

nitivos. Invierte la modalidad expositiva del documental que se basa en entrevistas con testigos y metraje de archivo poniendo en duda el valor de autenticidad de esta clase de pruebas acerca de lo que es históricamente real. Fabrica su propia versión de lo que pueden decir y hacer las figuras históricas, los actores sociales. Tiene un compañero, Mark Magill, que pone en duda las inclinación reflexiva de la propia realizadora: ¿está dando rienda suelta a un juego de imágenes y palabras? ¿No es Polonia una realidad en la que la gente vive y muere; podemos reducirla a figuras textuales sin reducir nuestro propio sentido de la historia? Goldmilow no da una respuesta definitiva. Quizá hemos perdido la posibilidad de establecer un compromiso semejante. Quizá hablar directamente acerca de la realidad del discurso, y de sus limitaciones, sea el modo más decidido de cuestionar nuestros supuestos acerca del acceso que tenemos a una realidad que nos llega en gran medida a través de las representaciones de los medios de comunicación. Y cuestionar estas representaciones es cuestionar la representación histórica y su aliado, el propio documental.

Esta insistencia en que el documental tiene una base narrativa construida contradice las reivindicaciones de la superioridad moral del documental con respecto a la ficción. Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, todos ellos ensalzaron el documental como una forma moralmente superior de realización, como un colaborador responsable con los discursos de sobriedad. Esta perspectiva facilitó sin duda alguna la creación de agencias nacionales de producción cinematográfica como GPO y Empire Marketing Board en Gran Bretaña, el United States Film Service o, más adelante, el U.S. Information Service y el National Film Board of Canada. El documental se ha mantenido apartado, históricamente, del cine de ficción. La ficción era aquello que defraudaba y distraía. La ficción hacía caso omiso del mundo tal y como era en favor de la fantasía y la ilusión. No tenía mayor importancia, en especial si venía de Hollywood.

Dziga Vertov mantenía esta actitud: «Una película psicológica, de detectives, satírica o de cualquier otro tipo [*sic.*]. Se quitan todas las escenas y sólo se dejan títulos. Tendremos un esqueleto literario de la película. A este esqueleto literario podemos añadirle nuevo metraje —realista, simbólico, expresionista— de cualquier tipo. Las cosas no cambian. Como tampoco cambia su interrelación: esqueleto literario más ilustración cinematográfica. Así son todas nuestras películas y también las extranjeras, sin excepción».¹ Paul Rotha, en su obra *The Film Till Now*, defendió una opinión semejante: «Hollywood hizo muy poco por potenciar los usos humanitarios del cine... No, Hollywood debe enfrentarse a la acusación de haber evitado deliberadamente que la gente piense, haga preguntas, se entere de qué estaba haciendo la gente en otros lugares y cómo lo estaba haciendo».² El documental, aunque seguía basándose en imágenes, se mantenía apartado del dominio ilusorio de la ficción abordando el mundo histórico y las cuestiones reales a las que se enfrentaba. Pero esta creencia en la redención a través de un objetivo social admitido ha empezado a ser objeto de

un asedio. Si se dice que la obra de un documentalista es una ficción como cualquier otra, la mente liberal se asombra y se paraliza. De este modo se ataca al liberalismo documental y se deja muy poca alternativa al realizador, crítico o espectador concienciado.

Esta crítica del documental como una ficción semejante a cualquier otra debe cuestionarse sin recurrir a la supuesta superioridad de cualquier discurso analítico, ensayístico y basado en hechos. El racionalismo y logocentrismo que caracterizan la tradición documental y su parentela de formas de no ficción como el periodismo, las noticias de televisión, los editoriales y la red más amplia aún del discurso racional que mantiene nuestro sistema político-económico se pueden considerar como una modalidad característica de investigación y conducta social sin una base ontológicamente superior, a pesar de Platón. Se puede argumentar incluso que se trata de una tradición masculinista, que potencia los valores y capacidades del análisis abstracto y la manipulación simbólica que los hombres reclaman como su ámbito privado. Pero el supuesto contrario, que el documental es una ficción como cualquier otra, que el mundo en el que habitamos es una construcción social en la misma medida que cualquier ficción es una construcción imaginaria, que lo que encontramos «ahí» no es sino lo que postulan nuestros códigos y sistemas de signos, esto debe, asimismo, ponerse en tela de juicio.

El documental comparte muchas características con el cine de ficción pero sigue presentando importantes diferencias con respecto a la ficción. Las cuestiones del control del realizador sobre lo que filma y de la ética de la filmación de actores sociales cuyas vidas, aunque están representadas en la película, se extienden mucho más allá del ámbito de ésta; las cuestiones de la estructura del texto así como las de la actividad y las expectativas del espectador —estos tres ángulos desde los que parten definiciones del documental (realizador, texto, espectador)— también sugieren que, en diversos sentidos importantes, el documental es una ficción en nada semejante a cualquier otra.

El mundo en el documental

Sopesemos el modo en que entramos en un mundo de ficción, basado en las dimensiones espacio-temporales del contexto de los personajes. Se trata de un ámbito único e imaginario. Se parece a los mundos ficticios de otros textos, alineándose a menudo en agrupaciones como géneros o movimientos. También tiene cierto parecido con nuestro propio mundo, en especial si se hace en un estilo realista. Estará poblado por gente, objetos y lugares reconocibles y con estados de ánimo y tonalidades emocionales reconocibles, pero este parecido es fundamentalmente metafórico. Es posible que entendamos este mundo a través de procedimientos cognitivos característicos de la ficción,³ pero interpretamos este

mundo a través de procedimientos de evaluación que también dependen de suposiciones y valores aplicables al mundo en que vivimos. Planteamos al mismo preguntas de valor ideológico y social, género y representación sexual, historia y afiliación política, identidad nacional y cultural, etcétera, así como cuestiones más formales, y lo hacemos de forma metafórica. Prestamos atención más a una similitud que a una réplica.

El documental es diferente en cierto modo. El documental nos permite acceder a una construcción histórica común. En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo. En el mundo siempre hay cuestiones de vida o muerte no muy lejos de nosotros. La historia mata. Aunque nuestra entrada en el mundo se produce a través de redes de significación como el lenguaje, las prácticas culturales, rituales sociales, sistemas políticos y económicos, nuestra relación con este mundo también puede ser directa e inmediata. Aquí, «envenenamiento por estricnina» no es sólo un significante que yace inerte sobre una página en toda su densidad polisilábica, sino una experiencia mortal. Aquí, «Fuego», «Tira a matar», «Salta» o «Escalpeló» no son simples imperativos lingüísticos sino preludios a una acción que conlleva consecuencias físicas para nuestras personas físicas. *Se producen prácticas materiales que no son entera o totalmente discursivas, aunque sus significados y valor social lo sean.*

Al igual que las propias personas, las representaciones y los textos tienen el potencial para matar, pero carecen de la capacidad física para hacerlo directamente. La Biblia, el Corán y el Manifiesto Comunista son tres obras que han dejado un rastro de sangre, entre otras cosas. Pero para tener este efecto, deben entrar en el mundo utilizando los medios de la forma, la retórica y la ideología. Como fuentes de ideas, imágenes, valores y conceptos, de sistemas de creencia y categorías de percepción los textos pueden, como la experiencia pasada, determinar o modular el comportamiento, a menudo a través de un proceso acumulativo. El texto en sí no puede actuar sobre nosotros. No puede darnos órdenes ni tomar medidas. Las palabras «Trabajadores del mundo, uníos» permanecen inertes, como meras palabras sobre una página, a menos que entren en la disposición mental de un lector de forma que provoquen o contribuyan a una acción subsiguiente. Los textos son un área de información, donde circulan diferencias y se deslizan significantes. Y como ficciones o narrativas, los textos nos dirigen hacia mundos, invitándonos a habitar de forma imaginaria dominios a menudo misteriosamente similares al nuestro, en ocasiones radicalmente distintos, pero que en ningún caso son el mundo que habitamos físicamente.

El mundo es donde circula no sólo información sino también materia y energía. A través del discurso, la lingüística o, de un modo más directo, la naturaleza, podemos desatar estas fuerzas físicas o dichas fuerzas pueden desatarse contra nosotros. Digamos lo que digamos acerca de la naturaleza construida, mediada y semiótica del mundo en que vivimos, también debemos decir que supera todas sus representaciones. Se trata de una realidad brutal; los objetos co-

lisionan, se producen acciones, las fuerzas se cobran sus víctimas. El mundo, como dominio de lo real desde el punto de vista histórico, no es un texto ni una narrativa. Pero debemos volvernos hacia los sistemas de signos, el lenguaje y el discurso para asignar significado y valor a estos objetos, acciones y acontecimientos. Desde luego ocurrirán; su interpretación, sin embargo, invoca todo el poder de nuestro sistema cultural. El documental nos dirige hacia el mundo de la realidad brutal al mismo tiempo que intenta interpretarlo, y la expectativa de que lo vaya a hacer supone una intensa diferencia con respecto a la ficción.

Los documentales nos dirigen hacia el mundo pero también siguen siendo textos. Por tanto comparten todas las implicaciones concomitantes del estatus construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción. El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de como una semejanza o imitación del mismo. La imagen de la muerte de un individuo intenta registrar la auténtica muerte física de esa persona en vez de una representación mimética de la muerte. Esta diferencia experimental es en sí el tema de una película de vídeo, *Eternal Frame*, del Ant Farm Collective, que reconstruye la realidad histórica simulando la filmación del asesinato de John F. Kennedy y logrando sin embargo un efecto decididamente distinto. (El estatus del propio metraje como artefacto y nuestra tendencia a tomarlo por un talismán pasan a un primer plano, desplazando la aparente transparencia de la grabación con el suceso que ésta registra. Esto es comparable al efecto del metraje histórico retocado en *A Movie y Report*.) Aunque a menudo debemos aceptar la palabra del texto («Lo que va a ver a continuación es un hecho auténtico...»), el efecto de esta acción da pie a una intensa diferencia que la cuestión de la muerte demuestra de un modo dramático.

La muerte puede, de hecho, ser el tema subyacente de la mayoría de los documentales, como indicó Bazin acerca del cine en general en su ensayo «Ontología de la imagen fotográfica».⁴ A menudo los documentales se enfrentan a la experiencia de la muerte en sí directamente. Incluso si no lo hacen, la frágil mortalidad de sus actores sociales resulta evidente en todo momento. Las instituciones, prácticas, aparatos, creencias y valores que afectan a esta mortalidad constituyen un punto de enfoque recurrente para la mayoría de los documentales, sea su argumentación acerca del modo en que nuestros cuerpos y nuestra mortalidad se ponen en situaciones de riesgo fatalista, optimista o revolucionaria. Esto da perentoriedad a una categoría de realización que carece del atractivo de la fantasía y la imaginación que tiene la ficción.

Representación documental

Los documentales, por tanto, no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen. En el núcleo del documen-

tal no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un *argumento* acerca del mundo histórico. (En *Ideology and the Image* utilicé «diégesis» y «ficción retórica» para hacer esta distinción entre el mundo imaginario de la ficción y el mundo proposicional del documental. Prefiero «argumentación» como palabra más familiar, pero no quiero dar a entender con ello que todos los documentales sean argumentativos, sino que sus representaciones o proposiciones, tácitas o explícitas, apuntan al mundo histórico directamente.) El documental representa el mundo, y es posible que convenga recordar algunos de los múltiples significados de la palabra «representar» ya que todos ellos son simultáneamente aplicables en este contexto. El uso más generalizado en la crítica cinematográfica ha sido el de similitud, modelo o representación en sí. (La idea de un modelo que era, simultáneamente, su objeto, compartiendo su ser ontológico gracias al proceso fotográfico, era la forma de representación que tanto fascinaba a André Bazin.)

Según el *Oxford English Dictionary* (OED), representación también significa representar políticamente a un grupo o clase sustituyéndolo o actuando en su nombre con el derecho o la autoridad para actuar de su parte. La Cámara de Representantes del Congreso de los Estados Unidos lleva este nombre debido a su responsabilidad de representar a la población en una proporción justa y equitativa entre los Estados. En torno a la función de los políticos electos en general se ha elaborado todo un discurso sobre su función de representantes, pero también se producen otras formas de representación política más informales.

Asimismo, representación significa «la acción de exponer un hecho, etcétera, ante otro u otros a través del discurso; una declaración o narración, en especial una declaración o narración que intenta transmitir una idea o impresión concretas acerca de una cuestión con objeto de influir en la acción o en la opinión» (*Oxford English Dictionary*). En este caso la representación se lleva a cabo o se presenta; la representación equivale a defender una postura de un modo convincente. La representación tienen más que ver con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción.

En resumen, el documental nos ofrece representaciones o similitudes fotográficas y auditivas del mundo. El documental representa los puntos de vista de individuos, grupos o entes que van desde un realizador solitario como Flaherty hasta el gobierno de un Estado pasando por la cadena CBS. El documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita o implícitamente. Al ofrecer nuestra propia representación del documental en este libro, al ofrecer un relato adecuado de sus propiedades y tradiciones, formas y efectos, habremos de tener en cuenta estas tres acepciones.

La ventana documental

El documental comparte las propiedades de un texto con otras ficciones —la materia y la energía no están a su inmediata disposición— pero aborda el mundo en el que vivimos en vez de mundos en los que imaginamos vivir. Es posible que esto sea en parte una cuestión de convenciones y expectativas, pero tiene una importancia fundamental. Los documentales en tiempo condicional como *El juego de la guerra* o *Culloden* de Peter Watkins y las reconstrucciones históricamente discrepantes como las narraciones representadas del asesinato de un policía en *The Thin Blue Line* ponen a prueba uno de los límites del documental y la narrativa dirigiéndonos hacia una extrapolación imaginaria del mundo presente, según pruebas factuales, pero presentándonos necesariamente *un* mundo en vez de *el* mundo; por tanto comparten un rasgo fundamental de la ficción pero emplean muchas de las convenciones del documental.

La diferencia entre la dirección hacia *el* mundo y *un* mundo se puede ilustrar imaginándonos en relación con una habitación. En la ficción, miramos una habitación bien iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en su interior, aparentemente sin que lo sepan sus ocupantes. El inicio de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), con su lento plano panorámico del horizonte de Phoenix que gradualmente se va acercando a una ventana para luego entrar por ella hasta la habitación del hotel en la que Marion Crane y Sam Loomis hablan sobre sus vidas, cristaliza esta sensación de mirar hacia el interior.

En el documental, miramos hacia el exterior desde una habitación escasamente iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en el mundo que nos rodea. El inicio de *The Battle of China* de la serie «Why We Fight» evoca la guerra en China a través de metraje montado de bombarderos japoneses dejando caer su carga sobre la ciudad de Shanghai. Las primeras palabras de Walter Huston, que nos llegan en una sala de cine o en casa ante un monitor de televisión, son: «Ésta es la batalla de China». Se están haciendo representaciones: se ponen ante nuestros ojos similitudes cinematográficas; se despliega un argumento político; se habla en nombre de las preocupaciones de los ciudadanos de la tierra. Nuestra atención se dirige de inmediato hacia el exterior, hacia el mundo histórico, más allá del texto o a través del mismo, para llegar hasta el ámbito en el que acción y respuesta son siempre posibles.

Entramos en un mundo de ficción a través de la entidad de la narración, ese proceso a través del que una narrativa se despliega en el tiempo, permitiéndonos construir la historia que propone. En el documental entramos en el mundo a través de la entidad de la representación o exposición, ese proceso por el que un documental aborda algún aspecto del mundo, permitiéndonos reconstruir la argumentación que propone. En la ficción, la sensación de una actividad autoral o de un proceso narrativo evidente que nos desvía la atención del mundo imaginario en el que hemos entrado es por lo general leve e intermitente, rara vez for-

zada. En el documental, la sensación de la actividad argumentativa del realizador o de un proceso expositivo evidente que nos dirige la atención hacia el mundo histórico es a menudo continua y sumamente perceptible. Sin ella, tendríamos la impresión de estar mirando el propio mundo en vez de ver el mundo por medio de un texto, una ventana y una argumentación. Así ocurre, en efecto, con algunas modalidades de documental, sobre todo con el documental de observación o el *cinéma vérité* norteamericano. (Ésta es otra modalidad que se alza contra la ficción, ya que potencia la sensación de oír y ver un mundo que resulta ser una parte del mundo histórico, sin exponer una argumentación abierta acerca de ello. La argumentación es tácita, oblicua o indirecta; surge por implicación.)

En la mayoría de los documentales, se nos pide que reparemos en que el mundo que vemos lo han hecho aparecer con un objetivo y que dicho objetivo se nos manifiesta a través del agente de una autoridad externa, nuestro representante, el agente expositivo. (Es importante que comprendamos la argumentación aunque no necesariamente el proceso por el que se ha hecho aparecer lo que tenemos ante nuestros ojos.) El mundo tal y como lo vemos a través de una ventana documental está intensificado, acercado con auxilio de un telescopio. dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o modificado de algún otro modo. Al igual que la ficción realista, el documental nos presenta una imagen del mundo como si fuera por vez primera; vemos las cosas de nuevo, bajo una nueva luz, con asociaciones que no habíamos entendido o en las que no habíamos reparado de forma consciente. Un documental de observación se puede esconder detrás de su efecto, dándonos la impresión de que este mundo modificado hubiera estado ahí siempre, esperando a que lo descubriéramos. Un documental expositivo también puede enmascarar o disminuir su propia actividad de determinación y modificación de modo que parezca evidente que el mundo está hecho a imagen de lo que propone la película. Esta aparente naturalidad de una imagen determinada del mundo puede ser una estratagema retórica, pero también es un aspecto vital del modo en que adoptamos puntos de vista sobre el mundo que pueden guiar acciones subsiguientes.

Sus respectivas orientaciones, hacia *un* mundo y hacia *el* mundo, distinguen nítidamente ficción y documental, pero el efecto de ofrecer, como si fuera por vez primera, una forma memorable de experiencias y conceptos que el texto sólo intenta revelar o reflejar es un nexo común entre ambos.⁵ Este nexo suele denominarse realismo, una de las cuestiones que plantea de inmediato esta concepción del documental como una ficción (en nada) semejante a cualquier otra. Se nos ofrece un mundo pero un mundo diferente a cualquier otro ya que está basado en la propia historia. Podemos construir un mundo de diseño propio o representar el mundo cuyo diseño nos rodea. Al representar introducimos las subjetividades y vicisitudes, las cuestiones de estilo y forma que rigen el estudio de cualquier texto. Es, quizá misteriosa o mágicamente, el mundo que está

ahí lo que representamos en el documental, y lo configuramos para que se vea como si de la primera vez se tratara desde un ángulo en particular, mediado por una forma de mirar particular y por una argumentación característica acerca de su funcionamiento. El misterio o magia deriva de la representación, la aparente capacidad del documental para reproducir mecánicamente el mundo tal y como es, en toda su singularidad histórica, una y otra vez al servicio de representaciones o argumentaciones, a menudo reciclando imágenes de eventos que no se repetirán al servicio de puntos de vista totalmente divergentes.⁶

El mundo, en el documental, está destinado a ser portador de proposiciones. «Esto es así, ¿verdad?» es la esencia de la proposición más común y fundamental con que nos encontramos. Es la proposición básica que hace el realismo. Esta cuestión, tanto o más que el «¡Eh, el de ahí!» de Louis Althusser, constituye la base de la construcción social de la realidad y de la obra de la ideología.⁷ En el documental lo que «es así» es una representación del mundo y la pregunta «¿Verdad?» tiene que ver con la credibilidad de la representación. Esta representación puede ser una representación de proposiciones evidentes realizada en el mundo histórico —la grabación de discursos como los que vemos en *Triumph des Willens*; la representación de una causa o argumentación acerca del mundo como la afirmación «Ésta es la batalla de China», antes mencionada— o de proposiciones sesgadas acerca del mundo hechas de forma oblicua o indirecta a través del modo en que se representan las acciones y los acontecimientos. (Entre los ejemplos de perspectivas tácitas se incluyen las películas de Fred Wiseman, el recuerdo impresionista de la guerra de Vietnam que se da en *Dear America*, y las tonalidades irónicas de *Las Hurdes/Tierra sin pan* de Buñuel. Aunque estas representaciones tienen una referencialidad que las ancla en el mundo histórico, no por ello dejan de ser construcciones. Son, sin embargo, proposiciones distintas en cierto modo de las que introduce el texto en sí, en las que la representación del mundo sirve como prueba de una argumentación que no es en su totalidad anterior al texto.)

Veamos, por ejemplo, dos desastres aéreos: la destrucción del vuelo 007 de las Líneas Aéreas Coreanas el 1 de septiembre de 1983 ejecutada por la Unión Soviética y la del vuelo 655 de las Líneas Aéreas Iraníes el 3 de julio de 1988 llevada a cabo por los Estados Unidos. Aunque ambos incidentes tenían ciertas similitudes en lo que respecta al modo en que se produjeron, la prensa norteamericana representó el ataque soviético como un crimen contra la humanidad, como un ejemplo evidente de una mentalidad soviética «real» de obsesión territorial y desprecio gratuito por la vida. El ataque norteamericano, sin embargo, se representó como un desafortunado error, un fallo o desacierto que nunca se habría permitido que ocurriera intencionadamente. Y aunque las teorías de espionaje referentes a vuelos norteamericanos de reconocimiento, misiones señuelo y pruebas de los radares soviéticos se descartaron como posibles justificaciones para el ataque soviético, hubo reiteradas insinuaciones de que los iraníes

habían dado lugar al ataque norteamericano aplicando una política gubernamental que permitía a los vuelos civiles entrar en un área que los norteamericanos habían decidido defender. En ambos casos las pruebas disponibles eran similares, pero los usos que se hicieron de ellas fueron totalmente distintos. Las noticias incluyeron representaciones de figuras como el presidente Reagan, argumentaciones expuestas a través del texto como informes de la «explicación más verosímil» ofrecidos por reporteros y presentadores de televisión, y perspectivas tácitas que se derivaban de indicios como el tono de voz, las elecciones de representación simbólica o icónica y las referencias a nociones estereotipadas de carácter nacional. Cada versión afirmaba «Esto es así, ¿verdad?» y sin embargo estas versiones utilizaban hechos similares de formas completamente distintas.

El mundo tal y como lo vemos en la mayoría de los documentales es a la vez familiar y característico. Aunque la cultura del siglo XX nos ha dado un mundo lleno de ambigüedad, incertidumbre, subjetividad y duda, un mundo posfreudiano, posteinsteiniiano, radicalmente distinto del mundo cartesiano, newtoniano, que prevaleció desde el Renacimiento hasta la Primera Guerra Mundial, más o menos, éste no es el mundo que suele representar el documental. Nos encontramos con una panorámica más tradicional, afín a las convenciones de la ficción del siglo XIX que rigen la mayor parte del cine popular. El documental representa el mundo de la responsabilidad individual y la acción social, el sentido común y la razón del día a día; se enfrenta a lo históricamente trascendental y a lo evidentemente cotidiano —todo ello expresado con el estilo y la retórica del realismo clásico—. (El realismo, como veremos, tiene ciertos atributos característicos en el documental pero comparte un profundo parentesco con el realismo narrativo en su efecto.) Éste es, en efecto, *el* mundo que vemos pero es también *un* mundo, o mejor dicho, *una* visión *del* mundo. No es un mundo cualquiera pero tampoco es la única visión posible de este mundo histórico. El mundo representado ofrece una obviedad y naturalidad que a menudo nos invitan a darlo por sentado. El documental sigue ofreciéndonos una representación característica del mundo histórico, el mundo del poder, el dominio y el control, el ruedo de la lucha, la resistencia y la contienda. El documental nos pide que estemos de acuerdo con que el mundo en sí encaja dentro del marco de sus representaciones, y nos pide que preparemos un plan de actuación acorde.

El zapato de Kruschev

A diferencia de la ficción, las pruebas documentales hacen referencias constantes al mundo que nos rodea. Las películas de ficción, asimismo, pueden basar sus historias en una realidad histórica, ya sea pasada o contemporánea, y muchos de sus elementos pueden ser auténticos. (En el cine de Hollywood, se

suele tener gran cuidado con la autenticidad de los elementos accesorios como la ropa, los muebles, las armas, el escenario, la arquitectura, etcétera, mientras que pueden tomarse libertades con 1) los diálogos y la lengua —personajes históricos de cualquier nacionalidad hablan inglés—; 2) la motivación —la necesidad de unidad y clausura narrativas rigen la motivación—; 3) el personaje —los papeles principales siempre los interpretan estrellas reconocidas— y 4) la secuencia —los acontecimientos se reorganizan en una forma narrativa lineal—. Aunque las películas de ficción emplean elementos del realismo poniéndolos al servicio de su historia, la relación global del filme con respecto al mundo es metafórica. La ficción presenta el aspecto de sucesos, motivos, apariciones, causalidad y significado reales. La ficción puede perfectamente constituir una explicación o interpretación de mucho peso, pero el camino de vuelta al mundo siempre se hace por medio de este desvío a través de la forma narrativa. Hay una fuerza centrífuga que aleja los elementos de autenticidad de su referente histórico llevándolos hacia su importancia con respecto a la trama y la historia.

El documental, por otra parte, establece y utiliza una relación *indicativa* con el mundo histórico. Se basa en pruebas que no pueden presenciarse en el momento en que ocurren, al menos de un modo directo, más de una vez. Estoy pensando en esas reivindicaciones probatorias que dependen de la autenticidad fotográfica o auditiva de una película como documento. Para ver no cómo podían *haber sido* Hitler, Kennedy, los supervivientes del Holocausto o las víctimas de la guerra de Vietnam, sino cuál era su aspecto auténtico, recurrimos al documental. Como señala Jerry Kuehl, «en la esencia del documental hay una reivindicación de autenticidad y esta reivindicación está basada en argumentos y pruebas. ¿Llegó Kruschew a perder los estribos en público? Es posible que la filmación de este personaje golpeando la mesa con su zapato en la ONU no convenza a todo el mundo; la filmación de Telly Savalas luciendo la Orden de Lenin y golpeando una mesa en un plató de Universal City no convence a nadie».⁸

En este sentido las pruebas documentales son características, no tanto porque pertenezcan a un orden completamente diferente al de pruebas históricas similares utilizadas en el cine de ficción (armas de fuego, chalecos y ornamentos auténticos en una película de época, por ejemplo) sino porque estas pruebas ya no están al servicio de las necesidades de la narrativa como tal. (Se trata de una cuestión de grado, pero de un grado que muy a menudo queda registrado.) La prueba documental no es un toque de realidad histórica utilizado para embellecer *un* mundo. No es un elemento desplegado y motivado de acuerdo con los requisitos de una coherencia narrativa. En vez de eso, la prueba documental nos remite al mundo y respalda argumentaciones hechas acerca de ese mundo directamente. (Sigue siendo una representación pero no una representación ficticia.)

En resumen, tanto en el filme documental como en el de ficción pueden aparecer pruebas sobre el mundo histórico o pruebas provenientes de éste que

pueden tener el mismo nexo existencial con el mundo en ambos casos. En uno sostiene una narrativa; en el otro sostiene una argumentación. El efecto de un realismo potenciado puede ser muy similar en ambos casos —obtener nuestra aprobación de que «Esto es así»— pero el proceso a través del que se consigue es diferente en la ficción y en el documental, si no en lo que respecta a clase al menos en lo referente a grado. Aunque las pruebas tienen una base histórica, la argumentación o representación que se hace con ellas no la tienen. Las representaciones son construcciones del texto: «reivindicaciones de autenticidad» no sencillamente de lo que existe en el mundo sino, en un sentido acuciante, del significado, explicación o interpretación que deben asignarse a lo que existe en el mundo. Aquí se combinan elementos de narrativa, retórica, estilo y representación.

Las convenciones y limitaciones, los códigos y las expectativas pueden funcionar de un modo diferente, pero tanto la ficción como el documental se proponen hacer una inferencia de las pruebas históricas que incorporan. Esta diferencia radica en cuestiones de discurso institucional, estructura textual y expectativas del espectador. No se trata de juzgar si vemos a Telly Savalas interpretando a Nikita Krushev golpeando la mesa con un zapato o al propio Krushev (aunque pueda tener su importancia) sino qué tipo de argumentación o historia sostiene esta acción. Aunque sea auténtica de principio a fin, de modo que la «reivindicación de autenticidad» «Esto ocurrió, es historia» sea totalmente válida, esta acción sólo adquiere significación como algo más que un incidente aislado cuando se coloca dentro de un marco narrativo o expositivo. (La acción de golpear la mesa con el zapato puede ser «ruido», un detalle incidental que alienta una sensación de verosimilitud o realismo pero no tiene un significado propio. Para darle un mayor significado hace falta un marco conceptual o un esquema explicativo. Esto nos aleja de la precisión factual llevándonos a un nivel totalmente distinto de compromiso.)

La documentación factual sirve como prueba, pero *qué es* lo que prueba se convierte en una cuestión fundamental. El documental responde a esta pregunta con convenciones tomadas directamente del mundo histórico, tal y como se vio y oyó que ocurriera, en vez de con una similitud metafórica. (Si no reconocemos la autenticidad de la prueba, podríamos tomar la película por una ficción. La imagen de Krushev golpeando la mesa con un zapato podría parecerle un mal telefilme a alguien que no sepa qué aspecto tenía Krushev.) Sin embargo, en la mayoría de los casos el documental tiene la preocupación de responder a la pregunta «¿Qué es lo que prueba?».

Una vez que emprendemos la presentación de una argumentación, vamos más allá de las pruebas y lo factual para llegar a la construcción de significado. Es aquí donde un metraje como la prueba histórica que contienen los planos de Krushev golpeando la mesa con su zapato o la filmación del asesinato de Kennedy se convierten en algo más que hechos aislados. Se convierten en pruebas que demues-

tran la apariencia física de un evento histórico de un modo que ninguna similitud ficticia podría llegar a duplicar por mucho que se aproximase. Una vez que empieza a tomar forma una argumentación, ese hecho empieza a encuadrar en un sistema de significación, en una red de significados: en el caso del asesinato de Kennedy, de conspiración, de triste pérdida nacional, de las trágicas consecuencias de actos individuales de personas dementes; en el caso del zapato de Kruschev, de carácter voluble y poco digno de confianza, de modos rudos e intimidatorios, de la necesidad de Norteamérica de andar con recelo en el terreno diplomático y prepararse en el militar. No hay nunca una correspondencia pura y directa entre hecho y argumentación. Por cada hecho, por cada prueba irrefutable, se puede elaborar más de una argumentación. A este respecto, el documental es como la ficción, pero se basa en formas, procedimientos, convenciones y estrategias diferentes para conseguir su fin.⁹

Kuehl decide esta cuestión con una cierta parcialidad escogiendo un ejemplo de prueba que no se puede representar con autenticidad en una ficción porque sólo puede haber un Kruschev y ningún actor puede autenticar algo que él mismo está imitando, mientras que una representación ficticia de un Chevrolet de 1955 puede ser tan auténtica como una representación documental de un modelo semejante. La diferencia estriba en los usos que se hacen de la prueba: la subordinación del coche a la historia narrativa en un caso y a una argumentación en el otro. De un modo similar, la función del bosquimano en *Los dioses deben estar locos* (*The Gods Must Be Crazy*, 1980) es la función clásica de un Otro racial o cultural: como donante con respecto al protagonista, ayudando al héroe blanco a rescatar a la mujer blanca secuestrada por una banda de saqueadores, una función que queda claramente documentada en *N!ai: Story of a !Kung Woman*, que examina las múltiples tomas que hicieron falta para filmar el regreso triunfal del bosquimano a su propia familia en un tono «natural». La narrativa mantiene una relación metafórica con lo real mientras que las argumentaciones representan reivindicaciones de autenticidad acerca de ello. Esto puede dar a la prueba una fuerza añadida en el documental (como veremos al estudiar más adelante la película *Roses in December*), pero no hace nada por dar a sus reivindicaciones de autenticidad un estatus diferente al de reivindicaciones. Los documentales no presentan la verdad sino una verdad (o, mejor dicho, una visión o forma de ver), incluso si las pruebas que recogen llevan la marca de autenticidad del propio mundo histórico.

Lógica documental: perspectiva, comentario, argumentación

Hablar de *una visión* del mundo equivale a volver a la noción de la argumentación en general. Si la narrativa nos invita a participar en la construcción de una historia, emplazada en el mundo histórico, el documental nos invita a

participar en la construcción de una argumentación, dirigida hacia el mundo histórico. La autenticidad de los sonidos y las imágenes grabados en el mundo histórico (o reconstruidos de acuerdo con criterios específicos) constituye una prueba acerca del mundo. Esta prueba es la base material para la argumentación y tiene una relación similar con ésta del mismo modo que la trama (o *syuzhet*) la tiene con la historia (o *fabula*) que construimos en la ficción. La prueba y el comentario sobre ella es lo que vemos y oímos físicamente en un documental.

Consideraremos la argumentación como una categoría general para la representación de una causa acerca del mundo y subdividiremos esta categoría en dos partes principales. La perspectiva es el modo en que un texto documental ofrece un punto de vista particular a través de su representación del mundo. Nos lleva a inferir una argumentación tácita. La perspectiva en el documental sería afín al estilo en la ficción; el argumento está implícito, apoyado por estrategias retóricas de organización. El comentario es el modo en que un documental ofrece una afirmación particular acerca del mundo o acerca de la perspectiva que ha presentado tácitamente. El comentario está siempre en un «metanivel» por encima de la perspectiva. Es una forma más directa y evidente de argumentación.

El comentario puede incluir no sólo el tratamiento directo del espectador (narradores en *voice-over* o autoridades que aparecen en la pantalla, por ejemplo) sino también otras tácticas o recursos (elementos de estilo y retórica) que distraen nuestra atención de una perspectiva sobre el mundo para dirigirla hacia una relación más distanciada y conceptual del mismo. (Esto puede incluir el modo concreto en que las entrevistas y los comentarios están contextualizados en la película.) Estas tácticas o recursos no son figuras específicas sino más bien cualquier figura que se desvíe de las expectativas estilísticas previamente establecidas por el texto. En *Titicut Follies* de Frederick Wiseman, por ejemplo, el patrón de montaje habitual de una escena fragmentaria de la vida en un hospital a otra escena que no está directamente relacionada queda interrumpido por una secuencia en la que un paciente es alimentado a la fuerza a través de un tubo montada en paralelo con la preparación de éste para su entierro. En el contexto de las expectativas establecidas, el montaje en paralelo se convierte en un comentario sobre esta institución en vez de una perspectiva sobre la misma. El montaje paralelo funciona fuera del patrón de montaje normal ya establecido por el texto y se convierte a partir de entonces en un comentario señalado no sólo por la narración en *voice-over* sino por la propia desviación.

Todos los documentales, no sólo los reflexivos, establecen una relación específica con su comentario o perspectiva. Algunas de estas relaciones posibles se pueden resumir en relación a propiedades formales como el grado de conocimiento, subjetividad, conciencia de sí mismo y comunicatividad que posee el texto.¹⁰

Grado de conocimiento: lo que aprendemos puede estar limitado a lo que sabe un solo personaje o comentarista o puede ir más allá de una única fuente.

En documentales expositivos clásicos con comentario en *voice-over* como *Housing Problems* o *The Plow That Broke the Plains*, nuestro conocimiento está directamente correlacionado con lo que nos dice un narrador anónimo que todo lo sabe. En variaciones más recientes como *In the Year of the Pig* de Emile de Antonio, *Rosie the Riveter* de Connie Field, *Handsworth Songs* del Black Audio Film Collective o *Naked Spaces* de Trinh Minh-ha, lo que descubrimos va más allá del conocimiento de una fuente concreta. Estos trabajos carecen de una voz única que ejerza el control; deducimos la argumentación a partir de la combinación de muchas voces. Otras películas alinean el conocimiento con un único personaje o agente. Lo que descubrimos en las películas de Michael Rubbo, como por ejemplo *Sad Song of Yellow Skin* o *Waiting for Fidel*, está restringido a lo que el propio Rubbo sabe o descubre, ya que se pone a sí mismo en un primer plano como presencia encargada de la investigación. Sus preguntas, perplejidades, observaciones y reflexiones constituyen el tejido informativo de la película. *Not a Love Story* de Bonnie Klein, que también presenta al realizador como presencia encargada de la investigación (en esta ocasión acerca de la naturaleza y los efectos de la pornografía), incluye una serie de entrevistas fundamentales con varios individuos que están implicados en la industria de la pornografía o tienen una postura crítica con la misma. Aunque Bonnie Klein dirige las entrevistas, nuestro conocimiento no queda totalmente filtrado a través de la sensibilidad de la realizadora. Las personas entrevistadas aportan pruebas independientes que contribuyen a una argumentación que parece derivar del agente expositivo del texto en sí y no de la persona de la realizadora. En ambos casos, sin embargo, los realizadores adoptan un papel afín al del detective de la película de ficción o al del reportero de investigación real y limitan nuestro conocimiento, en diferentes grados, al suyo propio.

Un personaje también puede delimitar aquello que descubrimos y cuándo lo descubrimos, pero éste es un formato muy poco habitual. Requiere que el realizador subordine su conocimiento o su capacidad de investigación a los de un único personaje o actor social. Un ejemplo de esta posibilidad es *Juki jukite shingun*. Esta película sigue la investigación llevada a cabo por Kenzo Okuzaki acerca de la suerte de varios soldados japoneses ejecutados por su propio ejército en los días posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial. Nuestro grado de conocimiento es prácticamente idéntico al de Okuzaki, con el resultado de que experimentamos tanto el suspense como la alarma a medida que vamos descubriendo lo que descubre Okuzaki junto con él y también somos testigos de las tácticas de enfrentamiento que emplea para acceder a este conocimiento. (La revelación clave es que los oficiales, al haberse quedado sin alimentos y ver que el hambre empezaba a generalizarse, fusilaron a soldados rasos para comer sus restos.)

Grado de subjetividad: es el grado en que experimentamos los pensamientos y sentimientos interiores de los personajes o compartimos su perspectiva. El

predominio de la objetividad en el documental ha hecho que la exploración de la subjetividad quedase infradesarrollada. Aunque hay varios ejemplos destacados de lo contrario, la mayoría de los documentales rechazan las formas tradicionales de subjetividad ficticia (*flashbacks*, recuerdos visualizados, cámara lenta, anticipaciones, fantasía, representaciones visuales de estados alterados de la mente como embriaguez o ensueño, sueños, etcétera). La principal excepción se produce cuando el agente expositivo en sí adopta estas formas de subjetividad como una forma de conciencia anónima u omnisciente pero al mismo tiempo personalizada, colectiva. Entre los ejemplos más claros se cuentan *Nuit et brouillard* de Alain Resnais y *Dear America* de Bill Couturié, en los que la propia *voice-over* de la película adopta los atributos del recuerdo y la reminiscencia humana, hablando, en el primer caso, como una voz de la conciencia generalizada, y, en el segundo, como un relato de la experiencia individual. El relato de la experiencia individual adopta una forma más elaborada en *The Civil War*, en la que más de una docena de voces hablan en nombre de participantes, citando cartas, diarios íntimos y memorias. Una forma similar, aunque menos intensa, de recuerdo colectivo rige asimismo el comentario en *voice-over* de *Victory at Sea*. Este comentario no es tanto una presentación didáctica de cómo se libró la Segunda Guerra Mundial como una evocación poética de cómo se vivió esa lucha: cuándo y dónde tuvo lugar, qué tipo de ansiedad y heroísmo la provocaron, qué ruidos y furias la acompañaron.

La subjetividad también entra en la corriente principal del documental a través de la preferencia por personas, o actores sociales, que puedan representarse ante la cámara con una conciencia de sí mismos mínima y, lo que es más importante, que puedan modular las acciones o narraciones con una profundidad emocional subjetiva. Al igual que los actores preparados, los actores sociales que transmiten una sensación de profundidad psicológica por medio de sus miradas, gestos, tono, modulación, ritmo, movimiento, etcétera, se convierten en sujetos privilegiados. Hay un impulso hacia los actores sociales que pueden «ser ellos mismos» delante de la cámara de un modo revelador desde el punto de vista emocional. Ésta no es una preferencia tan neutral y objetiva como podría parecer en un primer momento, ya que no todas las personas que actúan ante una cámara con tanta naturalidad como cuando no hay tal cámara son figuras atractivas para los documentales. Tienen prioridad aquellos individuos que pueden transmitir una intensa sensación de expresividad personal que no parezca haberse producido para la cámara, aunque, en realidad, haya sido así. Las figuras conocidas de la televisión son un claro ejemplo, desde presentadores de programas de entrevistas, locutores publicitarios y moderadores de concursos hasta periodistas de televisión y presentadores de noticiarios. Pero también lo son los invitados de los programas de entrevistas, las «mujeres y hombres de la calle» que se ven en los anuncios y los que participan en programas-concurso.

En las películas documentales, los personajes principales son por regla ge-

neral individuos que transmiten una cierta sensación de magnitud interna, una personalidad compleja, sin indicar que dicha personalidad es un papel totalmente diferente de la personalidad que presentarían en una situación normal. Nanuk, el personaje central del documental clásico de Flaherty, constituye un ejemplo de primer orden. *Frank: A Vietnam Veteran*, depende por completo del poder de narración confesional de su único sujeto, Frank, un veterano de la guerra de Vietnam cuya apagada normalidad contradice el comportamiento extremo que describe, del mismo modo que *Portrait of Jason* se basa por completo en las dramáticas revelaciones de Jason, un gigoló negro con distintas aspiraciones, todas ellas improbables. (No hace falta que sea una personalidad «auténtica» o «privada» la que presentan los actores sociales; «normal» puede significar la presentación de uno mismo en el espacio público tal y como la vemos en *Primary*, por ejemplo, sobre la campaña de las elecciones primarias de 1960 en Wisconsin entre John F. Kennedy y Hubert Humphrey. Ambos actúan continuamente, pero la personalidad que presentan en la película se asemeja mucho a la personalidad que presentan en las apariciones en público en general.)

Esta tendencia a buscar actores sociales con capacidad expresiva se convierte en una de las principales vías de entrada de la subjetividad en el documental. Aunque la película pueda adoptar un estilo de filmación objetivo y abstenerse de utilizar recursos cinematográficos que indican interioridad como los planos subjetivos o los *flashbacks*, los individuos expresivos aumentan la posibilidad de que se dé una identificación e implicación empáticas por parte del espectador. Los actores sociales que carecen de este tipo de capacidad expresiva rara vez se convierten en el centro del documental por muy similar que sea su actuación durante la filmación a como lo es antes o después de la misma. David MacDougall ha hablado y escrito con gran acierto sobre su tendencia a gravitar hacia individuos cuyo comportamiento cotidiano parece indicar complejidad y densidad. Lorang, el protagonista de la trilogía «Turkana Conversations» (*Lorang's Way, A Wife among Wives, Wedding Camels*), exhibe sin duda alguna esta capacidad con su experiencia urbana que contrasta con su preferencia por el modo de vida tradicional de las tribus, su habilidad en el regateo y una predilección por las meditaciones filosóficas que acerca más estas películas a las primeras de Eric Rohmer (*La rodilla de Clara* [La genou de Claire, 1970], *Mi noche con Maud* [Ma nuit chez Maud, 1969], etcétera) que a otras películas etnográficas. Como contraste, la última experiencia de MacDougall con aborígenes que se mostraban muy reticentes a hablar de su cultura le llevó a experimentar con estrategias de «comentario interior» que pudieran compensar la ausencia de interpretación expresiva.¹¹

La naturaleza paradójica de esta tendencia es el deseo de una interpretación que no es una interpretación, de una forma de presentación del sujeto que se aproxima a la presentación que una persona hace normalmente de sí misma. Uno de los indicios convencionales de que alguien es un gran intérprete es su

capacidad para representar una amplia gama de personajes; una de las expectativas que se suelen tener con respecto a los actores sociales es que su personaje permanezca estable, mostrando continuidad y coherencia. En el documental queremos una interpretación sin la preparación, los ensayos y la dirección que normalmente la acompañan. Esto es aplicable prácticamente a toda la gama de formas y modalidades documentales. (Las excepciones son principalmente películas que se centran en procesos, objetos y conceptos en vez de en gente, películas como *De Brug*, *Rain*, *Drifters*, *Industrial Britain*, *Song of Ceylon*, *Naked Spaces*, *Kudzu*, *Consuming Hunger* o *Time Is* o *Powers of Ten*, e incluso aquí la «interpretación» puede volver en forma de rostros y tipos de cuerpos prototípicos, iconos que evocan suposiciones y atribuciones preexistentes que están presentes entre el público. Los prolongados pasajes rapsódicos del pueblo alemán en *Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl ofrecen todo un panteón de imágenes *volk* a pesar de que no se les da dimensionalidad alguna.)

La sensación paradójica de una interpretación, una capacidad expresiva en la que los conceptos de actuación e interpretación se atraen y se rechazan simultáneamente, puede transmitirse utilizando el término «interpretación virtual». Virtual: «Que lo es en esencia, o efecto, aunque no formal o realmente; admitiendo ser así denominado en lo que respecta a efecto o resultado» (OED). La interpretación virtual tiene el poder y el efecto de la interpretación real sin serlo. Tiene esta característica gracias a su representación de la lógica, o estructura profunda, de la interpretación sin sus manifestaciones históricas, institucionales o profesionales, todas las cuales pueden considerarse como estructura de superficie. (La informática define «virtual» de un modo similar: a diferencia de una biblioteca o archivo, la memoria virtual de un ordenador almacena unidades de información al margen de su localización física. Cada artículo se localiza por medio de un algoritmo que correlaciona el espacio físico con las relaciones lógicas, permitiendo recuperar la información fácilmente al margen de su situación espacial.)

La interpretación virtual presenta la lógica de la interpretación real sin indicios de alerta consciente de que esta presentación es una actuación. (Los términos «consciente de sí mismo» y «consciente de la cámara» hacen referencia a esta alerta.) La interpretación virtual, o presentación cotidiana de uno mismo, deriva de un sistema culturalmente específico de significados que rodea las expresiones faciales, los cambios de tono o matiz vocal, los cambios de postura corporal, los gestos, etcétera —esos mismos elementos que los actores se preparan para controlar a voluntad—. Cuando en *Soldier Girls* el sargento Abding, el duro instructor militar que hace pasar todo tipo de penalidades a las reclutas, se viene abajo y confiesa que la experiencia de Vietnam le ha dejado destrozado interiormente, somos testigos de una interpretación virtual de gran intensidad. Tiene todos los efectos sobre el espectador que tendría una interpretación real (y además otro: la sensación de autenticidad histórica y acceso privilegia-

do). También es típica de la interpretación virtual en el documental, ya que la cámara no se utiliza para acceder al interior de un estado de ánimo interior (a través de planos subjetivos, imágenes de recuerdos o montaje expresivo). La cámara sigue observando; la sensación de subjetividad surge de la dimensión expresiva de lo que observa.

Grado de conciencia de sí mismo: es el punto hasta el que un agente expositivo se reconoce a sí mismo de tal modo que el espectador nota «Se me está exponiendo una argumentación». La conciencia que el texto tiene de sí mismo es muy variable en el cine de ficción: va desde el estilo relativamente poco consciente de sí mismo de una buena parte de la producción de Hollywood (interrumpido en la mayoría de las ocasiones por los principios, las secuencias de montaje, escenas de comedia y muchos finales) hasta el estilo sumamente consciente de sí mismo de los comienzos del cine soviético, muchas narrativas experimentales y la publicidad contemporánea. Donde menos evidente resulta la conciencia del propio filme es en las películas de observación, la modalidad documental más afín a la ficción. Hay una perspectiva inevitable de los acontecimientos y puede tomarse como argumentación implícita, pero el comentario evidente y consciente de sí mismo se mantiene al mínimo. Sin embargo, el efecto de las películas expositivas, interactivas y reflexivas depende de que nos demos cuenta de que se está exponiendo una argumentación. La conciencia del espectador de que hay una argumentación, causa o representación define estas modalidades y establece las expectativas del público en lo tocante a demostración o ejemplificación.

Grado de comunicatividad: es el punto hasta el que la exposición revela lo que sabe. Las demoras y los retrasos, los enigmas y el suspense son aspectos intrínsecos tanto de la ficción como de la exposición. Sirven para captar («Adivina qué me ha pasado hoy») o mantener la atención («Éste es el aspecto que tendría Gran Bretaña en sus dos últimos minutos de paz» [*El juego de la guerra*]). Surgen enigmas en el nivel local, cuando vemos a Nanook manos a la obra en la tarea de pescar focas durante varios minutos antes de que resulte claro el propósito de sus esfuerzos, o cuando una elaborada secuencia de montaje paralelo demora el momento de confrontación entre los hijos que se han retrasado y el padre que espera su ayuda en la pizzería familiar en la película de la serie «*Middletown*», *Family Business*. También contribuyen a la estructura global del documental. La exposición suele invocar un ansia de conocimiento y la promesa de que aplacará dicha ansia, a su debido tiempo: el tiempo que tarda la argumentación en desarrollarse. *The Day After Trinity* promete aclarar el papel de Oppenheimer en el desarrollo de la bomba atómica del mismo modo que *Harlan County, U.S.A.* promete investigar el conflicto entre trabajadores y propietarios en las minas de carbón de Kentucky.

Los textos saben en todo momento más de lo que están dispuestos a decir. Pueden mostrarse francos o esquivos a la hora de transmitir dicha información.

Sin embargo, el deseo de conocimiento al que apelan muchos documentales no es atemporal ni ahistórico. El grado de comunicatividad puede fluctuar a medida que se va desarrollando la argumentación, pero sigue siendo válida la promesa de que se contará todo y que la suma total de lo que se diga será la verdad. (Los noticiarios televisivos suelen pasar a publicidad con un guiño en referencia a la cualidad dramática de una noticia posterior, pero cuando acaba el programa, se hace un esfuerzo por asegurarnos que hemos recibido todas las noticias que hay, por ahora, sin que haya quedado, en un sentido emocional, ningún cabo suelto.)

A diferencia de las películas de detectives, con su estructura paradigmática de comienzos falsos y pruebas equívocas, en las que la «verdad» tiene una definición estructural, a saber, es la que se presenta en último lugar (como ocurre en *Sarrasine*, la novela corta que analiza Roland Barthes en *S/Z*), el documental parte de una verdad estructuralmente determinada para reivindicar una correspondencia entre su representación de los acontecimientos y la verdad de una realidad externa. La determinación estructural se mantiene, no obstante, en el supuesto de que la satisfacción del deseo de saber exige una coherencia lineal, una lógica documental que invoca un mundo teleológico de «significado y verdad, ruego y satisfacción».¹² Las demoras y los retrasos aportan dudas, suspense e incertidumbre a lo largo de la prolongada e inexorable marcha de la exposición hacia la revelación absoluta de un conocimiento que había poseído y mantenido desde el principio. La incertidumbre permanente y el suspense sin resolución, por otra parte, parecen ser un anatema para una tradición dedicada a contar lo que sabe. Los textos que siguen esta ruta (películas con inclinación reflexiva como *De grands événements et des gens ordinaires*, *Journal inachévé* o *Reassemblage*, por ejemplo) ponen en tela de juicio toda esta tradición de conocimiento a ciencia cierta y revelación absoluta.

Otra diferencia importante entre la ficción y el documental surge del grado específico de control que puede tener el realizador de documentales sobre los sucesos filmados. Puede que una falta de comunicatividad que, en la ficción, achacaríamos a un intento de demorar o retrasar la transferencia de información no sea, en el documental, un intento de ocultar información en absoluto. Es posible que la información no esté disponible. Por el contrario, puede haber información disponible que el realizador prefiera suprimir o ignorar, y puede suprimirse de modos diseñados para que no reparemos en la omisión. *First Contact* no nos dice que los hermanos blancos buscadores de oro que entraron en contacto por vez primera con los nativos de las tierras altas de Nueva Guinea hace unos cincuenta años estuvieron y siguen casados con mujeres nativas; *Nanuk el esquimal* no revela las diferencias entre su representación de la vida esquimal y los patrones de existencia mucho más modernos que Flaherty se encontró pero decidió no filmar; *With Babies and Banners* no revela la afiliación al Partido Comunista de algunas de las personas que dan su testimonio de las condiciones de las obreras en la década de los treinta.

En cambio, puede quedar en la película un rastro tangible de información no disponible como prueba de las limitaciones a las que se enfrenta el realizador. Es posible que la sensación de que se trata de un proceso histórico incontrolado no sólo autentifique la «realidad» sino también la *representación* documental de dicha realidad. Puede autentificar el proceso documental en sí. En *Final Offer* de Sturla Gunnarson, un documental acerca de las negociaciones entre la rama canadiense del sindicato United Auto Workers y los fabricantes de coches canadienses, el equipo de filmación accede a varias sesiones de negociación pero, en una sesión crucial, a Gunnarson y a su equipo se les prohíbe el paso, inesperadamente, en el umbral de la habitación del hotel. Esta escena se deja en la copia definitiva de la película. Contribuye tanto a la sorpresa como al suspense y puede leerse como una opción de montaje totalmente comunicativa ante una situación en la que se le ocultó información importante al realizador en vez de ocultársela éste al espectador. Aunque se trata de una estrategia expositiva, no es un testimonio puro de destreza retórica en el mismo grado que las estrategias narrativas de un Hitchcock lo son de destreza narrativa. Esta escena presenta indicios de vulnerabilidad así como de destreza, o bien destreza significa en este contexto presentar el modo en que el realizador sigue siendo vulnerable a las vicisitudes del mundo histórico.

Estas categorías de grado de conocimiento, subjetividad, conciencia del propio texto y comunicatividad indican algunas de las posturas importantes que puede adoptar un documental en relación con su argumentación, con el proceso a través del que revela el conocimiento. Los diferentes modos en que estas categorías operan en la ficción y en el documental indican cómo el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra. El conocimiento se deriva más a menudo de un narrador omnisciente que de un único personaje; la subjetividad es más limitada que en la ficción y la interpretación tiene una cualidad «virtual» característica; la conciencia del propio texto es un componente de la exposición más común que la narrativa; y la restricción de la comunicatividad puede ser una estratagema para crear suspense y lograr el compromiso del espectador, pero también puede ser el testimonio del control limitado del realizador sobre un mundo que no es una construcción suya en su totalidad. En el núcleo de todas estas diferencias sigue estando el concepto de la argumentación expositiva. Sus características deben estudiarse en mayor profundidad.

La argumentación en el documental

La argumentación acerca del mundo, o representación en el sentido de exponer pruebas con objeto de transmitir un punto de vista particular, constituye la espina dorsal organizativa del documental. Esta espina dorsal constituye una «lógica» o «economía» del texto. Ésta, a su vez, garantiza la coherencia. Tanto

la narrativa como el documental están organizados en relación con la coherencia de una cadena de acontecimientos que depende de la relación motivada entre sucesos (interpretando «motivación» en su sentido formal de justificación o causalidad). El término «lógica narrativa» suele invocar este principio organizativo en la crítica contemporánea, pero puesto que la narrativa no se preocupa tanto por los principios tradicionales de lógica, análisis y consistencia, quizá sea más adecuado hablar de «coherencia narrativa» y «lógica documental». Tanto en el documental como en la ficción, utilizamos pruebas materiales para elaborar una coherencia conceptual, una argumentación o historia, de acuerdo con una lógica o economía que el texto propone.

La argumentación es lo que deducimos a partir de las representaciones que hace el documental de las pruebas que presenta. Estas representaciones pueden adoptar una gran variedad de formas. Muchas de ellas constituyen los encabezamientos de los capítulos de *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* de Erik Barnouw («Explorador», «Reportero», «Pintor», «Fiscal acusador», «Agente catalizador» y «Guerrillero», por ejemplo). Entre las formas de argumentación de no ficción que reconocemos fácilmente se incluirían el ensayo, el diario íntimo, el cuaderno de notas, el editorial, el reportaje, la evocación, el elogio, la exhortación y la descripción. Estas formas no son más específicas de un medio determinado que las formas de la ficción (romance, comedia, épica, etcétera). Las estrategias argumentativas específicas de un medio constituyen otro nivel categórico complementario. Se trata de las modalidades de representación documental que hemos estudiado previamente (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva). Estas modalidades tienen una lógica histórica y paradigmática. Confieren una pátina de autoridad al texto individual por medio de su pertenencia a una categoría más amplia de estrategias de representación. Se pueden dar diversas combinaciones de formas y modalidades (informes o evocaciones reflexivos, diarios o descripciones de observación, elogios o ensayos reflexivos) algunas de las cuales son preferidas a otras en tiempos y lugares determinados.

La argumentación considera el mundo histórico como base de su representación documental. La argumentación nos da una sensación de presencia autorral o expositiva. Esto crea el contexto para una visión particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo. Como hemos visto, la argumentación adopta dos formas: procede tanto de una perspectiva del mundo como de un comentario sobre el mismo. Hay una distinción entre una forma de argumentación continua e implícita como la que encontramos en películas de observación como las de Frederick Wiseman o la serie «Middletown», y una forma explícita e intermitente de argumentación que por regla general asociamos con el comentario en *voice-over* o el testimonio directo de actores sociales. La perspectiva es la visión del mundo que implica la selección y organización de las pruebas. Las películas que se basan en gran medida en torno a entrevistas,

como *In the Year of the Pig*, *La chagrin et la pitié* y *Shoah*, también pueden representar su argumentación principalmente como una perspectiva, aunque tanto el realizador como los entrevistados pueden introducir comentarios en sus descripciones y relatos. (En los tres ejemplos anteriores, queda perfectamente claro según la perspectiva argumentativa del realizador cuál es su posición con respecto a las cuestiones principales, incluso si no hay comentarios adicionales.) El comentario es la visión del mundo que expresa el realizador o los actores sociales reclutados para la película. (Este tipo de «expresiones» no tienen por qué ser verbales; también pueden ser visuales o auditivas en un sentido más general, como veremos al hablar del montaje intelectual en el documental.)

El comentario sirve para provocar una sensación de distanciamiento con propósitos orientativos, de evaluación, juicio, reflexión, reconsideración, persuasión o cualificación entre el texto como conjunto y las pruebas que presenta. El comentario permite la aplicación al mundo de un cobertura moral/política reconocible, a menudo utilizando las mismas técnicas o recursos estilísticos que contribuyen a establecer la representación del mundo que hace el texto en primer lugar (montaje, discurso, ángulo de la cámara, composición, etcétera). Esta duplicación es lo que da al texto su voz o punto de vista social.

La distinción entre comentario y perspectiva también se puede hacer por contraste entre una posición del espectador que es relativamente activa en lo que respecta a la determinación del tema político o moral del texto y una posición del espectador en la que éste adopta un papel más pasivo. La primera, especialmente pronunciada en las películas de observación, tendría un efecto que se podría describir como «Véalo usted mismo», frente a la segunda que sería «Véalo a mi manera». Una perspectiva del tipo «Véalo usted mismo» está más próxima a la experiencia de la mayoría de las obras de ficción. Debido a su oblicuidad, puede parecer manipuladora en lo que respecta a las expectativas que tiene el espectador ante el documental. Hay quien ve así *High School* de Wiseman, mientras que un texto satírico y sumamente enfático como *Sixteen in Webster Groves* parece más sincero. Las películas de Emile de Antonio (*In the Year of the Pig*, *Point of Order*, *Millhouse*, *Underground*, entre otras) son ejemplos particularmente claros de argumentación a través de la perspectiva («Véalo usted mismo») en comparación con muchos otros filmes basados en entrevistas que no nos dejan otra opción que aceptar la perspectiva, y el comentario, de sus entrevistados («Véalo de este modo»). Otras películas nos recuerdan que las alternativas no tienen por qué ser tan drásticas: puede haber múltiples comentarios que se contradigan sin llegar a una resolución; distintas voces pueden competir por captar la atención del espectador; puede prevalecer una heteroglosia que diga, en efecto, «siempre hay más de un modo de ver las cosas» y puede decir que cada «modo» acarrea implicaciones ideológicas/morales/estéticas. (*Naked Spaces*, con sus tres comentarios sin jerarquizar que representan los dichos de los indígenas africanos, el pensamiento de los inte-

lectuales africanos y el comentario occidental acerca de África, comunica esta posibilidad con gran acierto.)

Una consecuencia inmediata de este modo de representación de la lógica documental es que una perspectiva, y por tanto una representación o argumentación, diferencia un texto del «mero celuloide» o metraje en bruto. Una vez que el espectador puede inferir una perspectiva, entonces ni siquiera las observaciones, las descripciones o los informes o registros «objetivos» pueden considerarse réplicas mecánicas o reproducciones del mundo histórico exentas de valores. Este tipo de representaciones no ofrecen una huella o calco neutral del mundo, aunque es posible que aspiren a un cierto estándar de reportaje objetivo determinado culturalmente. En otras palabras, la objetividad es en sí una perspectiva. Acrítica, imparcial, desinteresada y factualmente correcta, la objetividad ofrece sin embargo una argumentación acerca del mundo; su estrategia de aparente modestia atestigüa la importancia del mundo y la solemne responsabilidad de aquellos que informan sobre el mismo y lo hacen de un modo imparcial y preciso, con un distanciamiento legitimado en calidad de discurso institucional.

La objetividad también hace hincapié en la preferencia por la dimensión denotativa de situaciones y acontecimientos frente a los elementos subjetivos y connotativos (que a menudo aparecen como «comentarios para dar colorido», «ganchos» de introducción o acentuaciones de incidentes particularmente dramáticos). Pero el énfasis en la denotación sigue siendo una perspectiva. Como acertadamente arguye Roland Barthes al principio de *S/Z*, la denotación tiene la función de legitimar el discurso científico, crítico y filosófico. Y aunque esto pueda considerarse un efecto lingüístico, es un efecto experimentado, un efecto que se registra como «auténtico». (De un modo similar el movimiento aparente en el cine se registra como movimiento experimentado o percibido: «reproducir su apariencia es duplicar su realidad».)¹³ La denotación, por tanto, incrementa el poder de persuasión de una argumentación. Barthes, sin embargo, disecciona este apoyo convirtiéndolo en una forma de complicidad: la connotación y la denotación se hacen mutua referencia, como si de un juego se tratara:

Ideológicamente, por último, este juego tiene la ventaja de dar al texto clásico una cierta *inocencia*: de estos dos sistemas, el denotativo y el connotativo, uno de ellos se vuelve hacia sí mismo e indica su propia existencia: el sistema de denotación; la denotación no es el primer significado, pero pretende serlo; bajo esta ilusión, no es en definitiva más que la *última* de las connotaciones (la que parece establecer y al mismo tiempo cerrar la lectura), el mito superior a través del que el texto pretende regresar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza.¹⁴

Aunque son ilusiones, la denotación y la objetividad tienen un poder considerable. No se pueden pasar por alto, pero su estatus como perspectivas diferenciadas, como argumentaciones implícitas acerca del mundo, sigue siendo una cuestión fundamental.

La objetividad, de acuerdo con el realismo, representa el mundo del modo en que el mundo, en forma de «sentido común», escoge representarse a sí mismo. Barthes la denomina forma de representación «de estilo grado cero» natural y lógica (es decir, impuesta institucional e ideológicamente). Adopta una postura de neutralidad inocente frente a las tretas de individuos, instituciones y sistemas sociales al mismo tiempo que constituye una de las piedras angulares para profesiones como el periodismo y ciertas formas de etnografía, antropología, sociología y realización documental. Y en cada caso, la objetividad no es sólo una perspectiva: también permite que se representen a sí mismas perspectivas individuales o institucionales más específicas. (Es posible, por ejemplo, que en *Primary*, de Drew Associates, creamos tener una visión imparcial de ambos candidatos a presidente, John F. Kennedy y Hubert Humphrey.)

Los documentales de Frederick Wiseman, por ejemplo, nunca son tan neutrales como parecen. Encarnan una visión distintiva de instituciones como hospitales, escuelas y el ejército que se alían con estrategias de resistencia frente a la lógica instrumental y burocrática.¹⁵ Pero lo hacen a través de una selección y disposición particulares del sonido y la imagen, sin recurrir al comentario explícito. En otras palabras, la retórica es operativa, aunque no de un modo tan evidente. Está incrustada en un estilo que, como la ficción, parece dirigirse a nosotros sólo indirectamente.

Del mismo modo, las noticias en televisión representan el mundo de acuerdo con criterios de objetividad, pero desde una perspectiva —al menos en las cadenas de televisión dedicadas a la información de los Estados Unidos— que da más autoridad al aparato institucional de producción de noticias que al espectador, y a menudo más que a quienes, de hecho, elaboran las noticias.¹⁶ La realidad de las noticias está por encima de las noticias de la realidad. Y la objetividad ofrecida está sin duda alguna limitada por decisiones acerca de qué es y qué no es noticia, de qué hay que informar o no y sobre qué se puede o no hacer comentarios. Al igual que las telenovelas, las noticias televisivas presentan una saga continuada de complicación, revés y suspense compuesta, en este caso, por sucesos tomados de una política nacional y un drama socioeconómico tal y como los presentan los términos lógicos de las instituciones dominantes que definen dicho drama. Como trama secundaria, también se presta atención de forma superficial al mundo de los deportes, la cultura, el tiempo y los incidentes curiosos, insólitos o excepcionales de la vida diaria. (Lo insólito o inusual subraya la diferencia entre la normalidad y la excentricidad en una sociedad cuyo plan de acción colectivo lo establecen las noticias que posteriormente informan de él.)

Lo principal es identificar un nivel de presencia del autor, o voz,¹⁷ que el espectador pueda experimentar como algo diferente de la mera réplica o reproducción del mundo. La perspectiva puede encarnar momentos tanto objetivos como subjetivos; puede someterse al punto de vista de los individuos reclutados

en el mundo para hablar en la película pero no en nombre de la misma; puede ser una voz totalmente embutida dentro opciones estilísticas de selección y organización. Por el contrario, el comentario es una forma de argumentación en la que la voz de la película se ve o se oye directamente. En otra parte me he referido a esta forma como «tratamiento directo». El tratamiento directo, sin embargo, tiende a asociarse más con la exposición, mientras que el comentario en el sentido que se le quiere dar aquí puede verse en documentales expositivos, interactivos y reflexivos. (Es poco común en la modalidad de observación, aunque algunas películas de observación pueden perfectamente albergar ejemplos, como hemos visto en el caso de *Titicut Follies*.)

El comentario ofrece una orientación didáctica hacia la argumentación. El comentario guía nuestra comprensión de la visión moral y política que ofrece el texto documental. A diferencia de la perspectiva, desvía nuestra atención del mundo representado dirigiéndola hacia el discurso del texto, hacia las representaciones de una lógica documental. En *The Battle of San Pietro*, por ejemplo, el comentario, encarnado por las palabras en *voice-over* de John Huston, ofrece una argumentación acerca del coste de dicha batalla que se contradice con la declaración inicial del general Mark Clark en la que ensalza los frutos de la victoria. Los comentarios irónicos de Huston («El año pasado no fue bueno para las uvas ni para las aceitunas») constituyen el andamio para nuestra construcción de la argumentación de tal modo que consideramos las imágenes como material de apoyo ilustrativo de una argumentación que se desarrolla en mayor grado a través del tono que por medio de afirmaciones (su comentario sobre las cosechas, por ejemplo, va acompañado por campos plagados de agujeros producidos por las bombas). (*The Battle of San Pietro* también tiene una perspectiva insertada en el montaje y la música que da mucha mayor importancia a las bajas aliadas que a las del Eje: vemos primeros planos de los rostros de soldados aliados vivos pero vemos sus cadáveres desde ángulos que esconden u ocultan sus rostros; en el caso de los soldados alemanes o italianos no les vemos las caras en vida, pero vemos primeros planos suyos cuando están muertos.)¹⁸

De un modo similar, el comentario de los presentadores y los reporteros en las noticias televisivas orienta nuestro entendimiento de unos acontecimientos que también pueden estar ilustrados visualmente. La argumentación suele identificar a los personajes o fuerzas implicados e indicar brevemente a qué tipo de evento de carácter similar al de una narrativa contribuyen. La hambruna en Etiopía, por ejemplo, se representa como el resultado de la sequía natural y la incompetencia de ciertas organizaciones que en conjunto provocan hambre y muerte a gran escala. A los factores a más largo plazo como la transformación de las prácticas agrícolas a causa de presiones económicas externas y las tecnologías importadas se les hará caso omiso o se les restará importancia en favor de una historia más dramática de desastre repentino y catastrófico. Las imágenes, expresivas y dramáticas por derecho propio, apoyan esta argumentación.

Este encauzamiento o proceso de situación de los temas que han de tratar quienes realizan el comentario es más evidente incluso en los programas de entrevistas en televisión. Tanto en los programas nocturnos de entrevistas, en los que se hace hincapié en la conversación entretenida y ligera, como en los que se emiten en horario diurno, que se suelen centrar en temas oportunos y candentes como los malos tratos en el hogar o el problema de las drogas, el entrevistador nos hace seguir una argumentación que, en el nivel de contenido y de comentario, suele parecer mínima, improvisada e hilvanada por lugares comunes pero, en el nivel de forma y perspectiva, está sumamente preconcebida (es decir, este programa y este entrevistador le van a ofrecer una ventana al mundo animada, informativa y entretenida pero también prudente y responsable desde el punto de vista social; confíe en nosotros). Estos programas se basan en la entrevista como estructura básica pero rara vez ordenan a sus invitados de forma que sus sucesivas intervenciones vayan acumulándose con objeto de apoyar un determinado punto de vista (a diferencia de, pongamos por caso, el clásico documental expositivo de Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*). La argumentación subyacente, la perspectiva formal, es más una cuestión de actitud: a este presentador (y al programa, sus patrocinadores y la cadena por la que se emite) le importan cuestiones de peso; las investigará a conciencia; descubrirá las evasivas y mostrará tacto ante el sufrimiento emocional; permitirá a sus propios representantes —los miembros del público en el estudio— participar en el diálogo; y le aclararemos todas las implicaciones y posibles consecuencias de los temas tratados aunque no lleguemos a ofrecer soluciones claras. Puede alegrarse de estar viéndonos; haremos de usted una persona más informada y comprensiva.

El comentario parece ir dirigido a nosotros. Los narradores y los presentadores que aparecen en pantalla miran hacia el objetivo de la cámara, nos miran a nosotros. Entrevistadores y entrevistados nos ofrecen poses de tres cuartos y se colocan cuidadosamente colocados para evigar mirar directamente al objetivo. Se miran el uno al otro, para que el proceso de la entrevista no parezca estar fuera de lugar. Esta orquestación de la mirada también subordina a las personas entrevistadas a aquellos que hablan en nombre del programa o la cadena —el presentador— restringiendo su acceso al objetivo de la cámara. Invitados y presentadores suelen tener diferentes derechos de acceso a la cámara. Los invitados suelen dirigir su mirada, posiblemente al entrevistador, con una desviación de entre quince y treinta grados con respecto a la cámara. La frontalidad del rostro, la mirada y el tronco es la posición corporal privilegiada que ocupan los comentaristas. (Los presentadores de un programa miran sin excepción directamente hacia la cámara al anunciar una pausa; es a ellos a quienes se les ha delegado el control del tiempo, no a los invitados ni al público.) Esto suele hacer que el público sea más consciente no de la elaboración de un mundo imaginario, ni siquiera de la elaboración de una representación particular del mundo histórico,

sino del propio agente expositivo de autoría: así es el mundo según Barbara Walters, Robin Leach, Oprah Winfrey, Arsenio Hall o Ted Koppel y las instituciones a las que representan.

Este énfasis en el agente de la argumentación expositiva queda perfectamente demostrado en la publicidad televisiva. Si se puede decir que estos textos intensifican la conciencia, esto se debe principalmente a la sensación de que se están dirigiendo a uno personalmente. El mundo representado en el anuncio, ya esté anclado en lo real desde el punto de vista histórico o esté fabricado por completo, adquiere un aura de verosimilitud al ofrecer un medio ambiente adecuado para su fundamento denotativo: el producto. La «lógica documental», en este caso afirmaciones retóricas acerca del producto, respalda un mundo creíble —pero sólo en la medida en que este mundo justifica las afirmaciones hechas en nombre de un producto, afirmaciones que a menudo expanden nuestra definición de sentido común—. No nos sentimos tanto en presencia de *un* mundo o *del* mundo como de una argumentación, frecuentemente de una argumentación basada en un espejismo o una hipérbole. (En los anuncios de un estilo de vida que hacen pocas afirmaciones abiertas, o ninguna, la argumentación puede desarrollarse a través de una perspectiva que asocia una forma particular de sensibilidad y experiencia con el uso de un producto.) Lo que David Bordwell ha afirmado con respecto al innovador cine soviético de los años veinte también se puede decir de la publicidad televisiva (aunque el propósito político da un giro radical): «Este cine va más allá de esos apartes narrativos que encontrábamos en el cine de arte y ensayo; estas películas no ofrecen una realidad [una mezcla de representaciones objetivas y subjetivas] modulada por un “comentario” ocasional interpolado; estas películas tienen un firmante y un destinatario concretos; su mundo diegético está construido por completo de acuerdo con necesidades retóricas».¹⁹

La construcción de un mundo a la medida de la retórica en los inicios del cine soviético era especialmente cierta en el uso del montaje intelectual, la combinación de imágenes, o sonido e imágenes, con el objetivo explícito de comentar algún aspecto de la historia. En ocasiones la imagen escogida para el comentario no tenía fundamento en el mundo de la ficción (se importó un pavo real para hacer un comentario sobre el personaje de Kerensky en *Octubre* [Oktiabrar, 1927], por ejemplo). En ocasiones se extraía una imagen del mundo de la propia historia, constituyendo una especie de estribillo (expresiones reiteradas de conmoción en los rostros de los ciudadanos cuando las tropas les atacan en las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* [Bronenosez Potemkin, 1925], o el montaje paralelo entre el matadero y la matanza de los trabajadores en *La huelga* [Stacka, 1924]). Estas alternativas se denominan en ocasiones insertos o yuxtaposiciones extradieгéticos y dieгéticos. En el documental, la intrusión de una imagen que no pertenece al mundo representado es casi una imposibilidad en tanto que las imágenes documentales reivindican un nexo con el

mundo histórico. Se puede decir que el metraje de archivo se entromete en el presente con pruebas de la historia, aunque esto no es tanto una intrusión como una amplificación. Las imágenes con mayor grado de intrusión serían las ficticias, ni siquiera reconstrucciones sino escenas de películas de ficción previas, pero incluso en este caso se puede establecer un nexo razonablemente fluido y minimizar el efecto de la oposición de planos de representación. El documental *The Making of a Legend*, acerca de la filmación de *Lo que el viento se llevó*, utiliza películas de ficción en vez de metraje de noticiarios para autenticar, sin esfuerzo alguno, el periodo histórico que describe. En la mayoría de los casos, las imágenes que respaldan la «implicación lógica» asociada con el comentario proceden de partes dispares del mismo mundo, de acuerdo con los principios del montaje probatorio. Se puede insertar el humo de las chimeneas de distintas fábricas o ciudades para evocar «industria» u, hoy en día, «contaminación».

Más directo incluso, el montaje intelectual puede *constituir* la representación visual del mundo. Los elementos del mundo requeridos como prueba para la argumentación del texto se pueden agrupar desde sus diferentes puntos de procedencia; es posible que su combinación no provoque la sensación de una distinción entre lo diegético y lo extradiegético ya que todos ellos pertenecen al mundo y apoyan o constituyen la argumentación. En otras palabras, puesto que no hay un mundo de ficción en el que entrometerse, el montaje intelectual en el documental hace hincapié en la cualidad evidente o construida de una argumentación, basada en representaciones del mundo histórico, y no en el estatus de construcción que tiene un mundo imaginario. Su potencial no es tanto reflexivo o destructivo como acusadamente argumentativo. Nos insta a seguir la lógica del texto, quizá dejando a un lado o poniendo en tela de juicio supuestos y conocimientos previos acerca del mundo.

El montaje intelectual es algo más que la combinación de retazos dispares del mundo de acuerdo con las reglas de la evidencia. El montaje intelectual logra un trastorno o desequilibrio en relación con las normas, supuestos o expectativas que prevalecen para el espectador. Es una forma de reflexión formal y, a menudo, política. La intuición sustituye al reconocimiento, se insinúan nuevas posibilidades, aparecen alternativas. En este sentido el montaje intelectual consigue su efecto por medio de extrañas yuxtaposiciones. Ésta era la cualidad del arte de reproducción mecánica que tanto emocionaba a Walter Benjamin, que lo vio como un modo de dar autoridad a los trabajadores. Las yuxtaposiciones extrañas, la reorganización del mundo tal y como es, sugieren cómo se puede revolucionar el principio de la cadena de montaje para subvertir una lógica de orden y control convirtiéndola en una lógica de transgresión y cambio:

Si se trata de primeros planos de las cosas que nos rodean, centrándose en detalles ocultos de objetos familiares, explorando contextos comunes bajo la ingeniosa orientación de la cámara, la película, por una parte, amplía nuestra com-

presión de las necesidades que rigen nuestras vidas; por otra parte, se las arregla para garantizarnos un inmenso e inesperado campo de acción. Daba la impresión de que nuestras tabernas y nuestras calles metropolitanas, nuestras oficinas y habitaciones amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas nos habían encerrado definitivamente. Entonces llegó el cine y echó abajo esa prisión con la dinamita de una décima de segundo, de modo que ahora, entre sus ruinas y escombros dispersos, podemos viajar con tranquilidad y espíritu aventurero.²⁰

La historia del montaje intelectual —y el objetivo superior de la reflexividad política al que contribuye— es una historia de supresión, distorsión, adulteración y represión. En Hollywood, Slavko Vorkapich perfeccionó la secuencia de montaje que se convirtió en el medio estándar a través del que se representaba la transformación o el proceso prolongado. Se montaban una serie de imágenes que se sucedían con rapidez (a menudo unidas por fundidos encadenados u otros efectos ópticos) para evocar las diferentes etapas o periodos de un proceso sin analizar el trabajo implicado en dicho proceso. Las cosas cambiaban, aparentemente sin demasiado esfuerzo o coste, hasta que la historia se retomaba a un ritmo más pausado y la suerte de personajes específicos se podía volver a diferenciar e individualizar con respecto al flujo histórico general.

En el documental norteamericano de los años treinta, en el que la influencia de la teoría cinematográfica era enorme, el montaje intelectual nunca alcanzó el estatus de principio o compromiso fundamental. Primaba una insistencia pragmática en el reportaje, en la aportación de pruebas de la solidaridad y la lucha de la clase obrera. El liderazgo y el cambio estaban fuera del proceso fílmico, en la vanguardia política que ofrecía el Partido Comunista. Las películas representaban el conflicto (huelgas, marchas de protesta, etcétera) pero no eran en sí mismas representaciones del conflicto. The Film and Photo League, Nykino y el grupo cinematográfico más sofisticado, Frontier Films (*People of the Cumberland*, *Heart of Spain*, *China Strikes Back*, *Native Land*), reconocieron la importancia del ejemplo soviético sin adoptar la totalidad de sus métodos.²¹

Allí donde no prevaleció el pragmatismo y la deferencia por un partido político, lo hizo el humanismo. Durante la década de los treinta, y en *Native Land*, la película que culminó y puso punto final al activismo cultural de izquierdas de la época, se hizo hincapié en la identificación y la empatía, el coste humano de la guerra y las inclinaciones fascistas, a través de personajes modelados con arreglo a un realismo psicológico no muy diferente al de Hollywood. La desviación de los personajes individualizados y su tendencia a las yuxtaposiciones contextuales o las combinaciones extrañas de lógicas opuestas nunca llegaron a afianzarse. El concepto formalista de *ostranenie*, la «extrañificación» de lo familiar a través del modo de representación y yuxtaposición; el concepto brechtiano de *Verfremdungseffekt*, que utiliza recursos de alienación que anulan el nexo afectivo para potenciar un nivel más amplio de revelación; y el surrealis-

mo, con su insistencia en las yuxtaposiciones forzadas de realidades sin relación aparente, todo ello parecía ejercer un efecto de distracción excesivo para unos principios que eran directos, inmediatos y evidentes.

Por el contrario, el documental o realismo histórico cumplía los requisitos. Asumía una transferencia sin problemas de la motivación de los activistas a los espectadores y provocaba un fuerte nexo de motivación entre el espectador y el personaje ejemplar. Yuxtaposiciones extrañas como las que emplearon Luis Buñuel en *Las Hurdes/Tierra sin pan*, Dziga Vertov en *Celoveks Kinoapparatom*, Eisenstein en *El acorazado Potemkin* u *Octubre*, Franju en *Le sang des bêtes* y otros surrealistas y etnógrafos franceses de la primera época quedaron fuera de los límites aceptables, incapaces de ir más allá de su estatus de «arte» o «novedad» para alcanzar el de modelo o piedra angular. Hasta el momento, el documental de cambio social —en especial en su modalidad expositiva clásica— sigue, en los Estados Unidos, centrándose en gran medida en el personaje, y las enseñanzas de Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko y Dziga Vertov, junto con los representantes más destacados de estas estrategias en un cine político, Bertolt Brecht y Jean-Luc Godard, siguen estando comparativamente infrautilizadas.²²

5. Fiel a la realidad: la retórica y lo que la excede

Retórica

La retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador. Si el estilo transmite una cierta sensación del punto de vista moral sobre el mundo y de su posición ética dentro del mismo, la retórica es un medio a través del que el autor intenta transmitir su punto de vista al espectador de un modo persuasivo. La pragmática es la parte de la teoría de la comunicación que se ocupa del efecto de los mensajes en aquellos que los reciben y la retórica es el medio a través del que se consiguen efectos.¹ La retórica, asimismo, puede basarse en técnicas cinematográficas (así como en otras que no son específicas del cine como los silogismos o la apelación al sentido común), pero no hace tanto énfasis en el significado como en el efecto. La retórica, por tanto, no es independiente del estilo sino, más bien, un modo diferente de verlo. El estilo como visión personal tiene que ver con el autor, el estilo como retórica tiene que ver con el público.

La retórica aristotélica establece los modos en que cualquier argumento puede adquirir una base persuasiva. Un modo de conseguirlo es a través de las pruebas: material factual recogido para apoyar la argumentación (testigos, confesiones, documentos, objetos: aquellas representaciones materiales extraídas del

mundo para que las oigamos y veamos). Otra es la «prueba artística», las estrategias persuasivas que el narrador o autor utiliza en beneficio propio. Las pruebas en el documental suelen depender del nexo indicativo entre la imagen fílmica y aquello que representa. Las pruebas artísticas, sin embargo, dependen de la calidad de construcción del texto, de la persuasión de sus representaciones o reivindicaciones de autenticidad. Aristóteles divide estas pruebas artísticas en tres categorías:

—Éticas: pruebas basadas en la proyección del carácter moral o éticamente intachable del narrador. Este tipo de prueba suele correr a cargo de los comentaristas que aparecen en pantalla y de los presentadores de televisión, así como del principio periodístico de la «información equilibrada» y el sentido general de tratamiento imparcial y «justo» de un tema. (La integridad ética puede evaluarse en relación con el texto en conjunto y su agente expositivo incluso cuando no hay un narrador, director u otro representante humano identificable del comentario o la perspectiva del realizador.) El narrador, si lo hay, encarna la voz de la razón objetiva, ofreciéndonos la ventaja del análisis imparcial, o, si se requiere una cierta emoción, como ocurre en la serie «Why We Fight», *Roses in December* y *Shoah*, el comentario apelará a un sentido común de injusticia, inhumanidad, barbarie o locura.

El grado en que este narrador empieza a ser conocido por su nombre, el valor de un «nombre sólido», es de importancia vital. Los locutores de telediarios deben dar la impresión de llevar vidas ejemplares. Si se comportaran de un modo cuestionable que se convirtiera en centro de atención del escrutinio público, su credibilidad ética correría peligro fuera cual fuese el mérito de las sospechas. La eliminación de Gary Hart como candidato presidencial viable en 1988 se centró precisamente en esta cuestión. Durante varios años, la prueba ética de la idoneidad de Hart para el cargo giró en torno a una conducta basada en sólidos principios y a la firmeza de sus ideas. Los medios de comunicación no habían tenido acceso a su conducta personal hasta que él mismo retó a la prensa a indagar en su vida privada, prácticamente desafiándola a que probasen que se podía minar su estatura ética. Cuando lo hicieron y descubrieron que su conducta no se correspondía con su presentación pública de sí mismo como hombre de principios e intensos lazos familiares, su credibilidad ética se vino abajo. Ahora la insistencia de Hart en que se le juzgase «según cuestiones de importancia» sonaba a hueco, ya que él mismo había introducido esta cuestión en la que no había dado la talla.

—Emocionales: pruebas basadas en las apelaciones a la disposición emocional de un público. De este tipo de prueba suelen ocuparse las imágenes apremiantes de las noticias, la música en algunos documentales y las yuxtaposiciones que adjuntan sentimientos de empatía o repulsión a sujetos de una forma novedosa. Un ejemplo de este tipo de yuxtaposición sería el clásico mensaje electoral de Tony Schwartz contra Barry Goldwater, producido para la campaña