

2. MODALIDADES DOCUMENTALES DE REPRESENTACIÓN

Modalidades

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

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

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

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

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

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

una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico.

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

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

La modalidad expositiva

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

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

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

den, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto como hacen las extrañas yuxtaposiciones de *Las Hurdes/Tierra sin Pan* o *Le Sang des Bêtes*.

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

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

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

Naked Spaces nos muestra aldeas del África Occidental y algunos de sus detalles arquitectónicos (pero a pocos de sus habitantes). No nos habla de la historia, función, economía o significado cultural de estas formas concretas. En vez de esto un trío de voces femeninas compone la banda sonora en *voice-over*, acompañada de música indígena de diversas regiones. Cada voz ofrece una forma diferente de comentario anecdótico sobre cuestiones de hecho

y valor, significado e interpretación. Esta película pone de manifiesto la clara conciencia de que ya no podemos dar por sentado que nuestras teorías epistemológicas del conocimiento ofrecen un acceso exento de problemas a otra cultura. La exposición poética ya no hace el papel de bardo, reuniéndonos en una colectividad social de valores compartidos, sino que expone, poéticamente, la construcción social de esa forma de colectividad que permite que jerarquía y representación vayan de la mano. Trinh Minh-ha se niega a evocar o hablar en nombre de la esencia poética de otra cultura; por el contrario, interpreta la estrategia retórica de la empatía y la unidad trascendental y lo hace dentro de los términos de una exposición poética en vez de a través del metacomentario que podría adoptar un documental reflexivo.

La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible «voz omnisciente» o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. La sensación de toma y daca entre entrevistador y sujeto es mínima. (El texto expositivo determina férreamente las cuestiones de duración, contenido, los límites o fronteras de lo que puede y no puede decirse, aunque pueda haber elaboradas concatenaciones de pregunta y respuesta, o incluso diálogo entre entrevistador y sujeto. Estas cuestiones circulan como conocimientos tácitos entre los practicantes, y forman parte de la matriz institucional de los documentales expositivos, una matriz a la que se enfrentan las tres modalidades restantes cuando se trata del estatus de las personas reclutadas para aparecer en la película). Las voces de otros quedan entrelazadas en una lógica textual que las incluye y orquesta. Conservan escasa responsabilidad en la elaboración de la argumentación, pero se utilizan para respaldarla o aportar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia el comentario. La voz de la autoridad pertenece al propio texto en vez de a quienes han sido reclutados para formar parte del mismo [1]. Desde *Housing Problems* hasta la edición más reciente de las noticias vespertinas, los testigos ofrecen su testimonio dentro de un marco que no pueden controlar y que quizá no comprenden. No está en su mano determinar el tono y la perspectiva. Su tarea es la de aportar pruebas a la argumentación de otra persona y cuando lo hacen bien (*Harvest of Shame*, *All My Babies*, *The Times of Harvey Milk*, *Sixteen in Webster Groves*) no nos fijamos en cómo el realizador utiliza a los testigos para demostrar un aspecto, sino en la efectividad de la argumentación.

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

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

Finalmente, el espectador por lo general esperará que el texto expositivo tome forma en torno a la solución de un problema o enigma: presentando las noticias del día, investigando el funcionamiento del átomo o del universo, abordando las consecuencias de los desechos nucleares o la lluvia ácida, siguiendo la historia de un acontecimiento o la biografía de una persona. Esta organización desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa en la que se producen acontecimientos imaginarios dentro de un periodo temporal fijo que a menudo avanza hacia una conclusión bajo algún tipo de urgencia temporal o plazo. En vez del suspense de resolver un misterio o rescatar a un persona cautiva, el documental expositivo se erige a menudo sobre una sensación de impli-

cación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como del suspense narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico. El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos teleológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense.

La modalidad de observación

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

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

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

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

dan relación entre ellos. Y el espacio ofrece todos los indicios de haber sido esculpido a partir del mundo histórico en vez de fabricado como una puesta en escena de ficción.

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

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

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

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

Las «yuxtaposiciones extrañas» suelen funcionar como un estilo híbrido en el que el realizador escoge recurrir a técnicas asociadas con una de las otras modalidades, como cuando Fred Wiseman hace un montaje paralelo en *Ti-ticut Follies* entre la alimentación forzosa de un paciente y la posterior preparación del mismo para su entierro. Estas yuxtaposiciones tienen el objetivo de hacer una declaración editorial en el tono del cine expositivo en vez de dejar que los acontecimientos se desarrollen siguiendo su propio ritmo. Las convenciones de la observación restan probabilidades de que los cambios bruscos de tiempo o localización se utilicen como modos de sorprender al espectador con nuevas perspectivas. Es más probable que sean cambios bruscos, sorprendentes o inesperados en la perspectiva de la presentación que un actor social hace de sí mismo, como cuando el sargento Abing de *Soldier Girls* deja de lado su rudo porte de instructor para confesar lo profundamente herido y emocionalmente mutilado

que ha quedado como resultado de su experiencia de combate. Este tipo de momentos sirven de epifanías y parecen «reales», es decir, parecen haberse originado en el mundo histórico y no en las estrategias engañosas de una argumentación. Los saltos o yuxtaposiciones que sorprenden e inquietan derivan de los modos en que las personas y los acontecimientos dan giros que, como se suele decir, parecen más increíbles que la propia ficción. Las cuestiones de emplazamiento dentro de la película, ritmo, posición de la cámara, calidad del sonido e insinuaciones de la presencia percibida del realizador pueden contribuir a la energía de la yuxtaposición tanto como su base en el comportamiento auténtico de la gente, pero, en tanto que la película se ciñe a un realismo de observación, estos factores tenderán a la discreción y rara vez serán comentados.

Las imágenes o situaciones recurrentes tienden a reforzar un «efecto de realidad» anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar, y certificando la prolongada centralidad de lugares específicos. Estos estribillos aportan textura afectiva a una argumentación, hacen hincapié en la especificidad del mundo observado y los microcambios que se producen de un día a otro. La presencia reiterada de la casa de *A Married Couple* y de la pizzería de *Family Business*, por ejemplo, sitúan el lugar del compromiso dramático. Estos locales adquieren cada vez más importancia en lo que respecta a la geografía emocional del espacio (el modo en que zonas específicas de un dormitorio, una cocina, una caja registradora o un horno de pizzas pueden asociarse con personajes específicos y con su propio sentido de situación e identidad, un sentido del propio ser a menudo puesto a prueba o comprometido a través de sus interacciones con otros). Aunque las películas de observación están enraizadas en el presente, también abarcan un cierto tiempo, y este tipo de recurrencias aumentan la impresión de desarrollo narrativo, de transformación con el paso del tiempo, en oposición a la impresión alternativa de una porción atemporal de escenas escogidas de un único momento en el tiempo.

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

Para el espectador, los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al del cine de ficción. (En los capítulos siguientes se estudian en detalle las diferencias). Observamos y oímos durante un instante a actores sociales. Este término significa «individuos» o «personas». Aquellos a quienes observamos rara vez presentan un comportamiento preparado o coaccionado. Yo utilizo el término «actor social» para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven. Ya no prevalece la sensación de distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino. Identificamos y seguimos los códigos de acciones y enigmas que presenta la narrativa. Prestamos atención a esos momentos descriptivos desde el punto de vista de la semiótica o el comportamiento que revierten en los personajes y dan mayor densidad a su comportamiento. Ponemos una atención considerable en los códigos de referencia que el texto importa o «documenta» como códigos operativos de la cultura que los actores sociales aceptan o rechazan de formas perceptibles. Es posible que observemos el funcionamiento de un código simbólico que rige la economía del texto en términos metafísicos o psicoanalíticos (como el deseo de plenitud de conocimiento y la autoridad trascendental de la mirada observadora o el deseo de unidad entre observador y observado,

espectador y texto, sin rastro de carencia, deficiencia o fisura entre el texto y lo real, la representación y el referente).

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

Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana. Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (nos ofrece las imágenes y los sonidos que tenemos frente a nosotros) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida. Cuando un psiquiatra al que se filma trabajando con un paciente en *Hospital* de Fred Wiseman mira a la cámara con consternación, tras una llamada exasperante a un asistente social, y dice «Ha colgado», la película pasa por corte a otra escena en vez de seguir con ese plano y obligar al realizador a responsabilizarse de dar una respuesta. Cuando el miembro de una tribu de *Joe Leahy's Neighbors* habla del realizador a su compañero y le pregunta a su amigo si deberían entonar una canción, el amigo contesta: «No, no es esa clase de película». Esto da lugar a un momento de hilaridad para el espectador pero, pasando por corte de inmediato a otro plano, los realizadores también se zafan de la responsabilidad implícita de explicar qué tipo de película es. Esto requeriría una forma de presencia que prefieren evitar, dejando que la película se explique a sí misma (al menos al espectador; la explicación que se les dio a los sujetos sigue siendo una mera especulación).

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

La modalidad interactiva

¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? Ésta es la posibilidad que en la década de los veinte propuso Dziga Vertov como *kino-pravda*. Los realizadores de varios países renovaron esta posibilidad de forma tentativa y técnicamente limitada durante principios y mediados de la década de los cincuenta. A finales de los cincuenta esta modalidad empezó a ser tecnológicamente viable gra-

cias al trabajo de los realizadores del National Film Board of Canada (en particular con las series de «Candid Eye» en 1958-1959, y *Les racquetteurs* de Gilles Groulx y Michael Brault en 1958). Esta modalidad adquirió prominencia y se convirtió en el centro de una controversia con *Chronique d'un Été* de Jean Rouch y Edgar Morin, que sus autores denominaron obra de *cinéma vérité*, y con el éxito de *Primary* de Drew Associates en Estados Unidos [7].

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

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

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

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

Estas posibilidades plantean diversas cuestiones éticas a los practicantes. ¿Hasta dónde puede ir la participación? ¿Cuáles son los límites más allá de los que un realizador no puede establecer una negociación? ¿Qué tácticas permite la «acusación» fuera de un sistema legal formal? La palabra «acusación» hace referencia al proceso de investigación social o histórica en que se interna el realizador en su diálogo con testigos con el objeto de desarrollar una argumentación. En realidad, la relación con los testigos puede estar más cerca de la de un defensor público que de la de un acusador: no es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento. La cuestión ética de una relación semejante estriba en el modo en que el realizador representa a sus testigos, en particular cuando funcionan motivos, prioridades o necesidades contradictorios. En una entrevista de Public Broadcasting System con Bill Moyers, Errol Morris, director de *The Thin Blue Line*, distinguía su principal objetivo como realizador del ansia imperiosa del sujeto de probar su inocencia. Para Morris, la realización de una «buena película» era lo primero. Esta película también fue de utilidad para el tema que trataba, a pesar de todo, pero en otros casos los resultados no son siempre tan felices. (*The Things I Cannot Change*, uno de los primeros documentales de «Challenge for Change» del National Film Board of Canada, por ejemplo, es una buena película pero tuvo una influencia negativa sobre la familia indigente en la que se centra). Los métodos de «Nightline» de ABC ejemplifican el modo en que los intereses de elaboración de un buen programa pueden funcionar en detrimento de los sujetos que aparecen en el mismo privándoles del control sobre cómo son representados. Este programa presenta a individuos destacados con los que interactúa el presentador Ted Koppel, pero se les coloca en un estudio distinto (incluso cuando están en el mismo edificio de Washington, D.C.), no se les ofrece un monitor en el que ver a Koppel o a sí mismos en pleno diálogo y sólo tienen unos auriculares con los que oír las preguntas y comentarios de su interlocutor [9] .

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

La proximidad del señor Downey a la ética del circo romano plantea otras cuestiones afines: ¿hasta dónde puede llegar la provocación? Cuando Geraldo Rivera incita a los partidarios de la supremacía blanca a la violencia física, ¿qué responsabilidad tiene de las consecuencias de este acto (un tema en cierto modo acallado al ser su nariz, y no la de algún otro de sus invitados, la que acaba rota)? Cuando, en *Shoah*, Claude Lanzman incita –cuando no exige– a sus testigos a hablar del trauma que sufrieron como víctimas de un campo de concentración, ¿podemos dar por sentado que los resultados son tan terapéuticos como parece creer el señor Lanzman? Cuando el actor-científico de la película de Stanley Milgram, *Obedience* (esta película presenta los experimentos clásicos de Milgram sobre obediencia a la autoridad), pide a sujetos que no están al tanto de la situación que administren lo que serían descargas letales a personas que cometen fallos de aprendizaje, ¿qué responsabilidad tiene el realizador de las secuelas emocionales de esta experiencia, no sólo en el momento inmediato sino en años venideros? En estos últimos casos los realizadores se representan a sí mismos con una honradez particular que nos permite ver el proceso de negociación que conduce al resultado que buscan. Podemos hacer nuestra propia evaluación de su conducta, los procedimientos que rigen su investigación y el equilibrio entre la información obtenida y su coste personal, pero, ¿constituye esto una forma suficiente de exoneración? ¿Cuáles son los estándares éticos o políticos que organizan patrones de intercambio social como éstos? ¿Qué otras negociaciones puede haber, en particular en el proceso de montaje –en lo que respecta a opciones sobre qué mostrar y qué omitir– que también sean merecedoras de un lugar en la película terminada?

La interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista. Esta forma plantea cuestiones éticas propias: las entrevistas son una forma de discurso jerárquico que se deriva de la distribución desigual del poder, como ocurre con la confesión y el interrogatorio. ¿Cómo se manipula la estructura inherentemente jerárquica de esta forma? ¿Plantea la historia oral filmada (o historia audiovisual) cuestiones éticas diferentes de las que plantean las historias orales que vayan a formar parte de un archivo como material de primera mano? ¿Qué derechos o pre-

rrogativas conserva el entrevistado? Las salvaguardias legales de la intimidad y la protección contra injurias o libelo ofrecen pautas en algunos casos, aunque no en todos. El principio ético de la autorización con conocimiento de causa ofrece otra pauta, pero muchos realizadores documentales prefieren hacer caso omiso de él, argumentando que el proceso de investigación social o histórica se beneficia de los mismos principios que la libertad de expresión y de prensa, que da una autorización considerable a los periodistas en su búsqueda de noticias [10].

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

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

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

zativa de De Antonio. La argumentación es suya pero surge de la selección y organización de las pruebas ofrecidas por los testigos y no de un comentario en *voice-over*. (No hay comentario en *voice-over* en absoluto).

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

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

El grado en el que los actores sociales pueden implicarse en el proceso de presentación varía considerablemente, desde la máxima autonomía que permite el cine de observación hasta las limitaciones sumamente restrictivas de las entrevistas formales como las que utiliza Ted Koppel en «Nightline» o las de «Meet the Press» de la CBS. Cuando la interacción se produce fuera de una de las estructuras de entrevista formales, el realizador y los actores sociales se comunican como iguales, adoptando posiciones en el terreno común del encuentro social, presentándose a sí mismos como actores sociales que deben negociar los términos y condiciones de su propia interacción. (Estas posiciones, claro está, no son necesariamente las de iguales en todos los aspectos; el mismo acto de la filmación lo confirma). Partes de *Hard Metal's Disease*, en las que Alpert se convierte en un participante en toda regla en los acontecimientos, por ejemplo cuando se pone a traducir al español declaraciones de víctimas norteamericanas de esta enfermedad a los trabajadores mexicanos a los que han venido a prevenir los norteamericanos, eliminan la sensación que dan las limitaciones de una estructura en forma de entrevista. Alpert no es un observador sino un participante en toda regla, cuando no un instigador, de los sucesos que filma.

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

Una dinámica participativa es aquella que va más allá del uso de material de entrevista en un texto expositivo. El comentario hecho por un realizador o en nombre de éste subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película. Las entrevistas del «hombre de la calle» insertadas en *Prelude to War* o emparedadas entre las afirmaciones del narrador Roger Mudd acerca de los residuos militares en *The Selling of the Pentagon* transmiten una sensación mínima de compromiso de participación. Una dinámica de participación también va más allá del

indicio ocasional o el reconocimiento pasajero de que se está haciendo una película. Un texto interactivo va más allá de los reconocimientos pasajeros para llegar a un punto en el que la dinámica del intercambio social entre realizador y sujeto resulta fundamental para la película. *Watsonville on Strike*, de Jon Silver, establece una modalidad claramente interactiva en su escena inicial en el interior de las dependencias del sindicato Teamster en Watsonville. La sala está llena de trabajadores de fábricas de conservas en huelga, la mayor parte de ellos chicanos. Un funcionario de Teamster, Fred Heim, mira hacia la cámara e insiste en que Silver salga de la sala. En vez de discutirlo con Heim, Silver pregunta a los trabajadores, en español, si puede quedarse. La cámara hace una panorámica alejándose de Heim para mostrarnos a docenas de trabajadores en huelga que gritan: «¡Sí!». La escena se convierte en una animada confrontación entre estos trabajadores y su supuesto líder sindical. Silver sigue este patrón de compromiso interactivo a través de toda la película, principalmente por medio de entrevistas que dejan claro de qué lado está y lo sitúan no como observador sino como metaparticipante, alguien implicado de forma activa con otros participantes pero también implicado en la elaboración de una argumentación y una perspectiva sobre su lucha.

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

En cada caso, se mantiene y se sirve a la jerarquía mientras que la información pasa de un agente social a otro. En contraste con lo que Teresa de Lauretis ha llamado, siguiendo los pasos de Foucault, las «tecnologías del género», que tienen la función, a través del discurso, de implantar una subjetividad sexual con un género definido en todo individuo, podemos utilizar el término «tecnologías del conocimiento» para aquellas actividades cuya función es la de implantar una subjetividad social con género determinado que en ningún caso trastorna (por lo menos no en mayor medida que la sexualidad) la unión entre conocimiento y poder [15]. La entrevista en sus diversas variantes tiene un papel central que desempeñar entre estas tecnologías. En el cine, este nexo entre técnica y poder toma forma material como espacio y tiempo, sobre todo como espacio. Al igual que las cuestiones éticas sobre el espacio entre realizador y sujeto y cómo se negocia éste, la entrevista está rodeada por una serie paralela de cuestiones políticas de jerarquía y control, poder y conocimiento.

No hay una correlación exacta entre forma y contenido en lo que respecta a la entrevista más de lo que la hay con respecto a los contrapicados o el estilo de iluminación de bajo contraste. Pero cada elección de la configuración espacio-temporal entre realizador y entrevistado tiene implicaciones y una carga política potencial, una valencia ideológica, como si dijéramos, que merece nuestra atención. En un extremo estaría la «conversación», un intercambio sin trabas entre realizador y sujeto que parece seguir un curso no predeterminado y abordar una serie de temas que no están claramente definidos. (Esta palabra aparece entrecomillada porque el propio proceso de filmación de dicha conversación la convierte en algo diferente de la acción natural y obvia que parece ser). Los programas de entrevistas, con sus presentadores que sirven de suplentes del aparato de realización o televisión y cuyo discurso parece ser espontáneo y tener intereses muy diversos, nos vienen a la mente, como también lo hacen los intercambios informales entre Ross McElwee y las mujeres que conoce o visita en su *Sherman's March*. En estos ca-

sos, el realizador o suplente resulta claramente visible o, si está fuera de la pantalla (por lo general manejando la cámara), sigue siendo el principal centro de atención para los personajes que aparecen en pantalla. La conversación está en el límite del control institucional, como sugiere Lyotard cuando la compara con el discurso dentro de un marco institucional. Las conversaciones dirigen nuestra atención hacia la acción aparte y las maniobras que tienen lugar, a lo largo de una pendiente de poder, entre realizador y sujeto. Al igual que la historia oral, el historial, la declaración o el testimonio ante un tribunal, la conversación dentro de una película también está destinada a ser objeto del escrutinio de observadores interesados, lo que da a estas maniobras cuasipúblicas una medida adicional de complejidad.

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

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

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

La entrevista común está más estructurada incluso que la conversación o el diálogo. Entra en juego una secuencia de desarrollo específica y la información extraída del intercambio se puede situar dentro de un marco de referencia más amplio al que contribuye una porción definida de información factual o trasfondo afectivo. A diferencia de la escena inicial en un café de *Vivir su Vida* (*Vivre sa Vie*, 1963), de Godard –en la que la cámara viene y va de uno de los personajes principales al otro, ambos sentados, intentando encuadrarlos y verles la cara pero aparentemente sin autoridad para hacer que se den la vuelta para encararse al instrumento intruso– y a diferencia de las tácticas reflexivas de *Surname Viet Given Name Nam* que permiten a los sujetos salirse del encuadre, subvirtiendo la formalidad de la propia entrevista, la entrevista común normalmente requiere a los sujetos que ofrezcan una

visión frontal de sí mismos y controlen sus cuerpos en términos generales para ceñirse a los requisitos de la cámara en lo que respecta a profundidad de campo y campo de visión. La identidad individual, los antecedentes autobiográficos o las cualidades idiosincrásicas de las personas entrevistadas resultan secundarias frente a un referente externo: cierto aspecto del mundo histórico al que pueden contribuir conocimientos privilegiados. (Los rasgos personales no son irrelevantes; aportan «grano» o textura, al conocimiento y pueden ser cruciales para la credibilidad retórica de lo que se dice. Esto resulta especialmente evidente en películas como *Word Is Out*, *Before Stonewall* o *Un Hombre Cuando es un Hombre* de Valeria Sarmiento, ya que las cualidades de personalidad son en sí mismas aspectos del sujeto en cuestión).

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

En *Not a Love Story*, sin duda debido al hincapié tan poco habitual que se hace en las experiencias de las entrevistadoras, los intercambios sitúan a la realizadora y al tema en el encuadre, en un espacio social compartido. Esta forma de disposición espacial es más típica de las entrevistas de televisión, en las que la personalidad del presentador-entrevistador puede en sí misma adquirir estatus de icono y por tanto valor de intercambio económico a través de la repetición un programa tras otro. En un gran número de casos, en particular en esas películas que hacen de la historia su tema en vez del efecto de la experiencia de la entrevista en sí, la entrevista tiene lugar a través de la línea del encuadre. El realizador/entrevistador permanece fuera de la pantalla, y, a menudo, incluso, su voz desaparece del texto. La estructura de entrevista sigue resultando patente porque los actores sociales se dirigen a la cámara, o a un lugar en un eje aproximado (con su mirada presumiblemente dirigida hacia el entrevistador), en vez de a otros actores sociales, y porque no sólo sus palabras sino también sus cuerpos parecen estar bajo el influjo de la puesta en escena. *Seeing Red*, *In the Year of the Pig*, *Word Is Out*, *The Day after Trinity: J. Robert Oppenheimer and the Atomic Bomb*, *Ethnic Notions*, *The Color of Honor*, *Family Gathering* y *Rosie the Riveter* no son sino unos pocos ejemplos de películas que utilizan una técnica en la que la entrevista imita el estilo y la estructura de la historia oral.

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

El grado de ausencia del realizador en el pseudomonólogo puede variar considerablemente. A menudo no se ve ni se oye al realizador, que deja a los testigos que «hablen por sí mismos». En ocasiones la voz del realizador se oye

mientras su cuerpo permanece invisible. Esto es lo que ocurre en una escena de *In the Year of the Pig* con el senador Morton, en partes de *Harlan County, U.S.A.*, y a lo largo de *Sad Song of Yellow Skin* y otros filmes de Michael Rubbo. La sensación de una presencia aural se hace eco de la estrategia del comentario en *voice-over* de las películas expositivas, pero ahora la voz se dirige hacia los sujetos que están dentro del encuadre, los entrevistados, en vez de al espectador o, como en *Sherman's March* y *Demon Lover Diary*, la voz del realizador se dirige a nosotros en tono personal, de diario, añadiendo otro punto de vista individual a lo que hemos visto y oído.

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

Esta discontinuidad puede convertirse en centro de atención de un modo más evidente cuando el realizador desplaza la voz hablada con la palabra escrita. Los intertítulos, en vez de una voz en *off*, pueden aportar la otra mitad del «diálogo». *Comic Book Confidential*, de Ron Mann, una historia del cómic norteamericano, imita los propios cómics uniéndolos con breves intertítulos que sugieren la línea narrativa de la película (por ejemplo, «Mientras tanto los superhéroes luchaban entre sí» o «Y entonces llegaron los años cincuenta», etcétera). *Wedding Camels*, de David y Judith MacDougall, contiene una escena en la que entrevistan a la novia por medio de una serie de preguntas representadas en intertítulos (en inglés; las respuestas son en turkana, con subtítulos, otra mediación gráfica). Una pregunta es: «Le preguntamos a Akai [la novia] si una mujer turkana escoge a su marido o si sus padres escogen por ella». Aunque esta táctica sitúa al realizador «en la pantalla», en el espacio bidimensional de los intertítulos, permanece una sensación de ausencia. Este espacio es discontinuo del espacio tridimensional de la entrevista; representa o suple al realizador sin encarnarlo. El hecho de que la diferencia entre los significantes gráfico e indicativo (realista), entre la palabra escrita y la imagen del cuerpo que habla, puede desempeñar la función de reconocer la diferencia jerárquica entre entrevistado y entrevistador, supone una ventaja. El giro hacia la palabra escrita sirve como indicio de un encuentro que se produjo y reconoce la autoridad del realizador para encuadrar y controlar a sus sujetos sin requerir la incorporación de la voz ni la transferencia paradójica de su textura, su especificidad histórica, al terreno de un logos aparentemente atemporal. Los intertítulos gráficos pueden lograr el efecto de una yuxtaposición inesperada o extraña, potenciando nuestra conciencia de la estructura jerárquica de interacción. Como tales tienen el potencial para llevarnos hacia la modalidad reflexiva de representación documental sin que, por ellos mismos, sean suficientes para hacerlo.

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

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

La modalidad de representación reflexiva

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

Los documentales reflexivos como *Celoveks Kinoapparatom* (1929), *The Thin Blue Line*, *Daughter Rite*, *Reassemblage*, *Lorang's Way*, *De Grands Événements et des Gens Ordinaires*, *Poto and Cabengo*, *Far from Poland* y *Journal Inachève* plantean el dilema ético de cómo representar a la gente de dos modos distintos. En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente (como ocurre en *Far from Poland* y *Daughter Rite*). En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que la gente, o actores sociales, aparece ante nosotros como significantes, como funciones del propio texto. Su representatividad en lo que respecta a instituciones y colectivos que operan fuera del encuadre de la película, en la historia, se toma más problemática a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida en vez de una porción de la realidad. Las películas interactivas pueden dirigir nuestra atención hacia el proceso de la realización cuando este proceso plantea un problema a quienes participan en él; el modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia este proceso cuando le plantea problemas a dicho espectador. ¿Cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa? ¿Cómo se puede representar en una película la lucha del sindicato Solidaridad, en especial cuando el realizador no puede viajar a Polonia (el tema de *Far from Poland*)? ¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?

Es inevitable que la gente representada en un texto que plantea un problema semejante no pueda ser asimilada por las convenciones del realismo. El realismo ofrece un acceso exento de problemas al mundo a través de la representación física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador (por medio del estilo interpretativo, la estructura narrativa y técnicas cinematográficas como los planos subjetivos). Los documentales reflexivos sólo emplearán este tipo de técnicas para interrumpirlas y dejarlas al descubierto. *The Thin Blue Line*, por ejemplo, se basa firmemente en las convenciones de la entrevista con todas sus afinidades con la

confesión, pero también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con otra. El director Errol Morris hace hincapié hasta tal punto en estas contradicciones que la apelación al testimonio como un índice de «lo que ocurrió en realidad» cae de lleno en las redes de una liturgia de afirmaciones de autojustificación mutuamente contradictorias” [18]. Sin embargo, ninguno de los personajes puede, por definición, compartir este patrón general. Y en el caso del protagonista, Randall Adams, que cumple cadena perpetua por el asesinato de un agente de policía que él jura que no cometió, la propia noción de un patrón semejante amenaza con atrapar sus propias declaraciones de inocencia dentro de un barboteo de afirmaciones cuestionables y enfrentadas. Morris dramatiza la búsqueda de pruebas y subraya lo incierto de las existentes. Nos recuerda que todo documental elabora los puntos de referencia probatorios que necesita devolviéndonos, una y otra vez, al lugar de los hechos por medio de una reconstrucción que destaca aspectos sugerentes, evocadores pero también completamente cuestionables del evento (como un batido que surca el aire en cámara lenta o las luces traseras de un coche mantenidas en primer plano mientras la identidad del asesino sigue siendo del todo incierta). Aunque es realista en muchos aspectos, esta película bloquea el supuesto «natural», durante mucho tiempo indiscutido, de la correspondencia directa entre el realismo y la autenticidad de las afirmaciones acerca del mundo.

Como resultado, los sistemas de creencia de los actores sociales quedan resituados dentro del propio metacomentario del texto acerca de sistemas de creencia contradictorios y también de la tendencia del sistema judicial a otorgar autoridad a la narrativa de «hecho» generada por la policía y los acusadores, que niega a aquellos que desempeñan el papel de acusado. Se trata del trabajo del texto, no del punto de vista de ninguno de los testigos que vemos y oímos. El riesgo de los diversos textos interactivos que subordinan su propia voz textual a la de sus testigos ya no constituye una amenaza; como mínimo, corremos el riesgo recíproco de una voz textual que está por encima de las voces discretas de los actores sociales con un mensaje propio acerca de la problemática de la representación.

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

Este mismo razonamiento hace que muchos textos reflexivos presenten al propio realizador —en la pantalla, dentro del encuadre— no como un participante-observador sino como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su estudio. Se pueden ver elementos de este enfoque en la obra pionera de Vertov *Celoveks Kinoapparatom* y en *Chronique d'un Été* de Rouch y Morin. En *Numéro Deux* de Godard se llevan hasta un límite mucho más lejano mientras que tanto *De Grands Événements et des Gens Ordinaires* como *Far from Poland* extienden este concepto. En todos estos casos el reconocimiento por parte de los realizadores de su propia diferencia con respecto a quienes representan —su función como representantes de la película y las limitaciones que impone esta función en su capacidad de interacción con otros— los sitúa dentro del texto como ocupantes de un espacio discursivo histórico paradójicamente desproporcionado con respecto al de sus sujetos. (Quien define y encuadra el espacio no puede asimismo ocupar ese espacio al mismo tiempo, o como dijo Bertrand Russel una clase no puede ser un miembro de sí misma). *Numéro Deux* empieza y acaba con el propio Godard en una sala de montaje, trabajando con los sonidos y las imágenes de sus actores, que representan a la familia que él ha decidido investigar. Él está históricamente situado en este espacio (el espacio de producción, espacio textual) y sin embargo está a una distancia palpable del espacio de representación que ocupa su «familia» (el espacio de la historia, espacio escenográfico). La posibilidad de interacción directa entre el tema y el realizador que tan intensamente figura en *Chronique d'un Été*, *Hard Metal's Disease* o en la obra de Michael Rubbo ya no parece sostenible. Las meditaciones reflexivas han separado las dos series, de imágenes, convirtiéndolas en registros de representación diferentes y jerárquicos. Y para dejarlo claro, Godard recurre a actores profesionales en vez de a gente normal, una opción que quizá no resuelva todas las cuestiones éticas que un texto semejante aborda y al mismo tiempo provoca [19].

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

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

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

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

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

Las yuxtaposiciones inesperadas funcionan del modo descrito por los formalistas rusos, que denominaron su efecto *ostranenie*, la extrañificación de lo familiar y la familiarización de lo extraño. Se produce una colisión tal de marcos de referencia, por lo general el de representación y el referencial, que una sensación de acceso al mundo sin problemas se torna difícil y turbulenta. Las yuxtaposiciones inesperadas o las desviaciones estilísticas de las normas

de un texto o de las convenciones de un género hacen que el realismo y la referencialidad resulten extraños. Pliegan la conciencia del espectador sobre sí misma de modo que entre en contacto con el trabajo del aparato cinematográfico en vez de permitirle avanzar libremente hacia el compromiso con una representación del mundo histórico.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda. El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del mundo, la estructura y función del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental.

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

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

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

Gorin no está tan interesado en obtener una «respuesta» a la pregunta del estatus del lenguaje de los gemelos o en observar cómo afectan los medios de comunicación a la vida de esta familia (como se puede ver en *Happy Mother's Day*, de Richard Leacock, sobre los quintillizos Dion) como en meditar acerca de la naturaleza del lenguaje y la representación como fenómeno social en general. ¿Cuáles son los términos necesarios y suficientes para tener competencia lingüística? ¿Qué valida la ordenación de los significantes; qué evita que unos se deslicen sobre otros en una sucesión infinita? Y, para completar el giro reflexivo, ¿cómo puede esta película poner en duda su propio uso del lenguaje, así como la presencia física del agente que la firma (Gorin), a la vez que intenta poner en tela de juicio la responsabilidad de la gente (padres, realizadores) con autoridad lingüística con respecto a aquellos que están a su alrededor? (Al parecer la respuesta de Gorin a la ética de la representación y a su responsabilidad con respecto a esta familia en concreto implica dedicar más tiempo que los científicos y la prensa. Una vez que la historia ha perdido interés para ellos, Gorin continúa allí para «seguir» y narrar la situación de la familia después de que sus sueños cinematográficos se vengán abajo y el padre pierda su trabajo. Como indica *An American Family*, con sus doce horas recogidas a partir de trescientas de metraje, la duración tiene un carácter indeterminado propio que en vez de resolver cuestiones éticas puede posponerlas o ampliarlas).

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa surrealista de impresionar y sorprender como una forma de devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general. Los estribillos, si los hubiera, ya no subrayan preocupaciones temáticas ni autentifican la presencia de la cámara y el realizador en el mundo histórico, sino que hacen referencia a la construcción del propio

texto. (La discusión que se prolonga entre Jill Godmilow y Mark Magill, su compañero, acerca de la eficacia de las estrategias de ésta en *Far from Poland* es un ejemplo; los planos reiterados que encuadran la imagen del documental en un monitor de vídeo y los rodean de oscuridad en *Numéro Deux* constituyen otro). Los términos y condiciones de visionado que normalmente se dan por sentados pueden ponerse en tela de juicio, sobre todo debido a que pertenecen a la película que se está viendo en ese momento. La fenomenología de la experiencia fílmica, la metafísica del realismo y la imagen fotográfica, la epistemología, el empirismo, la construcción del sujeto individual, las tecnologías del conocimiento, la retórica y lo visible: la conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y apoya la tradición documental como en el mundo que está más allá. Funciona una sensación de la textualidad de la experiencia de visionado más espesa y densa. La sensación de transporte indirecto al mundo histórico vuelve sobre sus pasos siguiendo el rastro de la propia representación.

Más que la sensación de la presencia del realizador en el mundo histórico observada en el modo interactivo, el espectador experimenta una sensación de presencia del texto en su campo interpretativo. La situación que se va a experimentar y examinar ya no está situada en otra parte, delimitada y remitida por el texto documental; es la propia situación de visionado. Esta maniobra reflexiva, que ya es una tradición asentada en la ficción, donde sátira, parodia e ironía gozan de una posición destacada, es relativamente nueva en el documental. Este cuestionamiento de su propio estatus, convenciones, efectos y valores puede representar la maduración de este género. Un mayor avance formal implica necesariamente una vuelta a formas previas, presumiblemente más ingenuas, pero con una mayor conciencia de sus limitaciones.

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

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

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

Una de las primeras consideraciones de la reflexividad en el documental fue "*The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film*" de Julia Lesage. [21] Lesage no trata los documentales feministas que estudia como algo innovador des de un punto de vista formal. *Growing up Female: as six becomes one, The woman's Film, Three Lives, Joyce at Thirty-four, Woman to Woman, Self-Health, Chris and Bernie, Like a Rose, We're Alive y I Am Somebody* son por lo general simples en lo que a estructura narrativa se refiere y tradicionales en su dependencia de las convenciones realistas, y muestran asimismo «escasa conciencia de la flexibilidad del medio cinematográfico. [22] Su reflexividad emerge como un paralelismo. Del mismo modo que el movimiento de la mujer de los años setenta hacia hincapié en la concienciación como piedra angular para transformar lo personal en lo político, para recontextuali-

zar lo que había parecido una experiencia puramente individual o «meramente» doméstica en la experiencia compartida de una colectividad política y un movimiento feminista, estas películas también “muestran a la mujer en la esfera privada reuniéndose para definir/redefinir sus experiencias y para elaborar una estrategia con objeto de realizar incursiones en la esfera pública” [23]. Como dice Lesage:

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

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

En este caso las yuxtaposiciones inesperadas tienen lugar entre convenciones intemas, iconografía y, en especial, el discurso de estas películas y la ideología dominante (masculinista o patriarcal) que funciona en el conjunto de la sociedad. En vez de dirigir la atención del espectador hacia los medios de representación, el proceso de construcción del significado, estos trabajos feministas ponen en tela de juicio nociones inamovibles de sexualidad y género, ofreciendo a las mujeres la oportunidad de dar un nombre político compartido (opresión, explotación, manipulación, autodepreciación, desvalorización...) a experiencias que previamente parecían ser personales o no tener trascendencia. (Una excepción es la película *Rape*, de JoAnn Elam, que sí dirige la atención del espectador hacia el aparato cinematográfico y el proceso de construcción del significado al mismo tiempo que, asimismo, aborda la experiencia intensamente personal y acusadamente política de la violación a través de] mismo principio de estructuración de la toma de conciencia que utilizan los demás documentales.) Estas películas, que podrían clasificarse como predominantemente expositivas, interactivas o de observación, nos recuerdan que la mayoría de los filmes tienen una naturaleza «impura», híbrida. (Las cuatro modalidades de representación en parte están basadas en formaciones discursivas, prácticas institucionales y convenciones y en parte sirven como un modelo heurístico, estableciendo alternativas más diestramente definidas de lo que se observa en la práctica.) Lo que es más, el paralelismo que Lesage observa -y opta por no identificar como reflexivo porque no dirige la atención del espectador hacia el proceso de significación o de visionado como tal- nos recuerda que la reflexividad no es sólo la operación puramente formal en que la hemos convertido hasta el momento. Las afinidades que presenta con una sensibilidad del agotamiento y una perspectiva realista, tienen que contrarrestarse con su afinidad con un proceso de compromiso político basado en el *ostranenie*, o, en términos brechtianos, en cierto modo más familiares, en la experiencia de un efecto de alienación que satisface, instruye y altera la conciencia social precisamente tal y como la describe Lesage.

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

La bipolaridad de las estrategias reflexivas dirigiendo la atención hacia la forma en sí o hacia el «otro lado» de la ideología donde podemos localizar una dimensión utópica de modalidades alternativas de práctica material, conciencia y acción- no es exclusiva de esta modalidad. Las otras tres también pueden alinearse a favor o en contra de aspectos concretos de la ideología dominante, a favor o en contra del cambio concertado de naturaleza progresiva o regresiva. Películas expositivas como *Le sang des bêtes* o *Las Hurdes-Tierra sin pan*, películas de observación

como *High School*, *Hospital* o *Seventeen*, películas interactivas como *In the Year of the Pig*, *Rosie the Riveter* o *Hard Metal's Disease* también pueden poner en tela de juicio la convención y proponer al espectador modalidades de conciencia alternativas e intensificadas. En este sentido, asimismo, se pueden considerar como reflexivas desde un punto de vista político. Esta distinción, sin embargo, es quizá más acusada con la modalidad reflexiva, ya que es en ella donde resulta más evidente la cuestión fundamental de si una nueva forma, y una mayor conciencia de la forma, es una condición previa necesaria para el cambio radical.

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

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

Dana Polan defiende una idea similar en su comparación de un filme de dibujos animados del pato Lucas, *Duck Amuck*, con el teatro de Brecht [27] *Duck Amuck* es extraordinariamente reflexivo, pero de un modo limitado: los peligros y riesgos que corre Lucas resultan ser obra de su animador, pero al final descubrimos que éste no es sino Bugs Bunny. Como arguye Polan, aunque este bucle reflexivo va más allá de una conciencia intensificada de la técnica de animación y del tipo de introspección habitual en las formas cómicas, se mantiene notablemente distanciado de las condiciones materiales que se enfrentan al espectador como actor social: «Esta película abre un espacio formal y no un espacio político en la conciencia del espectador. *Duck Amuck* se cierra sobre sí mismo, la ficción lleva hacia la ficción y surge de ésta, el texto se convierte en un bucle que se zafa del análisis social. Se trata del proyecto de todo arte no político, realista o autorreflexivo». [28]

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

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

La reflexividad y la concienciación van de la mano porque a través de una conciencia de la forma y la estructura y de sus efectos determinantes se pueden crear nuevas formas y estructuras, no sólo en teoría, o estéticamente, sino en la práctica, socialmente. Lo que es no tiene por qué ser. Lo reconocido e incuestionable de las restricciones ideológicas puede yuxtaponerse con posiciones alternativas y subjetividades, afinidades y relaciones de producción, precisamente tal y como lo ha hecho el documental feminista. Como concepto político, la reflexividad se basa en

la materialidad de la representación que dirige, o devuelve, al espectador más allá del texto, hacia esas prácticas materiales que constituyen el estado.

Al igual que la poesía, las estrategias reflexivas eliminan las incrustaciones de la costumbre. La reflexividad política elimina las incrustaciones ideológicas que apoyan un orden social determinado, en particular aquellas prácticas, experimentadas en la vida cotidiana, que giran en torno a la significación y lo discursivo. Un bucle reflexivo demasiado estrecho expulsa de su interior este crucial elemento social. En vez de erigirse en el objeto de la reflexividad lo que se puede representar a través del realismo (la experiencia vivida), lo constituye la cuestión del realismo en sí, o de la representación (la estructura formal). Al igual que el esquema desarrollado en *Metahistory* de Hayden White, este enfoque es esencialmente formalista, ya que propone categorías cuyas relaciones se establecen principalmente con los textos en vez de entre los textos y sus lectores o espectadores. Para buscar el cambio en cualquier nivel diferente al del significante, el materialismo de la forma y la construcción del sujeto burgués hace falta una especie de conciencia dialéctica o dividida. Debemos prestar atención a la reflexividad formal, ya que el contenido de la forma, en palabras de Hayden White, es en efecto decisivo, pero también debemos prestar atención a la reflexividad política, ya que la forma del contenido es igualmente decisiva. Si la credulidad y el escepticismo marcan la oscilación habitual del espectador en relación con las afirmaciones de un texto, ya sea de ficción o documental, la forma equivalente de compromiso crítico requiere recelo y revelación, atención al funcionamiento de la ideología, sea cual fuese la modalidad de representación utilizada, y atención a la dimensión utópica que significa lo que podría o debería ser. [30]

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

Esta crítica podría aplicarse prácticamente a cualquier documental realista, formalmente reflexivo o no. Deja de lado otras cuestiones que según afirma Kaplan son igualmente vitales. Examinando estas dos películas más de cerca, Kaplan argumenta que *Janie's Janie* escapa del individualismo burgués que encierra *Joyce at Thirty-four*. Janie aborda su propia idea de sí misma como Otra en relación con su padre y su marido, no como una cuestión meramente personal, sino como una función de; orden simbólico de los elementos bajo el patriarcado. Y, al igual que *The Woman's Film*, *Growing Up Female*, *Rosie the Riveter*, *A Song of Air* y otras obras feministas, *Janie's Janie* también quebranta las normas iconográficas de representación sexual en el cine ofreciendo un retrato de una mujer de clase obrera que no puede incluirse dentro de las estrategias de condescendencia, caridad o victimología. [32] Las formas familiares de representación se toman extrañas, de un modo que no es estrictamente formalista aunque sí igualmente reflexivo.

En un momento dado Kaplan, a diferencia de la sugerencia de Polan de que las visiones alternativas tienen que contraponerse a las dominantes, aboga por el abandono de los «códigos realistas vigentes... para desafiar las expectativas y suposiciones del público acerca de la vida». [33] Pero a medida que se desarrolla su argumentación, esta autora se acerca a una posición más dialéctica en la que hay que mostrar reservas ante cualquier asunción demasiado amplia acerca de generalidades como el realismo o el aparato cinematográfico. Kaplan sugiere como demuestra su comparación de estos dos documentales, que «las mismas prácticas de significación realista se pueden utilizar con fines diferentes... El realismo, tomado sencillamente como un estilo cinematográfico que se puede usar en gé-

neros diferentes (es decir, documental o ficción), no insiste en ninguna relación especial con la formación social» [34]

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

Estrategias reflexivas

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

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

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

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

A. Reflexividad estilística. Aquí podemos agrupar las estrategias que quebrantan concepciones aceptadas. Este tipo de textos introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal y colocan las obsesiones del ilusionismo entre paréntesis. Los estilos expresionistas pertenecen frecuentemente a esta clase. El comentario a múltiples voces en *Naked Spaces* de Trinh Minh-ha da al traste con nues-

tras suposiciones acerca de la orientación normativa que suele ofrecer el comentario. Las desviaciones de las normas internas establecidas por un texto también entran en este apartado. (La reiteración de momentos surrealistas en *Le sang des bêtes* --como las cabezas de ovejas que se lanzan a la esquina de una habitación o el largo travelling siguiendo una fila de cadáveres de animales que aún tienen contracciones - funciona de este modo, elaborando un movimiento de contrapunto al tono perfectamente neutro del comentarista.)

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

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

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

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

Roger and Me, objeto de numerosas alabanzas por su ataque contra la indiferencia de General Motors con respecto a los sufrimientos individuales que provoca, reduce a la mayoría de la gente que presenta a víctimas o incautos. Con objeto de contar la historia de su enfrentamiento con el esquivo director ejecutivo de General Motors, Roger Smith, Michael Moore retrata a los demás como personajes inútiles, indiferentes o ignorantes en contraste con la persona heroica y decidida, aunque en cierto modo insignificante, por él creada. Su retrato de un sheriff en-

cargado de desahuciar a la gente que no ha pagado el alquiler es más vívido y atractivo que su retrato de la gente desalojada. (Al igual que Moore, el sheriff también actúa, aunque de un modo equivocado.) El uso que hace Moore de la ironía y la sátira hace que resulte difícil estar seguro de si quería ser tan crítico con los desempleados como lo es con General Motors, pero como personaje, «Michael Moore» parece tan distante de los trabajadores de la industria del automóvil (de los cuales conocemos a muy pocos), ahora redundantes, como del inaccesible Roger Smith.

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

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

B. Reflexividad deconstructiva. En este caso el objetivo consiste en alterar o rebatir los códigos o convenciones dominantes en la representación documental, dirigiendo la atención del espectador de este modo a su convencionalismo. No se hace tanto hincapié en los efectos del estilo como en los de la estructura, y aunque pueden intervenir estrategias estilísticas, el efecto principal consiste en una intensificación de la conciencia de lo que previamente había parecido natural o se había dado por supuesto. *Tierra sin pan* fue uno de los primeros films de este tipo, pero en 1932 el poder de la película de viajes convencional estaba lo bastante asentado como para que algunos críticos y, presuntamente, parte del público rechazasen la banda sonora musical y el comentario extrañamente disyuntivo como obra de un distribuidor insulso y no de su autor, Buñuel. [37]

Trabajos más recientes como *Sans soleil* de Chris Marker, *De grands événements et des gens ordinaires* de Raul Ruiz y *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha desconstruyen con éxito muchas de las convenciones de la objetividad en el documental, destacando en tono reflexivo la naturaleza condicional de cualquier imagen y la imposibilidad de llegar a una verdad indiscutible. [38] En la antropología escrita, hay quien ha otorgado un estatus preferencial a las formas heterogéneas o dialógicas de escritura en las que no prevalece un punto de vista concreto del autor, donde nativo, informante y etnógrafo tienen un estatus semejante dentro del texto y sus comentarios están organizados sin seguir la jerarquía habitual de poder explicativo ascendente. [39] La emergencia de obras de este tipo en el documental aún no resulta evidente, aunque películas como *First Contact*, *Surname Viet Given Name Nam*, *Wedding Camels* y *Far from Poland* encuentran modos de desconstruir o desplazar algunas de las jerarquías habituales de conocimiento y poder en la representación intercultural.

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

D. Ironía. Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que realidad se quiere decir. El ironista dice una cosa pero quiere decir lo contrario. Lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición; está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia de inventiva, en especial en su fase posmoderna. Como tono o actitud, la ironía aparece después del romance, la tragedia y la comedia; las lleva al límite; mina su solidez y sobriedad. [41]

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

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

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

El documental del futuro debe mostrar la pobreza en países que aún conocen la felicidad y la libertad. Debemos mostrar la tristeza de aquellos países con riqueza y libertad para que podamos sentirnos felices o tristes. Debe mostrar los ataques a la libertad en países que están emergiendo de la pobreza pagando incluso el precio de la inocencia y la felicidad. De este modo el documental del futuro repetirá interminablemente estas tres verdades: Mientras haya pobreza, todavía podemos ser ricos - Mientras haya tristeza, todavía podemos ser felices - Mientras haya cárceles, todavía podemos ser libres. [44]

E. Parodia y sátira. La Parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. Estas formas están en cierto modo infradesarrolladas en el documental, donde el predominio de los discursos de sobriedad y un sentido calvinista del deber han atenuado su estatus, sobre todo en los países de habla inglesa. Tienen, sin embargo, una cierta tradición como subgénero de la crítica social. *Sixteen in Webster Groves* y *Millhouse* son sátiras de los adolescentes de clase media-alta y de Richard M. (Milhous) Nixon, por ejemplo, mientras que *Cane Toads: An Unnatural History* y *Quebec, USA* son parodias de los documentales so-

bre naturaleza y turismo respectivamente. *Poto and Cabengo* incluye momentos de sátira despiadada contra los científicos behavioristas que estudian e intentan explicar las habilidades lingüísticas de estos gemelos en un vacío social, estrictamente en relación con articulaciones grabadas y sus análisis etimológicos. Películas como *The Most* y *The Selling of the Pentagon* utilizan a sus sujetos (Hugh Hefner y el complejo militar-industrial, respectivamente) como foco para la sátira incorporando actividades aparentemente naturales para los sujetos pero no para el público. Este tipo de sátira tiende a estar limitada a momentos específicos en vez de a un punto de vista global. El miedo a que se le considere a uno «injusto» con su tema es una fuerte limitación. (Películas como *Thy Kingdom Come* y *Where the Heart Roams* de George Csicery, sobre el fundamentalismo religioso y la literatura romántica femenina, respectivamente, incluyen este tipo de momentos satíricos pero procuran evitar una sátira generalizada para no causar un efecto de alienación en vez de informar.)

Aunque la ironía puede ser un arma efectiva tanto para la parodia como para la sátira, es raro que haya una parodia o sátira irónica como tal, ya que esto pondría en entredicho la forma de la parodia o la sátira en vez de aceptar dichas formas como modos convenientes y apropiados para criticar los modos ajenos. (El ironista tiene una postura crítica consigo mismo que el parodista o el satirista probablemente no adoptará.) Fredric Jameson habla del pastiche como del postmortem de la parodia, en la que se evita un juicio normativo acerca de estilos previos en favor de un préstamo sin afecto, una nostalgia que no venera ni desprecia lo que recupera. [45] El uso de metraje de películas de ficción del periodo con objeto de ofrecer un referente histórico para las cuestiones que se abordan en *The Thin Blue Line* o *The Making of a Legend: Gone With the Wind* (sobre la filmación de *Lo que el viento se llevó* [*Gone With the Wind*, 1939]) se acerca más al pastiche que a la parodia o la sátira (las secuencias pertenecen a películas de gángsters de serie B y a dramas de finales de los años treinta respectivamente): estas secuencias presentan estilos de ficción asociados con una era pasada para evocar dicho periodo como si el estilo de ficción fuera ahora un hecho histórico, aunque un hecho histórico que seguimos disfrutando con una cierta nostalgia. Esto reporta los beneficios tanto de la documentación histórica como del placer narrativo sin poner en entredicho necesariamente ninguno de los dos. La reflexividad política impulsa la parodia y la sátira más allá del pastiche con su nostalgia tranquilizadora o su cómoda iconoclastia. Lleva estas formas a un ruedo en el que, sujetas a la recepción de un público, hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada. La concienciación va más allá de la experiencia inmediata del texto llegando hasta la praxis social, que resulta más concebible gracias a su representación documental.

NOTAS

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

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

1. La modalidad interactiva suele ceder una autoridad considerable a las personas entrevistadas. Es posible que estos individuos lleguen a aportar la esencia de la argumentación de la película como ocurre en *With Babies and Banners*, *Solovetsky vlast*, *Union Maids*, *Through the Wire* y *Who Killed Vincent Chin?* o susciten el tono o la actitud predominante de la película. *Where the Heart Roams*, *Wise Guys!* y *Coming Out*, filmes acerca de la literatura romántica femenina, un programa concurso de televisión y un baile de presentación en sociedad, respectivamente, que ceden a las personas que participan en estas actividades la oportunidad para establecer el tono de la representación en vez de utilizarlas para ilustrar una perspectiva dominante construida por la película.
2. Erik Banouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 254-255 (trad. cit.).
3. Un caso paradigmático de esta forma de debate se centraba en torno a la película *An American Family*, una serie de doce horas acerca de una familia emitida por la televisión pública en 1973. Esta serie, una obra rigurosamente de observación, fue objeto de un alto nivel de atención periodística en lo tocante a hasta qué

punto Craig Gilbert, el responsable de la misma, había determinado, provocado o de algún otro modo manipulado los acontecimientos ante la cámara. Algunas de estas acusaciones provinieron de los sujetos de la película, la propia familia Loud, en particular la madre, Pat Loud. La mayoría de ellas implicaban un grado de manipulación mucho más elevado del que Craig Gilbert observaba en su documental. En su «Reflections on *An American Family*», en Alan Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary* (Berkeley, University of California Press, 1988) se puede encontrar un útil resumen de estas cuestiones éticas desde el punto de vista del director.

4. Los enfoques semióticos del cine dieron por sentado que las imágenes de gente eran significantes con añadidos, y por tanto significados, que dependían de su relación con otros elementos en la cadena de significación. Aunque este enfoque puede ser útil para la refutación de nociones de transparencia entre imagen y realidad, no elimina las alteraciones que provoca la semiosis en los cuerpos de aquellas personas cuya imagen se «toma». Los principios legales de derecho a la intimidad, libelo y difamación dan fe de algunas de las dimensiones de este conflicto. La incertidumbre del efecto sobre una situación que puede tener la filmación de la misma forma parte de la implicación especulativa del espectador. Una dimensión de esta implicación se basa en la cuestión del uso. El marco (moral, ética, políticamente) discursivo dentro del que debatimos esta cuestión tiene su propio contexto histórico. Si antaño una semiótica de los significantes y sus nexos desempeñaba un papel valioso desde el punto de vista histórico en la teoría del cine de ficción, su aplicación al cine documental nunca llegó a estar del todo clara. La relación con lo que parece eludir el campo de una semiótica centrada en la *langue* - el referente, la persona que aborda la *parole*, que habla y a la que se le habla - sigue siendo una cuestión central en el documental desde múltiples puntos de vista.
5. En Paul Rock, *The making of symbolic interactionism* (Totowa, NJ, Rowman and Littlefield, 1979) se puede ver una excelente introducción a muchos de los principios metodológicos que adoptaron, consciente o inconscientemente, los realizadores de observación. Rock señala que el interaccionismo simbólico es el segmento de la sociología «que se ha dedicado al estudio etnográfico detallado de pequeños mundos sociales» (pág. 92). Compárese el comentario de Rock sobre participante-observación con el objetivo de Richard Leacock, por ejemplo, de observar lo que hacen las personas cuando no se les entrevista ni se les aborda directamente con la cámara: «El negocio de la etnografía se presenta como algo comparativamente hostil al ensayo. Una buena parte del mismo se describe como si estuviera unido a la proyección del sociólogo exenta ésta de artificio en el contexto natural. Esta naturalidad es tanto un requisito previo como una consecuencia inevitable de la comunión efectiva... El trabajo de campo interactivo está diseñado para captar y favorecer la experiencia prepredicativa. Es axiomático a la metodología que dicha experiencia no pueda llegar a describirse como es debido con palabras: ocupa ámbitos que son *sui generis*. La comprensión plena sólo puede alcanzarse tomando lugar en la experiencia» (págs. 197-198).
6. El encuentro cara a cara también tiene sus fines no prácticos como indica la comunicación fáctica. (La comunicación fáctica implica el uso de interjecciones para hacer saber a otra persona que le estamos haciendo caso, como «Uh», «Ah» o «Vaya».) Por tanto, todas las expresiones y textos, no sólo en el arte, tienen una dimensión no práctica, mientras que el arte, o la ficción, como parte de un sistema ideológico, tienen efectos claramente prácticos sobre la subjetividad y en ocasiones sobre opiniones, convicciones, actitudes o formas de comportamiento específicas.
7. Los estudios tradicionales del documental de los años de la posguerra hacen referencia al desarrollo de cámaras portátiles y ligeras y de equipos magnéticos de grabación de sonido que permitían la grabación sincrónica sobre el terreno como un paso adelante vital en la transformación del cine documental de una modalidad expositiva (incluyendo sus variantes poéticas) al cine directo y el *cinéma vérité*, que yo he decidido llamar modalidades de representación de observación e interactiva. Al parecer estos avances han tenido lugar más o menos simultánea e independientemente en Canadá en el NFB y en los Estados Unidos principalmente a través de los esfuerzos de Drew-Leacock, y en Francia con Jean Rouch. Hay dos cuestiones que a menudo reciben escasa atención o se pasan por alto.

En primer lugar el NFB de Canadá fue una organización pionera en la mayor parte de la innovación tecnológica, introduciendo la grabación de sonido sincrónico en exteriores en obras como *Les racquetteurs*, *The Days Before Christmas*, *Blood and Fire* y *Back Breaking Leaf*, con independencia y previamente a los avances estadounidenses que se centraron en torno a Richard Leacock, Donald Pennebaker y Robert Drew (Drew Associates). *Les racquetteurs*, realizada por Groulx y Brault en Quebec, suele considerarse como la primera obra de *cinéma vérité* canadiense. Los orígenes y las «primeras obras» son cuestiones complejas y a menudo poco

agradecidas de investigar, ya que lo que viene en primer lugar cronológicamente puede pertenecer al ámbito de un discurso institucional y a una serie de expectativas diferentes, quedando limitado de este modo su impacto en otros contextos. La práctica también tiende a localizar y restringir la causación un fenómeno lineal provocado por una serie de sucesos independientes: «Primero esto, aquello», etcétera. Aun así, hay que señalar que en Canadá se fomentaron notablemente las posibilidades de la realización interactiva. Había implicada mas gente que en los Estados Unidos (donde se le prestaba más atención a la alternativa de observación) o en Francia (donde Jean Rouch trabajó la mayor parte del tiempo en solitario, aunque la *nouvelle vague* francesa incorporara en su marco de ficción una buena parte de estas mismas técnicas). Los avances canadienses, sin embargo, han pasado relativamente desapercibidos y no se les ha dado la importancia que merecían como influencia. No es fácil decir si la falta de atención crítica e histórica se ha convertido en un círculo vicioso, provocando una falta de influencia por omisión, o si la influencia real sobre los realizadores interactivos fue mucho mayor de lo que la crítica ha dado a entender. (Jean Rouch siempre ha reconocido la importancia que tuvo para su obra conocer a Michel Brault o ver *Les racquetteurs* -aún está por estudiar la posibilidad de una conexión franco-canadiense más elaborada.)

En *The Film Companion* (Toronto, Irsvin, 1984) de Peter Morris se pueden ver entradas a modo de diccionario de estos trabajos y en Bruce Elder, «On the Candid-Eye Movement», incluido en Seth Feldman y Joyce Nelson (comps.), *Canadian Film Reader* (Toronto, Peter Martin Associates, 1977) hay un estudio más a fondo del tema. En *Cinema virité in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambridge, MIT Press, 1974) de Stephen Mamber se puede consultar un estudio de la evolución del cine de Leacock, Pennebaker y Drew entre mediados y finales de la década de los cincuenta antes de la obra decisiva, *Primary*. Mamber sólo hace referencia a los avances del NFB para señalar que uno de los primeros realizadores de «Candid Eye», Terence Macarmey-Filgate (que filmó una buena parte de *Primary*, tal y como Brault lo hizo de *Chronique...*) consideraba que la serie «Candid Eye» ya había cubierto un terreno similar (pág. 36).

En segundo lugar, a menudo la innovación tecnológica se ofrece como una explicación causal de por qué cambiaron los estilos cinematográficos. Aunque éste parece ser un caso en el que las transformaciones en el equipamiento cinematográfico dieron pie a diferencias significativas en el modo de hacer películas, no hubo ninguna unión causal determinada entre la tecnología y una nueva modalidad de representación documental. El desarrollo más o menos al mismo tiempo de estilos de observación que favorecieron la invisibilidad del realizador y de estilos interactivos en los que la presencia del realizador no sólo estaba reconocida sino que a menudo era un factor decisivo en los acontecimientos que se presentaban, demuestra la falta de una correspondencia directa entre tecnología y forma o entre tecnología y significado. Esta variación radical entre el cine francés, canadiense y norteamericano, por no mencionar las prácticas británica, continental y tercermundista, que se deriva de una serie de innovaciones tecnológicas, rara vez recibe la atención que merece.

8. En *The Act of Creation* (1964; Pan Books, 1975) de Arthur Koestler, se puede ver una excelente investigación del efecto de la repentina yuxtaposición de dos estructuras de pensamiento diferentes en la producción de ficción, arte y ciencia. Koestler elabora la idea básica surrealista de yuxtaponer dos realidades que no guardan relación alguna dentro de un solo plano de referencia mucho más allá de su aplicación inicial y, al hacerlo, sugiere un sentido importante en el que sistemas, códigos, hábitos, subjetividades, formaciones discursivas y otras estructuras reguladoras siguen siendo vulnerables al cambio y la subversión. La noción de Koestler de que la colisión entre dos marcos de referencia conduce a una síntesis transformadora también es afín al concepto de la tipificación lógica como un aspecto de la comunicación interpersonal en la obra de Gregory Bateson. En este caso los «errores» de tipificación lógica permiten que marcos de referencia que no tienen relación alguna se derrumben unos sobre otros a expensas del sujeto, en especial en la esquizofrenia, pero también, quizá de un modo menos patológico, en relación con los efectos del realismo (donde el significante se toma equivocadamente por referente, la imagen por realidad, o el actor por el personaje). Véase también *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York, Ballantine Books, 1972.
9. Marshall Blonsky, «Ted Koppel's Edge», *New York Times Magazine*, 14 de agosto de 1988.
10. Véase Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, en especial la tercera parte, «Documentary Ethics».
11. Tanto *Cinema and History* (Detroit, Wayne State University Press, 1988) de Marc Ferro (trad. cast.: *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995) como el artículo de Kathleen Hulser «Clio Rides the Airwaves: History on Television», *The Independent* 12, n. 2 (marzo de 1989), págs. 18-24, dan ejemplos de metraje de archivo que ofrece pruebas históricas que se han pasado por alto o rechazado, a menudo porque se han

- utilizado como una ilustración generalizada, de la revolución bolchevique o la ciudad moderna, por ejemplo, en vez de haber sido examinadas minuciosamente para hallar detalles sobre el proceso de cambio en la participación de las clases sociales durante los días previos a la revolución (como pone de manifiesto, por ejemplo, la ropa) o la dinámica social de los vecindarios que se revela a través de relaciones espaciales y clases específicas de construcción residencial y comercial.
12. En mi artículo «The Voice of Documentary», *Film Quarterly* 36, n. 3 (primavera de 1983) se puede ver un amplio estudio de esta diferencia como una cuestión de «voz» textual o autoridad (el lugar del que se deriva una sensación de conocimiento autoritativo o de duda epistemológica). Resulta de especial interés la distribución relativa de esta autoridad entre realizador y actores sociales.
 13. En *Seventeen*, de Demott y Kreines, resulta evidente una sensación similar de nexo participativo. Este documental se realizó para la serie «Middleton» pero fue prohibido por la PBS, según se adujo debido al lenguaje obsceno aunque es más probable que fuera por la historia de amor interracial entre un adolescente negro y una chica blanca. A diferencia del estilo principalmente de observación que se aprecia en *Family Business* o *Community of Praise*, *Seventeen* presenta un alto grado de interacción espontánea entre realizadores y sujetos. Es posible que diera la impresión de que esto también estaba fuera de un canon de objetividad para el periodismo televisivo al que las películas de observación pueden ceñirse con mayor facilidad, al menos en lo que respecta a su rechazo o supresión de las subjetividades del realizador en el momento de la filmación.
 14. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, Nueva York, Random House, 1980, págs. 58-73 (trad. cast.: *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1978).
 15. Teresa de Lauretis, *Tecnologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, en especial el capítulo 1, «The Technology of Gender».
 16. El concepto de «entrevista encubierta» se investiga en mayor profundidad en *Ideology and the Image*, págs. 281-283 en concreto.
 17. «Sutura» tiene un significado técnico-psicoanalítico que deriva de Jacques Lacan y llegó a la teoría cinematográfica a través de ensayos como «Suture», de Jacques-Alain Miller; «Cinema and Suture», de Jean-Pierre Oudart; «Notes on Suture», de Stephen Heath (todos ellos en *Screen* 18, n. 4 [1977/1978]); «The Tutor-Code of Classical Cinema», de Daniel Dayan, en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 1, Berkeley, University of California Press, 1976, y *The Subject of Semiotics*, de Kaja Silverman, Nueva York, Oxford University Press, 1983, entre otros. Implica un proceso a través del que las películas se establecen como discurso, como algo más que sonido e imagen en bruto, y el espectador adopta una posición como sujeto al que se dirige la película. En la formulación de Oudart esto implica aprehender la obra como un agente ausente para el que la película constituye un sustituto en forma de ausente, el Otro, fuera de pantalla, en el espacio que está detrás de la cámara, que es el agente que origina el plano, el encuadre y el punto de vista. (Esta abstracción antropomórfica se corresponde con lo que en otra parte he descrito como «voz».) El ausente autoriza una lectura de la imagen como discurso, como una forma de tratamiento temática y afectivamente significante. La imagen ya no parece un objeto en bruto sino el residuo de una intención expresiva; esta ausencia sigue acechándola. Esta extraña sensación de que hay una ausencia acechante puede interpretarse como una condición necesaria del discurso simbólico, en el que siempre nos representa aquello que no somos (yo no soy «yo», el significante que me sustituye) o puede verse como una operación ideológica que constituye el sujeto de la ideología burguesa por medio de una especie de ventriloquia. Esto se puede utilizar, según Dayan, para considerar que prácticamente todo el cine es burgués ya que depende del montaje en continuidad, en especial el montaje plano/contraplano para disimular el auténtico aparato de producción que está tras la aparente autoría de personajes que comparten con nosotros lo que ven ellos mismos a través de una serie de planos. (El comentarista en *voice-over* desempeña un papel similar en el documental, complementando el proceso de montaje probatorio.) En una versión feminista de esta lectura, el proceso feminista intenta rechazar la ausencia, o carencia, de un modo característicamente masculinista en el que se proyecta una preocupación por el miedo a la ausencia, la pérdida, la deficiencia y la carencia sobre la imagen de la mujer. (La tendencia general a alinear el comentario incorporado en *voice-over* con el hombre y la autoridad se puede tomar como un indicio de] modo en que las cuestiones de género se adentran en cuestiones de sujeto-tratamiento en el documental.)
 18. En las entrevistas de *Who Killed Vincent Chin?* funciona una conciencia similar de los intereses creados pero esta película transmite la sensación de que estas diferencias no se pueden retransmitir desde el mundo histórico

sin que queden distorsionadas, mientras que Morris también dirige la atención del espectador hacia las meditaciones sobre entrevistas y reconstrucciones en el proceso de la comprensión de lo que ocurrió en el mundo que realiza el espectador.

19. La ficción «documenta» los primeros encuentros del niño con la sexualidad de sus padres de forma gráfica. Ya sean interpretadas u observadas, reconocidas o no, estas representaciones continúan planteando la cuestión del uso de personas en sistemas significantes que no son de su propia creación. La indiferencia de Godard por la ética de la representación con respecto al uso de un niño actor también puede recalcar el relativismo que acomoda fácilmente una posición reflexiva: la conciencia de sí mismo que muestra Godard como un director que aborda cuestiones de representación sexual propone un plan de acción crucial que obras posteriores, realizadas por mujeres, abordan de modos considerablemente distintos. En *Numéro Deux* se tiene la sensación de que la crítica reflexiva que hace Godard de la representación de la diferencia sexual es, aunque profeminista, radicalmente distinta de la que podría proponer una realizadora feminista. Su perspectiva sigue siendo casi por completo masculina: controladora, cerebral, problematizando como una cuestión representativa lo que, para otros, también es un problema de experiencia vivida. Lo que resulta destacable es que Godard produjo esta obra en 1975, mucho antes que la mayoría de las obras feministas que abordan temas semejantes, como *Riddles of the Sphinx*, *Born in Flames* y *Thriller*, y mucho antes de la adopción generalizada del vídeo como un medio digno de tenerse en cuenta. (Esta película existe como copia de 35 mm, pero la mayor parte de la vida «familiar» se filmó en vídeo y después se pasó a celuloide, a menudo miniaturizada dentro del encuadre como si siguiera confinada a los límites de una pantalla de televisión.)
20. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973, págs. 37-38. Los comentarios de White sobre la sátira como una forma de ficción son equiparables a sus comentarios sobre la ironía. Tanto los unos como los otros figuran en su elaborada taxonomía de las posibles modalidades de narrativa historiográfica. Su descripción ha sido un gran estímulo para mi estudio de las modalidades documentales de representación en general, aunque sus categorías específicas no parezcan resultar de tanta utilidad para el documental como lo son para la historiografía del siglo XIX.
21. Julia Lesage, «The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film», *Quarterly Review of Film Studies* 3, n. 4, otoño de 1978, pgs. 507-523.
22. Lesage, «Political Aesthetics», pág. 508.
23. Lesage, «Political Aesthetics», pág. 509.
24. Lesage, «Political Aesthetics», págs. 515-519.
25. Peter Wollen, «"Ontology" and "Materialism" in Film», *Screen* 17, n. 1, primavera de 1976, págs. 7-23. Reeditado en Peter Wollen, *Readings and Writings*, Londres, Verso, 1982.
26. Wollen, *Readings and Writings*, págs. 201, 206.
27. Dana Polan, «A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1985.
28. Polan, «Brechtian Cinema», pág. 668.
29. Polan, «Brechtian Cinema», págs. 669-670. En Louis Althusser, «The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht» (en *For Marx*, Nueva York, Vintage Books, 1970) se puede ver una declaración similar y muy convincente del modo en que una obra de teatro políticamente reflexiva (*El Nost Milan*) opone las convenciones de la forma melodramática al «tiempo real» de sus personajes de clase obrera.
30. Se puede consultar un estudio más completo de esta postura crítica bipolar en *The Political Unconscious* de Fredric Jameson (Ithaca, Cornell University Press, 1981), en especial en el capítulo 6, «Conclusion: The Dialects of Utopia and Ideology».
31. E. Ann Kaplan, *Women and Film.. Both Sides of the Camera*, Nueva York, Methuen, 1983, págs. 127-128.
32. Kaplan, *Women and Film*, pág. 130.
33. Kaplan, *Women and Film*, pág. 131.
34. Kaplan, *Women and Film*, pág. 134.
35. Véase Christian Metz, *Film Language*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 21-22 (trad. casi.:

Lenguaje y cine, Barcelona, Planeta, 1972).

36. Jay Ruby, en «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film», *Journal of the University Film Association* 29, n. 1, otoño de 1977; reeditado en Rosenthal (comp.), *New Challenges for Documentary*, identifica otra forma de reflexividad: la revelación metafísica. Según sus palabras, «ser reflexivo significa que el productor deliberada e intencionalmente revela a su público las suposiciones epistemológicas subyacentes que le hicieron formular una serie de cuestiones de un modo particular, buscar respuestas a dichas preguntas de un modo particular y finalmente presentar sus hallazgos de un modo particular» (pág. 65, Rosenthal).

La base de esta identificación en los discursos de sobriedad (la ciencia normativa en particular) está clara, pero no ocurre lo mismo con su eficacia. Pocos de nosotros, incluyendo los realizadores reflexivos, somos completamente conscientes de las asunciones subyacentes (inconscientes, ideológicas) que realizamos. De lo que sí podemos ser conscientes, y esforzamos por lograr de un modo intencionado, es de nuestro efecto sobre el público, pero al anunciar esta intención se puede socavar el efecto o meramente repetirlo de un modo menos memorable, en una variante más didáctica. (Como según se afirma dijo Isadora Duncan: «Si pudiera decirlo con palabras, no tendría que bailar!».) Cualquier anuncio o metacomentario acerca de intenciones también está sujeto a la paradoja del cretense, esa misma forma de incertidumbre que intenta evitar la reflexividad de Ruby. (El cretense explicaba que todos los cretenses eran mentirosos. ¿Decía la verdad?) Sin duda alguna hay momentos en los que la reflexividad que solicita Ruby resultará útil, pero yo considero que este acto de revelación es una tentativa de honradez, no de reflexividad. Mi reserva más importante tiene que ver con el impacto experimental de dichas revelaciones en comparación con las modalidades formal/política de reflexividad tal y como intento demostrar en el capítulo 8, «La representación del cuerpo: cuestiones de significado y magnitud».

37. Véase Basil Wright, «Land Without Bread, y Spanish Earth», en Lewis Jacobs (comp.), *The Documentary Tradition*, Nueva York, W. W. Norton, 1979, págs. 146-147.
38. Un útil estudio del debate contemporáneo sobre la verdad y sus reivindicaciones centrado en gran medida en Michel Foucault, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Richard Rorty e Ian Hacking, entre otros, es «Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology», de Paul Rabinow, en James Clifford y George E. Marcus (comps.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, págs. 234-261.
39. Véase Clifford y Marcus (comps.), *Writing Culture* en general, pero también James Clifford, «On Ethnographic Allegory», en particular y también Clifford, «On Ethnographic Authority», *Representations* 1, n. 2 (1983), págs. 118-161.
40. La interacción rara vez es una operación reflexiva en los noticiarios televisivos, en los que sirve para autentificar el proceso de recogida de noticias y legitimar la presencia del reportero en el lugar de los hechos. Los momentos de crisis social, sin embargo, como los bombardeos sobre Irak y Kuwait que empezaron el 16 de enero de 1991 o las manifestaciones en favor de la democracia y la represión militar en China en mayo y junio de 1989, con su prohibición concomitante de la cobertura de noticias en directo por parte de agencias extranjeras, pueden potenciar reflexivamente nuestra conciencia del grado en que el efecto de este tipo de emisión de noticias depende de la interacción. Un repertorio limitado de imágenes circula una y otra vez por distintos programas, imágenes que están sujetas a congelados o ampliaciones, o a transformaciones entre color y blanco y negro. Estos recursos «antinaturales» (en las noticias emitidas por televisión) ponen en primer término la ausencia de la interacción habitual. El aparato informativo se derrumba sobre sí mismo, en una histeria latente, cuando ya no se puede conseguir el efecto naturalizador de la interacción.
41. La organización de estas cuatro modalidades en un ciclo se propone por vez primera en Northrup Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York, Atheneum, 1968, págs. 158-239 (trad. cast.: *Anatomía de la crítica*, cuatro ensayos, Monte Ávila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, s.f.). También lo adopta Hayden White en su *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Ambos autores tienden hacia un uso formalista de este concepto, garantizando un alto grado de autonomía a esta sucesión de formas pero considerando que el ritmo de sucesión en sí está unido a un orden histórico cambiante.
42. El concepto de «ausencias de estructuración» proviene de Louis Althusser. Aborda el modo en que funciona lo que no se dice cuando no se trata de algo irrelevante sino de algo reprimido o de lo estructural. En estos casos lo que no se dice sólo resulta visible como un indicio o presión, una limitación o efecto, en vez de como una entidad positiva (y positivista). Althusser desarrolla este concepto en un ensayo sobre el pintor Leonardo

Cremonini. Escribe: «La estructura que controla la existencia concreta de los hombres, es decir, que informa *la ideología vivida* de las relaciones entre hombres y objetos y entre objetos y hombres, esta estructura, *como estructura*, no puede representarse a través de su presencia, en persona, a ciencia cierta, destacada, sino únicamente como indicios y efectos, negativamente, a través de indicios de ausencia, *in intanglio (en creux)*» (pág. 237). Louis Althusser, «Cremonini, Painter of the Abstract», en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londres, New Left Books, 1971).

43. Una buena parte del trabajo de la Unidad B en el National Film Board of Canada en los años sesenta, de hecho, representa una visión distanciada de sus sujetos de clase obrera. Sin embargo, sería más adecuado calificarlo de sátira o incluso de prejuicio clasista que de ironía en el sentido de una postura discursiva que pone en tela de juicio la eficacia del propio discurso.
44. Este comentario es una transcripción (traducida) de los subtítulos en inglés en la copia suministrada por el British Film Institute.
45. Véase Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», Hal Foster (comp.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983.