *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

QUINTANA, Ángel

2003 *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

RENOV, Michael

1993 «Toward a Poetics of Documentary». En Renov, Michael (Ed.) *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.

ROTHA, Paul

1936 *Documentary Film*. London: Faber.

WILLIAMS, Raymond

1977 «Realism, Naturalism And Their Alternatives». En *Ciné-Tracts*, Vol. 1, No. 3. Montreal, Institute Of Cinema Studies.

WINSTON, Brian.

1993 «The Documentary Film as Scientific Inscription». En Renov, Michael (Ed), *Theorizing Documentary*. New York, Routledge.

