

## **MODALIDADES RESUMIDAS SEGÚN LA PROPUESTA DE BILL NICHOLS (1991)**

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

Estas categorías son en parte el trabajo del analista o crítico y en parte el producto de la realización cinematográfica en sí. Los términos en sí son esencialmente míos, pero las prácticas a las que hacen referencia son prácticas cinematográficas que los propios realizadores reconocen como enfoques característicos de la representación de la realidad. Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas, y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente. Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad.

Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad.

Una historia muy superficial de la representación documental podría ir del siguiente modo: el documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas. El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónica más fáciles de

transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar, sin inmiscuirse, lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.

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

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

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

Desde un punto de vista institucional, los que operan principalmente con una modalidad de representación pueden definirse a sí mismos como una colectividad discreta, con preocupaciones y criterios diferenciados que guían su práctica cinematográfica. A este respecto, una modalidad de representación implica cuestiones sobre la autoridad y la credibilidad del discurso. En vez de erigirse como la manifestación del realizador individual, el texto demuestra ceñirse a las normas y convenciones que rigen una modalidad particular y, a su vez, se beneficia del prestigio de la tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada. Al realizador individual se le plantea la cuestión de las estrategias de generalización, los modos de representar aquello que es sumamente específico y local como temas de importancia más generalizada, como cuestiones con ramificaciones más extensas, como expresión de alguna significación perdurable recurriendo a una modalidad o marco representativo.

Es posible que sumando un texto particular a una modalidad de representación tradicional y a la autoridad discursiva de dicha tradición se refuercen sus afirmaciones, dándoles el peso de una legitimidad previamente establecida. (A la inversa, si un modo de representación se ve atacado, un texto concreto puede resultar perjudicado como resultado de su adhesión al mismo).

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

### **La modalidad expositiva**

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Películas como *Night Mail*, *The*

*City*, *The Battle of San Pietro* y *Victory at Sea*, que utilizan una «voz omnisciente», son los ejemplos más familiares. Las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen otro ejemplo. Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los veinte. Si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿Qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones?

Cada modalidad aborda esta cuestión de un modo diferente y plantea cuestiones éticas características al practicante. La modalidad expositiva, por ejemplo, suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda). ¿Qué conlleva hablar en nombre o a favor de alguien en términos de doble responsabilidad con el tema de la película y con el público cuya aprobación se busca?

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

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

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

(...)

### **La modalidad de observación**

Los documentales de observación son lo que Erik Barnouw considera cine directo y lo que otros como Stephen Mamber describen como *cinéma vérité*. (Barnouw reserva el término *cinéma vérité* para la realización intervencionista o interactiva de Jean Rouch y otros). Para algunos practicantes y críticos, los términos cine directo y *cinéma vérité* son intercambiables; para otros, hacen referencia a modalidades diferentes, pero algunos pueden asignar la denominación cine directo a la variante más basada en la observación y otros al *cinéma vérité*. Por tanto he decidido dejar de lado ambos términos en favor de

las apelaciones más descriptivas de modalidades de representación documental de observación e interactiva.

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje, como en *Night Mail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. Barnouw resume esta modalidad de un modo muy conveniente cuando distingue el cine directo (realización de observación) del estilo de *cinéma vérité* de Rouch.

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

La realización de observación provoca una inflexión particular en las consideraciones éticas. Puesto que esta modalidad se basa en la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión sale a la superficie una y otra vez dentro del discurso institucional. ¿Se ha entrometido el realizador en la vida de la gente de un modo que la alterará irremediablemente, quizá para peor, con objeto de rodar una película? ¿Le ha llevado su necesidad de hacer una película o labrarse una carrera a partir de la observación de otros a realizar representaciones con escasa sinceridad acerca de la naturaleza del proyecto y de sus probables efectos sobre los participantes? Además de solicitar la autorización de los participantes, ¿se ha asegurado de que éstos entendieran en qué consistía tal autorización y se la dieran? ¿Transmiten las pruebas de la película una sensación de respeto por las vidas de otros o se han utilizado sencillamente como significantes en el discurso de otra persona?

Cuando ocurre algo que pudiera poner en peligro o perjudicar a uno de los actores sociales cuya vida se observa, ¿tiene el realizador la responsabilidad de intervenir; o por

el contrario, tiene la responsabilidad, o incluso el derecho, de seguir filmando? ¿Hasta qué punto y de qué modo se representará la voz de la gente? Si son observados por alguien más, ¿hasta qué punto merecen un lugar en la copia definitiva sus propias observaciones sobre los procesos y resultados de la observación? Esta última pregunta deja entrever cuestiones relacionadas con la realización interactiva. Por el momento hay que tomar en consideración las propiedades específicas de los trabajos de observación entendidos como textos.

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

En vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano. *A Trial for Rape*, por ejemplo, comprime días de argumentación durante dos audiencias distintas en una hora de proyección, pero el espectador tiene una clara sensación de documentación exhaustiva (debida en gran parte a planos y declaraciones individuales más prolongadas de lo que es habitual en una ficción realista o en un reportaje televisivo típico).

(...)

### **La modalidad interactiva**

¿Y qué ocurre si el realizador interviene o interactúa? ¿Qué ocurre si se rasga el velo de la ausencia ilusoria? Ésta es la posibilidad que en la década de los veinte propuso Dziga Vertov como *kino-pravda*. Los realizadores de varios países renovaron esta posibilidad

de forma tentativa y técnicamente limitada durante principios y mediados de la década de los cincuenta. A finales de los cincuenta esta modalidad empezó a ser tecnológicamente viable gracias al trabajo de los realizadores del National Film Board of Canada (en particular con las series de «Candid Eye» en 1958-1959, y *Les racquetteurs* de Gilles Groulx y Michael Brault en 1958). Esta modalidad adquirió prominencia y se convirtió en el centro de una controversia con *Chronique d'un Été* de Jean Rouch y Edgar Morin, que sus autores denominaron obra de cinéma vérité, y con el éxito de *Primary* de Drew Associates en Estados Unidos.

Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros, la interacción empezó a resultar más factible de lo que lo había sido hasta aquel momento. Ya no hacía falta reservar el discurso para la posproducción en un estudio, completamente alejado de las vidas de aquellos cuyas imágenes embellecían la película.

El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico.

Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no a posteriori, en un comentario organizado en voice-over, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación.

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro.

Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico: ¿cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los

matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro; son conscientes de cómo fluye entre ellos el poder y el deseo? (Esta última pregunta constituye la parte central de *Sherman's March*, de Ross McElwee, en la que el realizador viaja a través del sur de los Estados

Unidos, registrando su interacción con una serie de mujeres por las que se siente atraído).

### **La modalidad de representación reflexiva**

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

Los documentales reflexivos como *Celoveks Kinoapparatom* (1929), *The Thin Blue Line*, *Daughter Rite*, *Reassemblage*, *Lorang's Way*, *De Grands Événements et des Gens Ordinaires*, *Poto and Cabengo*, *Far from Poland* y *Journal Inachéve* plantean el dilema ético de cómo representar a la gente de dos modos distintos. En primer lugar, lo plantean como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente (como ocurre en *Far from Poland* y *Daughter Rite*). En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que la gente, o actores sociales, aparece ante nosotros como significantes, como funciones del propio texto. Su representatividad en lo que respecta a instituciones y colectivos que operan fuera del encuadre de la película, en la historia, se toma más problemática a medida que reconocemos hasta qué punto vemos una imagen construida en vez de una porción de la realidad. Las películas interactivas pueden dirigir nuestra atención hacia el proceso de la realización cuando este proceso plantea un problema a quienes participan en él; el modo reflexivo dirige la atención del espectador hacia este proceso cuando le plantea problemas a dicho espectador.

¿Cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa? ¿Cómo se puede representar en una película la lucha del sindicato Solidaridad, en especial cuando el realizador no puede viajar a Polonia (el tema de *Far from Poland*)? ¿Cómo puede el espectador tomar conciencia de esta problemática de modo que ningún mito sobre la capacidad de conocimiento del mundo, sobre el poder del logos, ninguna represión de lo invisible y de lo que no se puede representar oculte la magnitud de «lo que sabe todo realizador»: que toda representación, por muy imbuida que esté de significado documental, sigue siendo una fabricación?

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

*The Thin Blue Line*, por ejemplo, se basa firmemente en las convenciones de la entrevista con todas sus afinidades con la confesión, pero también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con

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

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

(...)

De hecho, una de las singularidades del documental reflexivo es que rara vez tiene la meditación sobre cuestiones éticas como interés principal, a no ser que lo haga con el susurro de un relativismo distanciado más dispuesto a criticar las opciones de otros que a examinar las propias. Las preferencias por las interpretaciones profesionales y la

aparición del realizador rara vez tienen la función de señalar cuestiones éticas directamente. Los actores ayudan a evitar dificultades que podrían surgir con individuos que no fueran profesionales, ya que su trabajo gira en torno a la adopción voluntaria de una personalidad y la disposición a convertirse en un significante en el discurso de otro. La utilización de actores exime al realizador de utilizar personas para probar una cuestión acerca de la naturaleza de la representación y no de la naturaleza de sus propias vidas, pero el uso de actores no resuelve el problema de cómo combinar estas dos cuestiones.

El deseo de abordar la política o la estética de la representación exige prestar mayor atención y organizar en mayor grado lo que ocurre delante de la cámara, así como la yuxtaposición de planos y escenas individuales. Los actores facilitan este proceso. Su utilización no significa que la película vaya a abordar necesariamente cuestiones referentes a las responsabilidades éticas del realizador, ya sea con los sujetos de la película o con los espectadores. Hacerlo sería poner en entredicho no sólo las convenciones sino también las prerrogativas de las que depende la forma documental. Las exploraciones de las dificultades o las consecuencias de la representación son más habituales que las revisiones del derecho a la representación. Una clara excepción la constituye *No Lies*, que trata explícitamente sobre la ética de la interacción realizador/sujeto y, por extensión, de la relación texto/espectador. Utilizando actores para que representen una situación en la que un realizador de cine *vérité* entrevista implacablemente a su amiga acerca de su reciente violación dejando que el espectador crea que la película es el documental de este encuentro, *No Lies* no sólo cuestiona el voyeurismo latente en la realización interactiva o de observación, el poder de la cámara para extraer confesiones y la indiferencia ante las consecuencias personales y emotivas que puede provocar una filmación semejante, sino que coloca al espectador en situación de ser manipulado y traicionado, de un modo muy similar a la amiga. Sólo nos enteramos después, gracias a los títulos de crédito, de que los dos personajes son actores. Algunos se sienten engañados con esta revelación. Han dado crédito a la realidad de una representación que deberían haber tratado como una ficción, pero este abuso de confianza es precisamente lo que se busca. *No Lies* potencia de forma reflexiva nuestra aprehensión de la dinámica de confianza que provocan los documentales y de las traiciones -de sujetos y de espectadores- que hace posible esta

confianza. La modalidad reflexiva de representación hace hincapié en el encuentro entre realizador y sujeto.

Esta modalidad es la última en aparecer en escena porque es en sí misma la que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa, todas estas nociones resultan sospechosas. Como dice *Hayden White* al hablar de la ironía como un tropo historiográfico: El tropo de la ironía, por tanto, constituye un paradigma lingüístico de un modo de pensamiento que es radicalmente autocrítico no sólo con respecto a una caracterización determinada del mundo de la experiencia, sino también con la propia tentativa de captar de un modo adecuado la verdad de las cosas en el lenguaje. Es, en resumen, un modelo del protocolo lingüístico en el que se expresan de forma convencional el escepticismo en el pensamiento y el relativismo en la ética.

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

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

cinematográfico en vez de permitirle avanzar libremente hacia el compromiso con una representación del mundo histórico.

La modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación.

El conocimiento no está sólo localizado sino que se pone en duda.

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

(...)

Las expectativas del espectador en los documentales reflexivos difieren de sus expectativas en otras modalidades: en vez de la representación de un tema o cuestión, con atención al papel interactivo del realizador o sin ella, el espectador llega a esperar lo inesperado, cuya función no es tanto una tentativa surrealista de impresionar y sorprender como una forma de devolver a la película sistemáticamente a cuestiones de su propio estatus y del documental en general.

Los estribillos, si los hubiera, ya no subrayan preocupaciones temáticas ni autentifican la presencia de la cámara y el realizador en el mundo histórico, sino que hacen referencia a la construcción del propio texto. (La discusión que se prolonga entre Jill Godmilow y Mark

Magill, su compañero, acerca de la eficacia de las estrategias de ésta en *Far from Poland* es un ejemplo; los planos reiterados que encuadran la imagen del documental en un monitor de vídeo y los rodean de oscuridad en *Numéro Deux* constituyen otro).

Los términos y condiciones de visionado que normalmente se dan por sentados pueden ponerse en tela de juicio, sobre todo debido a que pertenecen a la película que se está viendo en ese momento. La fenomenología de la experiencia fílmica, la metafísica del realismo y la imagen fotográfica, la epistemología, el empirismo, la construcción del

sujeto individual, las tecnologías del conocimiento, la retórica y lo visible: la conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y apoya la tradición documental como en el mundo que está más allá. Funciona una sensación de la textualidad de la experiencia de visionado más espesa y densa. La sensación de transporte indirecto al mundo histórico vuelve sobre sus pasos siguiendo el rastro de la propia representación.

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

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

(...)

Películas expositivas como *Le sang des bêtes* o *Las Hurdes-Tierra sin pan*, películas de observación como *High School*, *Hospital* o *Seventeen*, películas interactivas como *In the Year of the Pig*, *Rosie the Riveter* o *Hard Metal's Disease* también pueden poner en tela de juicio la convención y proponer al espectador modalidades de conciencia alternativas e intensificadas. En este sentido, asimismo, se pueden considerar como reflexivas desde un punto de vista político. Esta distinción, sin embargo, es quizá más acusada con la modalidad reflexiva, ya que es en ella donde resulta más evidente la cuestión

fundamental de si una nueva forma, y una mayor conciencia de la forma, es una condición previa necesaria para el cambio radical.

(...)

### **Estrategias reflexivas**

Diferentes autores quieren decir cosas distintas con la palabra reflexividad. Una de las principales cuestiones a este respecto es la diferenciación entre las dimensiones formales y políticas de la reflexividad. No se trata de alternativas sino de modos diferentes de conjugar, y visionar, una serie determinada de operaciones.

En los términos aquí descritos el mismo recurso (la referencia al espacio de la imagen fuera de la pantalla o el reconocimiento de la presencia y el poder del realizador, por ejemplo) empezará como una operación formal que quebranta normas, altera convenciones y capta la atención del espectador. En ciertas circunstancias también será políticamente reflexivo, dirigiendo nuestra atención hacia las relaciones de poder y jerarquía entre el texto y el mundo. Esta diferencia y algunas de las clases de operación formal se pueden resumir del siguiente modo:

1. Reflexividad política. Esta forma de reflexividad opera principalmente en la conciencia del espectador, «intensificándola» en la lengua vernácula de la política progresiva, descentrándola en una política althusseriana con objeto de alcanzar un riguroso conocimiento de lo común. Tanto el término portugués *conscientização* como el castellano concienciación hacen hincapié en una referencia a una conciencia social o colectiva en vez de a la peregrinación personal y su topografía concomitante de un ser mejorado o superior que a veces implica el término inglés *consciousness-raising*. Aquí se hace referencia a esa forma más amplia de conciencia situada en un contexto social.

Cada tipo de reflexividad formal puede tener un efecto político. Depende de cómo funciona sobre un espectador o público determinado. Este efecto se puede dar con obras cuya importancia está principalmente localizada en el nivel del contenido, como indican *The Woman's Film* y *Janie's Janie*, con sus afinidades con la política de agitación y propaganda, pero también se puede dar en relación con la forma, como demuestra la

serie *Ways of Seeing* con sus yuxtaposiciones y recontextualizaciones radicales de la tradición occidental de la pintura al óleo.

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

Tanto *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea utilizan recursos formales para generar una conciencia reflexiva de la similitud entre cine y voyeurismo (ambos protagonistas disfrutaban mirando a otros con prismáticos; ambos construyen narrativas a partir de lo que ven que implican temas de impotencia y deseo; ambos personajes están aislados de su ambiente social por cuestiones de profesión o clase). La reflexividad de *La ventana indiscreta* se mantiene esencialmente formal, siendo su dimensión política un subtexto reprimido (de la ambivalencia del hombre frente a la mujer, de la patología latente del voyeurismo y el fetichismo) que puede pasar desapercibido a la mayor parte de los espectadores.

La reflexividad de *Memorias del subdesarrollo* opera de un modo más evidente con el objetivo de situar lo remoto del personaje en un contexto conciencia intensificada de los fundamentos patriarcales y de clase como explicación de la ambivalencia con respecto a las mujeres y el recurso del placer a distancia.

### **Reflexividad estilística**

Aquí podemos agrupar las estrategias que quebrantan concepciones aceptadas. Este tipo de textos introducen fisuras, inversiones y giros inesperados que dirigen nuestra atención hacia el trabajo del estilo como tal y colocan las obsesiones del ilusionismo entre paréntesis. Los estilos expresionistas pertenecen frecuentemente a esta clase.

(...)

### **Interactividad**

Toda esta modalidad de representación documental posee el potencial para ejercer un efecto de concienciación, dirigiendo nuestra atención hacia la excentricidad de filmar sucesos en los que el realizador no aparece por ninguna parte e incitándonos a reconocer la naturaleza de la representación documental. La interactividad puede funcionar de un

modo reflexivo para concienciarnos de las contingencias del momento, la fuerza de configuración del proyecto de representación en sí y las modificaciones de acción y comportamiento que puede producir. Tanto *Hard Metal's Disease* como *Chronique d'un été* consiguen este efecto, como también lo hace *No Lies*, en un registro en cierto modo diferente (ya que los acontecimientos se elaboraron específicamente para probar esta cuestión).

### **Ironía**

Las representaciones irónicas tienen inevitablemente la apariencia de falta de sinceridad, ya que lo que se dice abiertamente no es lo que realidad se quiere decir. El ironista dice una cosa pero quiere decir lo contrario. Lo irónico suele estar imbuido de una clara conciencia de la tradición; está aquejado de un exceso de conocimiento y una deficiencia de inventiva, en especial en su fase posmoderna. Como tono o actitud, la ironía aparece después del romance, la tragedia y la comedia; las lleva al límite; mina su solidez y sobriedad. La ironía plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema. Sigue siendo un fenómeno relativamente poco común en el documental, una de las pocas formaciones discursivas o prácticas institucionales de nuestra cultura que han esquivado una buena parte del ímpetu del modernismo, la reflexividad y la ironía en general.

(...)

### Parodia y sátira

La Parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos. Estas formas están en cierto modo

infradesarrolladas en el documental, donde el predominio de los discursos de sobriedad y un sentido calvinista del deber han atenuado su estatus, sobre todo en los países de habla inglesa.

(...)

Aunque la ironía puede ser un arma efectiva tanto para la parodia como para la sátira, es raro que haya una parodia o sátira irónica como tal, ya que esto pondría en entredicho la forma de la parodia o la sátira en vez de aceptar dichas formas como modos

convenientes y apropiados para criticar los modos ajenos. (El ironista tiene una postura crítica consigo mismo que el parodista o el satirista probablemente no adoptará.) Fredric Jameson habla del pastiche como del postmortem de la parodia, en la que se evita un juicio normativo acerca de estilos previos en favor de un préstamo sin afecto, una nostalgia que no venera ni desprecia lo que recupera.

El uso de metraje de películas de ficción del periodo con objeto de ofrecer un referente histórico para las cuestiones que se abordan en *The Thin Blue Line* o *The Making of a Legend: Gone With the Wind* (sobre la filmación de *Lo que el viento se llevó*, 1939) se acerca más al pastiche que a la parodia o la sátira (las secuencias pertenecen a películas de gánsters de serie B y a dramas de finales de los años treinta respectivamente): estas secuencias presentan estilos de ficción asociados con una era pasada para evocar dicho periodo como si el estilo de ficción fuera ahora un hecho histórico, aunque un hecho histórico que seguimos disfrutando con una cierta nostalgia.

Esto reporta los beneficios tanto de la documentación histórica como del placer narrativo sin poner en entredicho necesariamente ninguno de los dos. La reflexividad política impulsa la parodia y la sátira más allá del pastiche con su nostalgia tranquilizadora o su cómoda iconoclastia. Lleva estas formas a un ruedo en el que, sujetas a la recepción de

un público, hacen algo más que ridiculizar o perturbar una convención aceptada. La concienciación va más allá de la experiencia inmediata del texto llegando hasta la praxis social, que resulta más concebible gracias a su representación documental.

NICHOLS, Bill (1991), *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.

*Consultable:*

[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=770&Itemid=93](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=770&Itemid=93)