

Tendencias actuales del cine-documental

Luis Dufuur

Resumen

Y es que el documental parece haber encontrado, un tiempo propicio para mostrar nuevas y viejas historias, la resignificación de una nueva forma de hacer cine. Forma que se atreve a tratar cualquier tema, sea de orden social, cultural o político, teniendo como eje narrativo la condición humana. El presente trabajo presenta un doble propósito:

- a. Reunir y analizar algunas teorías del cine, las incipientes teorías del documental, y echar una mirada sobre algunos documentalistas que en la primera mitad el siglo XX, marcaron diversos estilos dentro del documental, que a su vez servirán como marco de referencia para analizar las nuevas tendencias desarrolladas por los documentalistas de finales del siglo XX y principio del siglo XXI.
- b. Problematizar el concepto de “(post)documental”, manejados por algunos teóricos del cine documental y contraponerlo ante un nuevo término el *cine-documental*, en un intento de ampliar la “jurisprudencia” del término documental, teniendo como finalidad la incorporación de las nuevas tendencias del audiovisual.

Palabras claves: Documental, teorías del documental, cine-documental, narrativa audiovisual

Abstract

It is the documentary that appears to have found a proper time to show old and new stories, a resignification of a new form of making cinema. A form that dares to handle any topic related to social, cultural or political order, treating human condition as its narrative center line. The actual work presents a double objective:

- a. Collect and analyse a few cinema theories and the incipient theories on documentary, taking a look on documentalists which -on the first half of the XX century- marked diverse styles which will help as points of reference to analyze new tendencies developed by documentalists of the end of the XX century and beginning of XXI century.
- b. Question the concept “post-documentary” -handled by some theoric- and contrast it with the new term “documentary-cinema”, in a attempt to broaden the jurisprudence of the documentary term, aiming the incorporation of new audiovisual tendencies.

Key words: Documentary, documentary theories, documentary cinema, audiovisual narrative.

1. Presentación del tema

*Si todos los lugares de la Tierra están en el Aleph,
ahí estarán todas las luminarias,
todas las lámparas, todos los veneros de luz.
Jorge Luis Borges.*

El inicio del siglo XXI nos encuentra inmersos en un mundo audiovisual. La sentencia de Benjamín se ha hecho realidad y “la era de la reproductibilidad técnica” nos ha envuelto en un mundo poblado de imágenes. Todo acontecimiento o hecho se transforma en un evento audiovisual, con la finalidad de ser observado en forma pública o privada. Televisión, cine e Internet son espacios en donde la imagen desarrolla una tendencia, casi pornográfica, a mostrarnos todo. En estas circunstancias, novedosas por cierto, aparecen nuevas formas o estilos de mostrar los hechos.

Si narrar es contar hechos reales o imaginarios, la narración audiovisual es un tipo de texto o variedad discursiva en donde se cuentan y muestran hechos reales o ficticios que les suceden a personas o personajes en un espacio y tiempo determinado. Desde esta situación, extraordinaria, todo está para ser contado o visto, las últimas tendencias en la narrativa audiovisual así lo hacen saber, potenciado al cine documental, que en el inicio del siglo XXI ha recobrado nuevos bríos. Y es que para el documental, no hay temas prohibidos, ya que es una forma de hacer cine que se atreve a tratar cualquier tema, sea de orden social, cultural o político, debido a que muchas veces transita por dentro de lo que se ha denominado la condición humana.

2. Algunas teorías del cine

Desde sus inicios la narración cinematográfica está vinculada con la narración literaria. El planteo narrativo que desarrolla el cine incorpora la estructura arquetípica de la poética aristotélica: inicio, nudo y desenlace. Inclusive el cine

compartirá con la literatura el mismo tratamiento analítico cuando se desarrolle el análisis cinematográfico y la teoría literaria.

En este último punto fueron los formalistas rusos quienes van más allá del análisis literario; ya que no sólo reflexionan sobre literatura y cine, sino sobre la obra de arte en general. Entienden que la obra de arte -y al cine en particular- es un elemento comunicativo en donde la imagen está involucrada con el lenguaje. Observando así que el arte presenta al objeto desde “otra” óptica, Viktor Shklovsky, observó que el “desvío” o “extrañamiento” en la obra de arte era producto de la cotidianidad que hace “perder la frescura de nuestra percepción, de los objetos, acuñando el concepto de desfamiliarización y extrañamiento.” (Erlich, 1974: 252)¹ El arte -según Shklovsky- cumpliría el mencionado papel, complicando la visión del objeto de manera tal que incrementando la percepción del mismo se prolongaría el proceso estético en el receptor, instancia en la que el artista somete al espectador a su voluntad.

Los formalistas rusos encontraron en el análisis literario, una teoría para desarrollar, un sistemático y profundo análisis del cine poniendo especial interés en el montaje cinematográfico, situación que con el correr del tiempo dará lugar a las primeras teorías del cine.

"En la representación fílmica uno de los rasgos más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición. Este rasgo es el que caracteriza, en lo esencial, la idea de montaje(...)el montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme (...) la presencia de dos o más elementos fílmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de ellos tomado por separado no produciría (...) todo tipo de montaje es narrativo más transparente y expresivo más abstracto. El montaje es una técnica de producción, de significantes, de emociones. Distinguimos tres tipos de funciones: sintácticas, semánticas y rítmicas." (Aumont, 1996: 53)²

Esta perspectiva del montaje, analizada por Aumont, son las que subyacen en las dos primeras teorías del cine. Analicemos brevemente cada una de ellas.

¹ ERLICH, Víctor (1974): *El formalismo ruso*; Barcelona, Seix Barral. "Más que traducir lo extraño a términos familiares (como hace la imagen en la prosa), la imagen poética 'convierte en extraño' lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado".

² AUMONT, Jacques (1996): *Estética del Cine*; Barcelona, Ed. Paidós.

2.1. La Teoría formalista: el montaje como línea de producción

Bajo la influencia de la producción en serie (línea de producción y montaje), y el formalismo literario, Sergei Eisenstein crea y teoriza sobre el cine.

No podemos analizar la obra de Eisenstein sin entender dos aspectos de su teoría del montaje: a) el tratamiento que le otorga al montaje es parte del concepto de montaje industrial instalado en las fabricas (visión tecnológica que se define por el montaje de piezas en la línea de producción) y b) el montaje va de la mano con el concepto de “extrañamiento”, ya que en definitiva el montaje es una actividad poética y el procedimiento de corte genera una actividad (de)formadora de la realidad.

Desde esta perspectiva dicho director desarrolla una teoría del montaje, definiéndola “como una expresión ideológica que responde a una dialéctica, que está articulado sobre tres ejes: a) fragmento - conflicto, b) extensión del concepto montaje y c) la influencia sobre el espectador. Sostiene que en

“el cine la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da (...) no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar en esa realidad dando al mismo tiempo un juicio ideológico sobre ella.” (Aumont, 1996: 81)³

Así el film es un discurso articulado y unívoco que se define según el “fragmento” y el “conflicto”. El *fragmento* es la cadena sintagmática del film y el *conflicto* es la producción de sentido. A estos dos presupuestos discursivos se le suman cinco tipos de montajes: *métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual*. Y por ultimo la influencia sobre el espectador o como dirá Eisenstein -modelar al espectador-. Algunos formalistas sostienen que el vínculo entre el cine y la literatura es notorio, en virtud de la creación y voluntad poética que existe en el montaje pero de sobre manera en la función rítmica del montaje.

Así algunos teóricos del cine ruso centrarán sus estudios en: a) la relación entre el montaje y la poesía, b) la función poética del montaje y c) el manejo de la cámara.

³ Op. Cit.

Sergei Eisenstein hace algunas reflexiones acerca del montaje y su condición dialéctica señala que “el montaje es el enfrentamiento, y el conflicto de dos trazos opuestos entre sí.”(Eisenstein 1929: 170)⁴ Concepto que proviene del teatro de atracciones, estilo teatral que consiste en “ser agresivo y someter al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada” (Eisenstein, 1998: 74)⁵ En este caso el espectador es parte de una cadena de montaje que produce significados.

Dziga Vertov creador de lo que se ha denominado “Cine-verdad” demuestra en el film “*El hombre cámara*” que “el cine es perceptivo e intenta suplir al ojo humano”. (Vertov, 1936: 84)⁶ Sobre el montaje sostiene que “en el cine, los pensamientos se traducen más fácilmente por medio del montaje.”(Vertov, 1936: 85)⁷ Y es que en realidad Vertov esta más preocupado por la cámara que por el montaje, sostiene que:

“...cualquier film del *cine-ojo* está en el montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film. (...) En este montaje continuo podemos distinguir tres períodos: el montaje como inventario de todos los datos documentales, el montaje como resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano y el montaje central que es el resumen de las observaciones inscriptas en la película por el *cine-ojo*.” (Vertov, 1998:35)⁸

En cualquiera de los directores nombrados, el cine mantiene vínculos con la literatura y se ajusta para su construcción y análisis con algunas características del modelo narrativo. Recordemos que “los formalistas rusos definieron cómo se organiza un relato cinematográfico estableciendo un orden y organizándolo en planteo, nudo y desenlace, (Gutiérrez San Miguel, 2006: 26)⁹ siguiendo de algún modo el rastro dejado por la poética aristotélica.

⁴ EISENSTEIN, Sergei (1989): “*Dialéctica de la forma cinematográfica*” en *Teoría y técnica cinematográfica*; Madrid, Ed. Rialp.

⁵ EISENSTEIN, Sergei (1998): “*El montaje de atracciones*” en *Textos y Manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquín y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

⁶ AA. VV. (1974): *Cine y revolución*; Buenos Aires, Ed. de la flor.

⁷ Op. Cit.

⁸ DZIGA, Vertov (1998): “*Del cine-ojo al radio-ojo*” en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquín y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

⁹ GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2006): *Teoría de la narración audiovisual*; Barcelona, Ed. Cátedra.

2.2. La Teoría realista, o la anulación del montaje

André Bazin, situado en el polo opuesto a la teoría del montaje elaborada por Eisenstein, sostiene que el montaje debe ser un elemento transparente, sometiendo a la narración a una instancia de representación realista del mundo, “en la realidad ningún acontecimiento está dotado de sentido y el cine tiene una vocación ‘ontológica’ de reproducir lo real...” (Aumont, 1996: 72)¹⁰ Esta situación realista nos lleva por el camino del documentalismo, situado desde un enfoque sociológico muy cercano a las ideas de Siegfried Kracauer. Todo film es el resultado de una situación histórica, pensamiento que va de la mano con el paradigma crítico. La cámara debe funcionar como un cirujano, diseccionando la realidad y presentándola en la pantalla tal cual es. Pero Bazin toma cierta distancia de Kracauer. Mientras que Kracauer sostiene que la realidad bruta está en el centro del espectáculo cinematográfico, Bazin sostiene que la realidad, está en el celuloide, que son trazas o huellas que operan como un doble de la realidad y a su vez son comprensibles por el espectador. Pero el aporte fundamental que hace Bazin, dentro de la teoría del cine es el concepto de “montaje prohibido”. Veamos algunos de los postulados que plantea Bazin:

“En el mundo de lo real ningún suceso está dotado de un sentido pre-determinado. El cine tiene una vocación intrínseca de reproducir lo real respetando al máximo esa característica esencial, lo que implica la necesidad de que el cine reproduzca el mundo exterior en su continuidad física y de acontecimientos.” (Bazin, 1990: 21)¹¹

De esta cita emergen dos postulados -vocación de reproducir lo real y la continuidad física de los acontecimientos- que reducen considerablemente el valor del montaje o simplemente lo hacen desaparecer. En esta teoría hay una obsesión por la continuidad, el uso de la filmación en profundidad de campo y los planos secuencias. Estos mecanismos producen un acercamiento al montaje -de forma natural- de tal manera que en primer lugar se tiende a su anulación o a notarse lo menos posible y en segundo lugar se consigue un triunfo del realismo.

¹⁰ AUMONT, Jacques (1996): *Estética del Cine*; Barcelona, Ed. Paidós.

¹¹ BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?*; Barcelona, Ed. Rialp.

El cine, que en sus primeros tiempos tuvo un afán documentalista, tiene en la teoría del cine elaborada por Bazin una primera aproximación a una incipiente teoría del documental. Muchas veces el peso de los planos-secuencias en un documental, involucra al espectador de tal manera que cree estar en el lugar. Esta corriente teórico-filosófica-cinematográfica ha tenido muchos opositores entre ellos los semiólogos, que situados en el territorio del signo, y poniendo especial énfasis en los sistemas lingüísticos, responden que en el cine la realidad esta mediada por la subjetividad de quien hace el film. Pero dicha observación no pone en riesgo la teoría del cine elaborada por Bazin sino todo lo contrario. El estilo narrativo de algunos directores cinematográficos como Abba Kiarostami, Adrián Caetano o Ross McElwee son ejemplos que confirman que la teoría de Bazin.

Hasta acá hemos presentado dos grandes núcleos teóricos que se derivan del problema del montaje. Pero existen otras teorías del cine ligadas con aspectos lingüísticos (teoría semiológica de Christian Metz), o con aspectos psíquicos (teoría psicologicista de Jean Mitry).

2.3 Christian Metz y su teoría semiológica del cine

En la década del '60 del siglo XX existió una eclosión de teorías del cine que van de la mano con un nuevo enfoque de las ciencias humanas. Enfoque que se convirtió en uno de los métodos más usados para analizar, el lenguaje, la cultura, la política y la sociedad, a esta corriente de pensamiento se la denominó *Estructuralismo* y su representante mas visible es el antropólogo Claude Lévi-Strauss. Su método de análisis parte de los conceptos lingüísticos y semiológicos estudiados planteados por Saussure a inicio del siglo XX. Esta corriente de pensamiento analiza a la cultura como un texto, al cual hay que decodificar para otorgarle significado. La semiología es un "sistema de signos" -sostiene Saussure- y desde esa perspectiva Roland Barthes primero con "El análisis estructural del relato" y Christian Metz después con los estudios sobre el cine en su texto "*El cine: ¿lengua o lenguaje?*", inicia lo que se ha denominado la semiología del cine.

"Christian Metz desarrolla el análisis del film reconfigurando la dicotomía significante-significado, y otorgándole un lugar relevante -a este par-en la medida que es el

componente básico de la relación sintagmática y por extensión de lo que luego se denominará narratividad. Término definido por Greimas como un “conjuntos de rasgos que pertenecen al relato, a la narración (...) la narratividad es un fenómeno inherente al film ya que se va transformado a medida que el film transcurre. Narratividad y montaje están en estrecha unión ya que como dice Metz “la lógica de implicación por la cual la imagen se hace lenguaje (...) coincide con la narratividad del film” y que “la narración del cine {solo es una consecuencia} de esta corriente de inducción “producida por el montaje.” (Gaudreault, 1992: 140 -142)¹²

Las observaciones de Metz someten el análisis del cine a la relación significante-significado, pero le otorga preeminencia al significante, demarcando así el territorio de la semiología (del cine), que ya había delimitado Barthes, en “La aventura semiológica”. Metz sostiene que el cine “es un lenguaje porque es el producto de una concurrencia de sistemas de significación”, pero debe estudiarse como una lengua. En él habitan multiplicidades de lenguas pero hay una unicidad del lenguaje cinematográfico. Pensar en un lenguaje es pensar en lo común y en lo diferente mientras que pensar en una lengua, es pensar solamente en lo común a una sociedad. Por lo tanto cuando Metz piensa en el lenguaje cinematográfico, está pensando en un sistema muy flexible, que admite muchas interpretaciones. Para Metz el cine se desarrolla en el tiempo (sintagma) y encadena sus unidades según un esquema temporal, configurando un conjunto dotado de sentido (significación), que muchas veces proceden de convenciones culturales o históricas. Situación que, lo lleva a definir en primer lugar a la narrativa como “algo que remite a un objeto original consistente en una *secuencia de eventos*, en segundo lugar la noción de la narrativa como algo que implica una *transformación del objeto original en objeto narrativo*.” (Metz, 1972: 4)¹³, y en tercer lugar la narratividad propiamente dicha tema que habíamos abordado en la cita anterior. Todos estos elementos entran en juego, Metz lo denomina la “*sintagmática*”. Este concepto propone “la segmentación del film narrativo en grandes unidades que concierne esencialmente la organización de las imágenes en el eje temporal.” (Metz, 2002: 166)¹⁴ De estos supuestos teóricos se desprende que así como en toda narrativa el vehículo es el lenguaje articulado, en la imagen el vehículo es la narrativa fílmica. Este concepto será usado para el análisis de las nuevas tendencias en las narrativas del documental.

¹² GAUDREULT, André (1992): “Las aventuras de un concepto” en *Teoría del cine*; Christian Metz, Buenos. Aires, Ed. Anagrama.

¹³ METZ, Christian (1974): *Revista Lenguaje*; Año 1, N° 2, Buenos. Aires, Ed. Nueva Visión.

¹⁴ METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. 1*; Barcelona, Paidós.

2.4 Jean Mitry y su teoría psicologicista del cine

El film es en apariencia acabado, pero cada vez que se proyecta el espectador le da vida en forma diferente. Este es uno de los presupuestos teóricos de los que parte Jean Mitry para estudiar el cine. Su teoría psico-estética estudia la significación fílmica, sostiene que la misma no depende de una imagen aislada sino de la relación entre diversas imágenes, creándose así un “mundo psicológicamente real”. Su teoría se nutre de los aportes de la estética, la psicología y de la teoría del arte, delicada trama disciplinar que apunta en lo:

- estético, a la condición de belleza y disfrute que persigue tanto el espectador como el realizador.
- artístico, como elemento distinto a la pintura y la fotografía. Mientras que la pintura es contemplación el cine es un fluir de nuestras asociaciones y de nuestras ideas.
- psicológico, cada espectador crea un mundo psicológicamente real delante de la pantalla.

Con la unión de los aspectos estéticos, artísticos y psicológicos se pone énfasis en el espectador. La experiencia del espectador, o mejor dicho el grado de familiaridad del espectador con las imágenes, lo llevan a ver lo mismo pero distinto, es decir el espectador no es pasivo sino que está en movimiento recreando el mundo del film. Mitry sostiene que “el signo cinematográfico es portador de sentido pero en modo alguno de un sentido al que deba ser transparente (...) Precisamente porque la imagen sirve de pantalla a cualquier sentido distinto al suyo propio, puede sostener una significación que le es devuelta.” (Mitry, 1986: 547)¹⁵ La noción de pantalla, que cubre y muestra, es un punto clave para entender al cine dentro del ámbito psicológico ya que el film es real y fantástico, claro y oscuro. En síntesis el film es una pantalla subjetiva que está diseminada en la sociedad. Mitry, transita por el camino opuesto a Bazin, pero toma distancia con respecto a Metz. Otorgándole importancia

¹⁵ MITRY, Jean (1986): *Estética y psicología del cine*, Vol. II; Las formas, Madrid, Siglo XXI.

al montaje, en la medida en que compone un corpus discursivo; dicha acción además produce significación a lo proyectado en la pantalla. Para él el montaje es la esencia de la narración fílmica, ya que el trabajo que el director realiza en la mesa de edición es el momento clave para la construcción de una realidad.

3. Algunos documentalistas del siglo XX

3.1 Documentalistas del siglo XX

Retratando un mundo desconocido y haciendo público ámbitos privados, el documental es parte de un mundo cinematográfico que se ha empañado en mostrarnos otros mundos posibles. Mundos o realidades que siempre han estado ahí y que nuestra miopía social o cultural nos impedía apreciarlos. Para realizar esta mirada histórica sobre algunos documentalistas Joaquín Romaguera y Homero Alsina Thevenet en su *"Textos y Manifiestos del Cine"* nos aportan datos sobre algunos realizadores en el ejercicio de hacer documentales. Si bien el documental no tiene una teoría consolidada, existen líneas de trabajo que se plantean desde: el manejo de la cámara, el tratamiento del film en la mesa de montaje o el tratamiento del tema a la hora del registro.

Para tales fines he elegido cinco documentalistas, que han desarrollado un estilo personal de hacer documental, y que abrieron el camino intentando registrar la "realidad". En este punto analizaré a Dziga Vertov, Robert Flaherty, Jean Vigo, John Grierson y Jean Rouch.

3.1.1 Dziga Vertov, la verdad de la imagen

Fue el primero en intentar reflexionar sobre el documental haciendo documentales. En 1922 desarrolla un nuevo tipo de periodismo fílmico denominado "Kino Pravda". Para el mencionado documentalista la cámara debe explorar el caos de los fenómenos visuales, un ejemplo de ello es el film *"El Hombre Cámara"* (1929). Vertov define al cine-ojo, como un tipo de periodismo que es pautando bajo los siguientes conceptos:

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

- Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.” (Vertov, 1998: 33)¹⁶

Estos dos elementos se combinan para producir una película que rastrea la realidad para luego representarla a través de la virtud analogía que establece la fotografía.

3.1.2. Robert Flaherty, el documental por encima de todo.

A mediados de la década del '20 Robert Flaherty configuró lo que luego se llamará cine etnográfico. Un cine que se aleja de las posiciones colonialistas de algunos directores europeos e inicio del siglo XX y va en busca de los personajes que habitan en su propio mundo.

“...ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes (...) El cine resulta particularmente indicado para colaborar con esta obra vital. (...) La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive (...) Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental pero no son las características esenciales que distinguen al documental de cualquier film. La característica esencial es que el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar.” (Flaherty, 1998: 151-152)¹⁷

3.1.3. Jean Vigo, la insistencia de la mirada

El tercero de los documentalistas en cuestión es Jean Vigo. Vigo propone un documental social que trate de la sociedad y de las relaciones entre individuos. Cuando observamos el documental “*A propósito de Niza*” vemos un planteo sobre lo cotidiano muy cercano a los “reality show”. Sus filmes van al encuentro de lo cotidiano, la cámara que a modo del flâneur mira sin detenerse en ninguna parte nos hace partícipe de lo mostrado. Un incipiente estilo de documental que estará emparentado años más tarde con los nuevos formatos televisivos.

¹⁶ DZIGA, Vertov (1998): “*Del cine-ojo al radio-ojo*” en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquín y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

¹⁷ FLAHERTY, Robert (1998): “*La función del documental*” en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquín y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

“Del documental social he dicho con mas exactitud del punto de vista documentado (que) se diferencia del documental sin mas y de los noticieros semanales de actualidad por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura (...) Por su puesto el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor del documento de este tipo de cine.” (Vigo, 1993: 134)¹⁸

3.1.4. John Grierson, nada de lo humano le es ajeno

Los documentales de John Grierson tienen como elemento central “el drama de los cotidiano” eso lo lleva a retratar las condiciones laborales del trabajador británico, siendo sus documentales una mezcla de abogado y educador en la mencionada sociedad. Grierson admira a Flaherty, a tal punto que fue él quien en 1926 empleó por primera vez la palabra “documentary” para designar la película “*Moana*” (1926) realizada por Flaherty. Tiempo después delimita mejor el término definiendo al documental como una película en la que se aprecia “un tratamiento creativo de la actualidad. Generalmente, este término designa a toda obra cinematográfica que describe o restituye la realidad”. (Diccionario de cine 1991: 225)¹⁹ En sus postulados sobre el documental Grierson sostiene:

“Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital (...) El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno.” (Grierson, 1998: 141)²⁰

3.1.5. Jean Rouch, la mirada en el objetivo

A mediados del siglo XX los informes fílmicos hechos por antropólogos se hicieron más frecuentes. Después de la segunda guerra mundial y estimulada en parte por la experiencia bélica, estos filmes pasaron a formar parte de la información que occidente tenía de la guerra. Uno de esos informantes fue Jean Rouch. Rouch quien desarrolló un estilo de documental que luego dio origen al *cinéma-verité*, en un

¹⁸VIGO, Jean (1998): “*La función del documental*” en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquim y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

¹⁹ Diccionario de cine (1991): Barcelona, Ed. Rialp.

²⁰ GRIERSON John (1998): “*Postulados del documental*” en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquim y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

retorno al estilo documentalista de Dziga Vertov creador del “Kino Pravda” (cine-verdad), o el cine como verdad.

A diferencia de los documentalistas observadores Rouch participaba en las acciones que capturaba la cámara y desarrollaba procedimientos que parecían actuar como estimulantes psicoanalíticos. A este estilo de documental se lo llamó “documental catalizador”. (Barnouw, 1996: 216)²¹ Estilo que según Rouch:

“...ha contribuido al nacimiento de lo que ha sido denominado la *Nouvelle Vague*. (...) Se trataba si de una liberación económica del cine comercial y de las normas tradicionales de la industria cinematográfica.” (Rouch, 1998: 162)²²

Esta es una breve reseña, de algunos de los documentalistas, que marcan un estilo dentro de la historia del documental, y que sumada a sus reflexiones abren camino a una incipiente teoría del documental.

El conjunto de observaciones sobre, la teoría del cine, y algunos aportes teóricos de los pioneros del cine documental, nos sirven como plataforma para situar el tema que nos convoca las nuevas tendencias en la narrativa del cine documental en el fin de siglo XX.

4. Bill Nichols, Carl Plantinga y una (incipiente) teoría del documental

En 1990 Bill Nichols propone cuatro modalidades documentales de representación que después la ampliaría a seis ellas son:

“*expositiva*, son los primeros inicios de un estilo que muestra cierta molestia por la ficción. Flaherty, Grierson son algunos de que desarrollan este tipo de documental, *observacional*, en donde hay cierta pretensión de objetividad en torno a lo observado, se inclina hacia la gente. Richard Leacock y Donn Alan Pennebaker desarrollan este estilo de documental, *interactiva*, se provoca al contexto y registra las reacciones; y *reflexiva*, en la que el realizador incorpora metacomentarios acerca de la materia que aborda, incorporando además ciertas opiniones sobre las condiciones mismas del texto audiovisual. Se pone atención tanto en el recurso del documental como en el efecto que provoca. Un exponente de este estilo es Dziga Vertov.” (Nichols, 1997: 31)²³

²¹ BARROUW Erick, (1996): *El documental. Historia y estilo*; Barcelona, Ed. Gedisa.

²² ROUCH, Jean (1998): “¿El cine del futuro?” en *Textos y Manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquín y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

²³ NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*; Barcelona, Ed. Paidós.

De las cuatro categorías planteadas por Nichols, que por cierto tienen un aire de familia con las funciones del lenguaje elaboradas por Jakobson, solo dos parecen ser las que más se ajustan los documentales en la actualidad, estas son: la categoría *reflexiva* y la *interactiva*. Ya que el problema en el documentalista parece ser, cómo involucra al espectador y cuál es la opinión del realizador sobre los temas tratados. Carl Plantinga define al documental como:

“un discurso ininterrumpido de forma narrativa, categorial, y retórica que usa las imágenes fotográficas o cinematográficas predominantemente como huellas, para representar aquello de lo que las imágenes fotográficas son imágenes” (Plantinga, 2005: 106)²⁴

Esta definición parte de una visión pragmática del documental que se ajusta a una acción referencial e indicial, términos asociados a la semiótica peirciana. Observando a las imágenes desde una acción de semiosis ilimitada, donde la realidad una vez documentada es la imagen de una imagen. Un juego dinámico que disolvería el papel de realismo, que tiene todo documental, asignándole al mismo una construcción narrativa que contiene aspectos retóricos o de significación, y que no es otra cosa que el argumento, a la hora de interpretar una imagen citando las palabras de Manuel Villegas. Por lo tanto el realizador se sitúa en el territorio de la mediación y ejecuta una mirada crítica sobre la realidad. Plantinga plantea una definición sobre el documental, que puede ser el inicio de una pauta teórica sobre el documental contemporáneo, la denomina RAV (Representación Aseverada como Verídica). Es un intento reflexionar sobre el uso de los materiales fílmicos, y tratar de ver cómo es o puede ser ese mundo real que se proponen representar los documentalistas.

El documental es un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, (una retórica, categorial o asociativa), en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia: a) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se “dice”), b) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, y b) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico (la parte que se “muestra. (Plantinga, 2005: 114 -115)²⁵

²⁴ PLANTINGA, Carl (2005): “*What a Documentary Is, After All*” in *Journal of Aesthetics and art Criticism*; Vol. 62, N° 2, 2005, pág. 106.

²⁵ Op. Cit.

En dicha definición subyace los tres ejes de la argumentación retórica: logos, ethos y pathos, una situación que se ajusta al territorio de la persuasión, ya que muchas veces el punto de vista que muestra el realizador es parte de convicciones o ideologías que tiene sobre el tema tratado, y que muchas veces desea compartir con la sociedad. Esta instancia retórica implica un involucramiento del espectador que verifica lo mostrado según “los conocimientos que el espectador posea sobre el universo espacio-temporal en el que vive.” (Gaudreault, 1995: 42)²⁶.

Una vez trazado el mapa sobre realizadores y teóricos del documental, estamos en condiciones de incursionar en las tendencias narrativas de algunos documentalistas contemporáneos e intentar analizar algunas de sus realizaciones.

5. Tendencia teóricas en el final del siglo XX

En década del '80 las teorías del cine ingresan en un periodo inactividad. Eso no significa que no se reflexione sobre el cine y la narrativa fílmica, pero ya no se piensa en una gran teoría cinematográfica. El estructuralismo inicia un lento proceso de deterioro algunos autores comienzan a hablar de pos-estructuralismo, entre ellos Michel Foucault. Si el estructuralismo era un modelo basado en lo sincrónico, en el metalenguaje, y consideraba a la cultura como un producto humano; el (post)estructuralismo será un modelo, en donde intervenga el tiempo, y el lugar, en donde se considera al sujeto como parte dialogante con el objeto, de ahí que cualquier objeto cultural que el sujeto desarrolle -el cine entre ellos- es producto del tiempo en el que está inscripto. De este modo hay una pérdida de contacto con los procesos científicos que albergaban la idea de universalidad. Situación que lleva a no hablar más de la “Historia Universal” sino de historias particulares, cuestionando así la idea de “la verdad” como elemento único, por lo tanto lo que existirá a parir de este momento son múltiples verdades, sobre un mismo hecho. Dicha situación desestabiliza, el sistema de la lengua, y por consiguiente la relación entre significante-significado (Saussure). Se sostiene que, la relación arbitraria que vincula al significante y significado no es tal, sino que esta dado por un orden que proviene desde las relaciones institucionales o de poder.

²⁶ GAUDREULT, André y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico*; Barcelona, Ed. Paidós.

En “La condición posmoderna” Lyotard sentencia que “el fin de los metarrelatos ha llegado”, ni la historia, ni el positivismo, ni el marxismo, nos han brindado respuestas a los problemas del hombre, y que se han agravado. Esto nos lleva a invertir el orden de la razón, el orden dentro del sistemas, el orden del discurso, desde ahora “no hay hechos solo habrá interpretaciones.” Un giro hacia la hermenéutica de Gadamer, en donde se plantea la existencia de distintas manifestaciones del texto, y por lo tanto la verdad se ha escapado del texto. Es precisamente en la posmodernidad que se reflexiona sobre el lenguaje, pero como escritura, disolviendo así, al autor, y al sujeto. Dios ha muerto (Nietzsche, 2002) y lo único que existe son trazas escriturales (Vattimo, 1988), que nos sirve como herramienta para interpretar el mundo. Con un “pensamiento débil” que no tiene afán por trascender -concepto universalista- el individuo trata de confeccionar nuevos límites, e intenta abarcar una realidad mínima, fragmentada, que se presenta a veces en pequeños relatos y otras veces como microrelatos. En esta situación el lenguaje es un juego y existen tantos como realidades existan. Quien reflexiona acerca de todos los problema antes mencionados es Jacques Derrida, sosteniendo que “el signo está en un constante desplazamiento”.

El signo difiere -en sentido espacial- de aquello cuyo puesto toma, es diferente de él, asimismo, el signo difiere -en sentido temporal- aquello cuyo puesto toma: lo aplaza, lo retrasa. Por un lado el signo difiere de la presencia ausente, por otro lado el signo difiere, retrasa, la presencia ausente. En cierto modo el signo crea una distancia entre nosotros y la cosa o la palabra oral ausente. El signo es un «suplemento», un sustituto. (Derrida)²⁷

La *différance* término acuñado por Derrida lleva a disolver el significado, otorgándole importancia en primer lugar al significante y en segundo lugar le otorga importancia a la escritura en función de la oralidad. Este planteo repercute en las ciencias sociales y en el arte en general, por consiguiente aquellas disciplinas, llamadas también ciencias humanas, que surgieron con la modernidad entran en crisis. El problema también se plantea en la narrativa y en el cine.

Es desde el cine, precisamente, que se abre un debate fermental, entre cine moderno y cine posmoderno, aún hoy vigente, en donde ingresa el cine documental. A grandes rasgos el cine moderno respeta las estructuras clásicas del relato: desarrollo, nudo,

²⁷ http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_1.htm#5.%20LA%20DIFFÉRENCE
Sitio visitado 26/12/2008.

desenlace, más un respeto por la temporalidad cinematográfica. Mientras que el cine posmoderno tendrá una estructura afincada en la intertextualidad, la cita, el desplazamiento en el relato, la ruptura del espacio y del tiempo cinematográfico. Dentro del film se plantearán fragmentos simultáneos o alternativos, de géneros o estilos, incertidumbres, paradojas, y autonomías referenciales. Presentándose así dos conceptos nuevos dentro del cine, que hacen carne en la vida cotidiana, el simulacro y la virtualidad. Juego de situaciones que convierten a la realidad, en realidad cinematográfica, en un espacio virtual, o como dice Paul Virilio en su libro *“La maquina de visión”* “los ámbitos públicos se convierten en un “set” de televisión.”

Los bajos costos de los equipos de filmación y un intento de rescatar las historias locales aumentan la tendencia capturar en imágenes el ámbito cotidiano. Tendencia fortalecida por una televisión que especula con el afán artístico del espectador, el *“Big Brother”* es un buen ejemplo de ello. Alejandro Piscitelli llamará a esta forma nueva de hacer televisión la “postelevisión”. La conjunción de todos estos elementos da como resultado que se comience hablar de las nuevas tendencias o narrativas audiovisuales, en un intento incluir todo tipo de productos culturales que contengan imágenes y sonido sobre soportes análogos o digitales.

Estas nuevas tendencias en el audiovisual retratarán temas postergados, ocultos y hasta censurados, por instituciones, políticas, religiosas o culturales, que mantienen cierto control sobre la producción de subjetividad. Es tiempo de contar historias sobre las minorías: étnicas, sociales, religiosas, es hora de contar historias olvidadas, historia mínimas, microrelatos o de revisar la Historia.

En éste panorama se produce el auge del documental como forma de retratar aspectos de la vida cotidiana. Desde la doxa, el documental tiene como finalidad mostrar la “realidad”, otras veces se acerca: a la ciencia para mostrar los avances tecnológicos, al arte para mostrar aspectos de la cultura, y otras veces al periodismo para realizar una labor de denuncia sobre los problemas sociales. Bajo estos aspectos temáticos podemos decir que el documental genera nuevas miradas del mundo en el espectador. En la actualidad el documental ha ampliado su radio de acción, incorporando a su jurisdicción diversos aspectos de la vida cotidiana, sea pública o

privada. Sumado a ello los bajos costos de los equipos de filmación y edición que permiten, a cualquier usuario, registrar la realidad que lo rodea. Es así que lo cotidiano se pone de moda y “la era de la reproducibilidad técnica” -tal como lo había propuesto Benjamín- impregna todos los espacios de la sociedad, en donde el registro se vuelve casi una obsesión para el ser humano.

5.1 Nuevas narrativas documentales en el siglo XXI

Al cine se lo ha dividido entre ficcional y realista, un corte bastante complejo si nos atenemos a las condiciones narrativas de uno y otro. “Todo film narrativo *documenta* una ficción, pero todo film documental *ficcionaliza* una realidad preexistente.” (Zunzunegui, 1984: 60)²⁸ Una definición mas ajustada sobre el tema la desarrolla Rodríguez Merchán centrando el problema en el referente.

“Con respeto al referente el cine de ficción es auténticamente autosuficiente no necesita de una realidad preexistente pues él mismo crea (en la preparación de la película) para fotografiarla posteriormente (durante el rodaje), sin embargo, la mayoría de las veces el interés de cine documental se encuentra precisamente en el descubrimiento de aspectos absolutamente desconocidos de la realidad (...) El problema de referente cinematográfico - ya sea para el film de ficción o para el film documental- se traslada de lo que podríamos considerar la ‘realidad existente’, a la realidad aceptada como verosímil por el espectador: la veracidad.” (Rodríguez Merchán, 1995: 166 -167)²⁹

Tanto Zunzunegui como Rodríguez Merchán hacen dos observaciones sobre el problema que encierra el documental: a) que tiene un grado ficcional y b) que existe una referencia sobre el tema tratado, se parte de un indicador de algo. De estas dos observaciones se desprende que hoy el “documental” como propuesta cinematográfica estaría en problemas. Los documentales que analizaremos mas adelante no se ajustan al canon del documental clásico propuesto por John Grierson, Robert Flaherty o Jean Rouch, pero si mantienen un vínculo muy estrecho con la primera época del documental: Esther Shub, Paul Stram, Jean Vigo, Walter Ruttmann así como las vanguardias artísticas de principio del siglo XX que impregnaron el documental: Fernand Léger, Lászlo Moholy-Nagy. Y es que los actuales realizadores

²⁸ ZUNZUNEGUI, Santos (1984): “*Imagen, documental y ficción*” en *Revista de las Ciencias de la Información*; N° 2; Madrid, pág. 60.

²⁹ RODRIGUEZ MERCHÁN, Eduardo (1995): “*Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción*” en *Revista de Ciencias de la Información*; N° 10; Madrid, pág. 166 y 167.

de documentales se han encargado de desafiar las viejas estructuras, combinando estilos, en un intento de romper esquemas y de mostrar que el documental es ante todo cine, en donde lo que está en juego es la condición ética del documentalista. Trinh T. Minh-ha sostiene “que el cine documental contrapone una teoría y una práctica, por eso hay que hablar de cine y no de documental.”(Minh-ha 2008: 224)³⁰ Debido a las distintas posturas éticas y estéticas por parte de los realizadores, el documental está hoy en cuestión desde la propia palabra que lo ha legitimado durante un siglo. Es entonces cuando surgen algunas preguntas: ¿cómo nombrarlo? y ¿qué tipo de concepto es el adecuado para tal fin?

Los bajos costos de los dispositivos de registro y una marcada tendencia al registro de lo íntimo, sumado al impacto de los canales de televisión locales confeccionan una nueva forma de ver y representar la “realidad”. Es un tiempo donde todo está para (re)ver, películas de propaganda institucional o militar, cine industrial, cine del ámbito doméstico, publicitario o educativo; películas que pasan a ser un material de mucho valor para los nuevos realizadores cinematográficos, (Ross McElwee, Jay Rosemblat, o Kevin Rafferty) son un ejemplo ello. Hay que (re)escribir la historia y una de las vías es volver a los viejos documentos cinematográficos o metrajes encontrados e intentar incorporarlos a nuevos filmes, hacer un “ready made” del que nos hablaba Duchamp.

Pero habíamos enunciado dos preguntas sobre el término documental. ¿Cómo nombrar esta nueva forma de registro sobre la realidad en donde se combinan diversos procedimientos cinematográficos? o mejor dicho ¿qué término es el adecuado para nombrar tal actividad cinematográfica? Bajo el presupuesto teórico esbozado en páginas anteriores, algunos teóricos del cine afirman, que estamos en la era del “post-documental” “una era que encierra una serie de tendencias: programas televisivos tipo “*Reality Show*”, “*Survivor*”, formatos tradicionales como informes periodísticos, programas de investigación, el docudrama, el falso documental, (Gómez Vaquero, 2008: 291)³¹ el video arte y el video clip. Un término un tanto amplio que podría extenderse hasta los territorios de la ficción. Pero... ¿estamos en

³⁰ MINH-HA, Trinh T. (2008): “*El afán totalitario del significado*” en *Revista Archivo de la Filmoteca*; N° 57-58; Valencia, Ed. de la Filmoteca.

³¹ GÓMEZ VAQUERO, Laura (2008): “*Realidad e imagen: nuevas miradas en la era del “post-documental”*” en *Archivo de la Filmoteca*; N° 57-58, Valencia, Ed. de la Filmoteca.

presencia de una nueva clasificación del documental?, todo apunta a que sí. En la modernidad teníamos al cine de ficción, y al cine documental o non-ficción, pero ahora producto de la afectación posmoderna aparece el cine “post-documental”. Desde esta nueva segmentación el documental pasa a ser un proceso cinematográfico difuso, en donde lo que está en juego no sería los formatos sino la virtud ética del documentalista que interactúa con la capacidad crítica de la audiencia. Para Annette Hill “la audiencia se muestra escéptica ante la información que brindan los “Reality” en función de los formatos tradicionales. Escepticismo que se muestra a la hora de valorar ambos programas, en los “Reality” (no existe una ética basada en los valores morales de la preocupación hacia el otro y sus derechos).” (Gómez Vaquero, 2008: 292)³² Por lo tanto habría que retornar al *cine-vérité* (cine-verdad), para que el espectador vuelva a creer en la postura ética del documentalista. Una ética que -como sugiere Nichols- “esté abierta a las interrogantes de la sociedad y se convierta en una retórica que salga del corazón y se combine con la razón. Una retórica que use lo falso puede ser efectiva para sus propósitos pero a la larga se desenmascara y pierde poder de persuasión.” (Nichols, 2008: 33)³³ Por lo tanto “por ahora” parece lo más razonable nombrar a los nuevos formatos audiovisuales como “post-documental”.

Los “(post)documentalistas” recurren a diversos tipos de procedimientos de orden material, temático o narrativo, intentado sostener el interés del espectador y generar la “cuota de realismo” que todo “(post)documental” debe tener. Aumont desarrolla una precisión cuando distingue “entre el realismo de los de materiales de expresión y el realismo de los temas de los filmes.” (Aumont, 1997: 133)³⁴

Si adecuamos los procedimientos, de los materiales de expresión, podemos observar en las nuevas tendencias algunos puntos en común como:

- el tratamiento del tema con imágenes de archivo como parte del documental.
- la posición de cámara.

³² GÓMEZ VAQUERO, Laura (2008): cita un informe de Annette Hill, “Reality TV. Audiencias and Popular Factual Television” en el artículo “*Realidad e imagen: nuevas miradas en la era del “post-documental”*” en *Archivo de la Filmoteca*; N° 57-58, Valencia, Ed. de la Filmoteca.

³³ NICHOLS, Bill (2008): “*Cuestiones de ética y cine documental*” en *Archivo de la Filmoteca*; N° 57-58, Valencia, Ed. de la Filmoteca.

³⁴ AUMONT, Jaques (1997): *Estética del cine*; Barcelona, Ed. Paidós.

- la utilización del cine doméstico como forma de reflexionar sobre lo cotidiano, un acercamiento a lo podría ser un realismo cotidiano.³⁵
- el montaje intelectual como forma de generar una reflexión en el espectador.
- El tratamiento del sonido.

También existe una preocupación por el tratamiento de ciertos temas o ejes temáticos (contenidos) que tienen como finalidad desarrollar:

- una mirada sobre actores sociales que están excluidos de los *mass media*.
- mostrar la posición ideológica del realizador sobre el tema tratado, un estilo cercano al ensayo.
- mostrar fotografías personales, como forma de mostrar lo verdadero “su vida”, presentando así una filmografía de su vida.
- una tendencia a denunciar problemas sociales (de raza, religión o género).

La combinación de ambos elementos, materiales de expresión y realismo de los temas, producen cierta cuota de realismo de la que habíamos hecho mención en párrafos anteriores. Y decimos cuota de realismo porque es una realidad parcelada por la cámara y parcializada por la mirada del realizador. Muchas veces el espectador no logra entender que lo mostrado por el realizador es una cuota del tema, es una ración, o una porción, y no la realidad, lo que se nos muestra es el razonamiento del realizador.

5.2. Nuevas tendencias en el relato documental

Hemos observado que no hay una “teoría del documental” y de acuerdo a lo tratado en párrafos anteriores existen realizadores cinematográficos, que con estilos diversos, podrían conjugarse en la condición “(post)documental”.

Estos realizadores que expresan una tendencia hacia, la narración fragmentaria, el uso de la cita cinematográfica y una preocupación sobre temas de género, son parte del proyecto documental posmoderno.

Tras los pasos de Vertov, con su enunciado sobre el montaje, y apoyados sobre las bases teóricas de algunos maestros del documental (Flaherty, Grierson, o Rouch

³⁵ El realismo cotidiano: Tomo este concepto desde la perspectiva literaria de las novelas de Charles Dickens. En sus novelas Dickens muestra personajes de la vida cotidiana. A esos registros cotidianos, los podemos llamar documentales ya que el propósito que animaba al documentador, era el registro de su familia, y dejar dichas imágenes para la posteridad.

entre otros), e influenciados por las vanguardias artísticas de inicio del siglo XX, y la televisión, los “post-documentalistas” adaptan nuevos formatos audiovisuales, conservando cierto espíritu crítico sobre hechos, universales, sociales o individuales. Pero en función a lo planteado el término “post-documental” ingresa en un territorio bastante confuso, ya que si bien la filosofía que alberga este tipo formato cinematográfico es de corte postmoderno, no es menos cierto que estos nuevos documentales mantienen una línea de expresiva bastante similar -como habíamos mencionado- con los documentalistas de principio de siglo XX. Es por eso que debemos rever el término “post-documental” y ajustarlo o pensar en un nuevo término que pueda albergar en su interior las diversas tendencias de la narrativa audiovisual contemporánea.

5.2.1. Cuando me nombran la palabra “post” ...

El excesivo uso de la palabra “post” en cualquier formulación que provenga de la modernidad, ha desgastado el término, a tal punto que todo parece ser “post”. De ahí que hemos tomado al término “post-documental” con ciertas reservas. Producto de ello es que en este trabajo le colocamos comillas, como una forma de cuestionarlo. Sin embargo hemos demostrado que el término es válido, pero que a su vez nos crea confusiones ya que en realidad en su interior el “(post)documental” mantiene cierta vinculación tanto técnica como creativa con los documentalistas de la primera hora del cine, algunos vinculados al tratamiento de la imagen Esther Shub, Paul Stram, Jean Vigo, Walter Ruttmann, y otros vinculados con las vanguardias artísticas Fernand Léger, Lászlo Moholy-Nagy. Veamos algunas de esas similitudes entre el documental de principio de siglo y el “post-documental”: a) el montaje reflexivo, b) la anulación de la cámara, c) una tendencia a promover la reflexión sobre determinados temas, d) la búsqueda de personajes o lugares desconocidos, e) la realización del documental con imágenes de otros documentales, f) documentales en donde hay un uso del fotomontaje. El grado de coincidencia entre uno y otro nos lleva a preguntarnos ¿porqué entonces llamarlo “post-documental”?

Estamos entonces ante un problema terminológico en la medida que documental y “(post)documental” comparten propósitos muy similares aunque en realidad ninguno de los dos conceptos abarca la totalidad de las nuevas tendencias por las que transitan los nuevos realizadores de documentales. Si bien el concepto documental es un término históricamente consolidado, en la actualidad tanto en documentos, libros o conferencias sobre cine, se deja en claro que en realidad hay que llamarlo cine. ¿Pero cuál es el motivo de tal aclaración? La aclaración nos parece como válida ya que lo que estamos observando es que la vieja división entre ficción y documental que ya no es pertinente. No obstante ello la presencia del cine como documento existe para lo cual habría que denominarlo de otra manera, o reformular el término documental.

5.2.2 El Cine-documental y el recuento de los términos

En un intento de mediar en el tema nos permitimos reflexionar sobre el punto y desarrollar una arriesgada variante situacional sobre el término, llamándolo *cine-documental*. El término *cine-documental* parece no aportar nada nuevo al tema, (es posible), sin embargo haremos algunas precisiones al respecto que permitan arrojar luz (o no), sobre el tema. Tanto el término cine como documental están consolidados desde una perspectiva histórica. Con el paso del tiempo los documentalistas han quebrado todo tipo de reglas narrativas, esto los ha llevado muchas veces a transitar en campos fronterizos con la ficción. Y es que el documental además de mostrar la realidad, experimenta con el registro de ella: combinando materiales (fotografías o metrajes encontrados), desarrollando nuevas técnicas de registro (manejo de la cámara) o se combinan con formatos (noticieros de televisivos, telenovelas, fotomontaje). El término cine-documental presenta un juego de conceptos que intenta agrupar, por unión y diferencia a dos procesos narrativos distintos. Por un lado tenemos al cine (narración con imágenes), como la expresión visible del documento, término consolidado históricamente desde el territorio de la ficción. Por el otro lado al documental (algo que se funda en un documento), como el contenido. Sería el soporte textual, del cual se parte para mostrar el hecho. Una aclaración, no estoy hablando en este caso de guión, sino del material de investigación con que cuenta el realizador para desarrollar el film.

Pero retornemos al análisis del término cine-documental. En el mencionado término vemos la instalación de un guión, que no es de separación sino de una unión o continuidad de los términos. El guión entre cine y documental funciona a modo de nexo histórico entre: el cine que responde a la reproductibilidad técnica y el documental que responde a la tradición del relato, del texto o de la memoria. El – entre ambos es: el desplazamiento de los términos, que liga una técnica y una forma de narrar los hechos, es la representación técnica que arroja luz sobre algún hecho. Concepto que privilegia al cine (término que va por delante), y al documental que es la manifestación de un hecho a través de la representación de la imagen. El término cine-documental reformula el concepto de documental y lo inscribe dentro del cine. Claro que esta nueva definición estaría afectando el terreno de la ficción. La cita de que “todo film narrativo *documenta* una ficción, pero todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente.” (Zunzunegui, 1985: 60)³⁶ no es mas que una observación que consolida, y le otorga un lugar preferente a la ficción cumpliendo con una doble perspectiva es ficcional y documental a la vez. Definiendo de paso al documental con la ecuación inversa, algo además muy razonable ya que desde sus inicios el documental ha desafiado el canon del relato tradicional, razón por la cual muchas veces era difícil desarrollar un análisis con los parámetros del análisis cinematográficos. Pero curiosamente dicha cita si se la observa desde el hoy tiene la virtud de ensanchar la frontera del documental y haciendo que toda realidad que se muestra es documento y ficción al mismo tiempo. Es esta la situación que han entendido algunos documentalistas contemporáneos, que se han propuesto borrar las fronteras entre lo ficcional y lo documental. Jay Rosemblat, Harun Farocki, Alan Berliner, Ross McElwee, Trinh-T. Minh-ha, Nikita Mikhalkov, Marlon Riggs, son algunos de los ejemplos paradigmáticos sobre este punto. Por lo tanto nos proponemos llamar *cine-documental* al ámbito que desde el cual la práctica cinematográfica convoca a la expresión de una técnica y al contenido narrativo de un hecho, en un intento de registrar para luego representar una “cosa llamada realidad”. Dicha “cosa llamada realidad” puede ser, un hecho real, una película encontrada en

³⁶ ZUNZUNEGUI, Santos (1984): “*Imagen, documental y ficción*” en *Revista de las Ciencias de la Información*; N° 2, Madrid, pág. 60.

un baúl, un álbum de fotos familiares, una historia de vida, una carta, o la vida del propio documentalista.

El cine-documental apela así, a la combinación de todas las tendencias del documental y del arte, en un intento por poner en crisis la realidad representada. Desde su construcción narrativa estas nuevas tendencias del documental, apuntan a la reflexión desde el montaje, en algunos casos al “montaje intelectual”, desarrollando desde la imagen una retórica del discurso, Vertov, Eisenstein, Kulechov. Dicha retórica es el territorio que el realizador despliega a modo de mapa y el espectador intenta transitar. Un mapa en donde el realizador combina, la postura estética (el manejo de la realidad), la postura ética (el manejo del tema), y la postura retórica (lo que se dice del tema) o como lo llama Aumont “coherencia del relato” (1997: 107)³⁷. Elementos que se le presentan al espectador, desafiando el postulado de Umberto Eco en *“Obra Abierta”* cuando sostiene que “la obra de arte queda abierta a la interpretación del espectador”, ya que en este caso el mapa construido por el realizador, es por el que transita el espectador, rutas de la información y argumentación sobre el tema. Desafiando así el proceso de interpretación, en la medida que muchas veces los argumentos presentados en el documental desafían el conocimiento que tenga el espectador sobre el tema. Además dicha situación es usada por los documentalistas para realizar los llamados falsos documentales.

No obstante ello cualquier tema que aborde el cine-documental deberá contener necesariamente un corpus de investigación, que soporte la enunciación cinematográfica. Por lo tanto cuando se habla del cine-documental, lo que importa es la metodología de investigación que se elige sobre el tema y el método para desarrollar tal trabajo, elementos que hacen más o menos creíble el tema representado.

Un tema que habíamos observado desde la posmodernidad, era la tendencia a proponer juegos narrativos, que alteren el tiempo y el espacio, afectando decididamente el sentido de la historia. Es una tendencia narrativa que pone entre paréntesis a la historia, como parte de un relato, y que emana de las instituciones

³⁷ AUMONT, Jaques (1997): *Estética del cine*, Barcelona, Ed. Paidós.

normativas de la sociedad, (educación, religión, grupos de poder, medios de comunicación). Una forma de desestabilizar el poder y de deconstruir la verdad, tendencia que siempre estuvo presente en el documental clásico, cuando incorporaba imágenes de archivo de otros documentales, en un juego de aproximación y alejamiento de la “realidad” la documentalista Esther Shub es un ejemplo del tema. El archivo, es documento y memoria, forma parte del espíritu del tiempo, un tiempo que también es cuestionado. Pero también hay que mencionar que el tipo de montaje que desarrollan estos realizadores apunta fundamentalmente a la reflexión en el espectador que “incluye tácticas como la apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del signifiante y el significado.” (Weinrichter, 2005: 43)³⁸ Es el retorno del efecto Kulechov el cual puede definirse “como cualquier serie de planos que en ausencia de un plano de situación lleve al espectador a deducir todo el espacio a partir de la visión solamente de porciones de ese espacio”³⁹. El montaje en este caso se usa para potenciar la realidad documentada desde las instituciones.

5.3. Nuevas Tendencias en el cine-documental

¿Cuáles son las tendencias que desde el punto de vista narrativo, muestran los realizadores de cine-documental en el final del siglo XX?

La pregunta tiene varias respuestas ya que los propios realizadores han adoptado diversas posturas: cinematográficas, políticas, filosóficas para mostrar situaciones o temas que son de poca difusión y que muchas veces no son atendidos -con el debido interés- por los medios masivos de comunicación. Hemos dividido el trabajo en cinco categorías, a los efectos de un mejor análisis de las nuevas tendencias del cine-documental. Las categorías planteadas en este trabajo parten de la clasificación desarrollada por Nichols y de las observaciones teóricas hechas por Plantinga. Las categorías son: la revisión del montaje en el cine-documental y una nueva mirada

³⁸ WEINRICHTER, Antonio (2005): “Jugando en los archivos de lo real” en *Documental y vanguardia*; TORRERIO Casimiro y CEDRÁN Josetxo, Madrid, Ed. Cátedra.

³⁹ <http://elefectokulechov.blogspot.com/2008/05/que-es-el-efecto-kulechov.html> Sitio visitado el 24 /01 2008.

sobre el cine-documental etnográfico que se ajustan al documental interactivo, el cine-documental como reflexión de la condición humana y el cine-documental como reconstructor de los hechos son categorías que se ajuntan al documental reflexivo. Dejando para el final del análisis lo indecible como característica en el cine-documental, observado como un fenómeno en donde se combinan diversas categorías. Para ello nos serviremos de doce realizadores que nos presentan distintas facetas o tendencias narrativas del cine-documental.

5.3.1 La revisión del montaje en el cine-documental

Jay Rosemblat, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, Jayne Loador y Péter Forgács son realizadores que desarrollan un estilo de cine-documental fundado en imágenes de archivos. Los territorios narrativos, por donde transitan dichos realizadores, están compuestos por una fragmentación del relato producto de los diversos metrajes encontrados, de tal manera que existe un vínculo entre la retórica de la imagen y el espectador generando un involucramiento del espectador ante el film. En párrafos anteriores hablamos de la importancia del montaje en la historia del cine. Una discusión que había creado dos posiciones sobre el tema. El montaje o bien le otorga sentido al tema, o bien respeta la realidad y por lo tanto se prohíbe. En la tríada de filmes que hemos seleccionado el montaje es un elemento clave para otorgarle significación a los filmes. *Humans Remains* (1998) de Jay Rosemblat, *The atomic café* (1982) de Kevin Rafferty, Pierce Rafferty y Jayne Loador y *The black dog. Stories from Spanish Civil War* (2004) de Péter Forgács son los cine-documentales que analizaremos.

En cualquier de los tres filmes el montaje está el servicio de una poética que apunta a crear una sensación de inestabilidad en el espectador. Los relatos productos de restos de filmes provocan una curiosa situación crítica y de fascinación ante lo visto. El papel que juega el montaje apunta, a un texto de otro texto, a un sistema de citas, y a una intertextualidad, es un paréntesis, que pone en crisis lo que se muestra.

En "*Humanas Remains*" la figura de Hitler es vista desde un lugar íntimo y hasta dulce en una confrontación entro lo humano y lo bárbaro. En este caso el realizador

Jay Rosemblat, propone una la narración que arroja una mirada humana sobre el monstruo, un acercamiento a lo humano que nos iguala, ahora nosotros ingresamos a un laberinto personal sobre el otro, al cual (des)conocemos. En este caso nos perturba que la figura de Hitler, la película se hace piel en nosotros que lo reconocemos como humano, como próximo a nosotros, un acto que nos afecta, nos molesta como espectadores. Esta virtud de afectación sobre el espectador es la que se presenta en *"The atomic cafe"*. Los hermanos Rafferty y Jayne Loador nos presentan una sucesión de filmes publicitarios, educativos y documentales sobre la segunda guerra mundial, el acompasado montaje nos muestra, una mezcla de horror, dolor, y sorpresa, mostrando a la humanidad que se debate entre el dolor, y la alegría con la llegada de la bomba atómica a suelo japonés. El film se desarrolla desde una sucesión de pequeños documentales a color y en blanco y negro, e intenta demostrar como una sociedad es preparada para vivir después de una catástrofe nuclear. La importancia de este film, en particular, radica en que nos permite ver la relación conducta social - instituciones generadoras de control. La virtud del film reside, en un minucioso trabajo de investigación sobre documentos fílmicos, que muestran el poder del discurso generado desde las instituciones de poder como el estado. No obstante todo lo dicho *"The dog black. Series from Spanish Civil War"* es un film que tal vez sea un claro ejemplo de intertextualidad ya que los documentales se funden en otro y la cita es un ir y venir constante, entre la historia de los hechos y el recuerdo de los personajes, que retornan a la vida a través de un dispositivo técnico. En cualquiera de los tres filmes que hemos visto que el montaje potencia el material de archivo de manera que nos deslizamos por la historia del mundo a través películas intimas. En *"The dog black. Series from Spanish Civil War"* la concurrencia sintagmática (Metz, 1973), está avalada por la continuidad de segmentos fílmicos; dotándolo de sentido y realzando la perspectiva histórica del documento original. Péter Forgács desarrolla un estilo de cine-documental que "incluye tácticas como la apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante y el significado." (Weinrichter, 2005: 43)⁴⁰ Estos son elementos sustanciales para entender la revalorización el montaje como fuente inspiradora de los nuevos realizadores y como fuente reflexiva

⁴⁰ WEINRICHTER, Antonio (2005): *"Jugando en los archivos de lo real"* en *Documental y vanguardia*; TORRERIO Casimiro y CEDRÁN Josetxo, Madrid, Ed. Cátedra.

para el espectador. Forgács crea un film sobre un mundo de imágenes mudas, pero que mediante el sonido cobran vida. Es la presencia de la ausencia diría Derrida, en el film, el cuerpo ahora se ha materializado en signo.

5.3.2 Una nueva mirada sobre el cine-documental etnográfico

En párrafos anteriores mencionamos al documental etnográfico haciendo mención a los realizados por Jean Rouch, que a diferencia de los documentalistas observadores participaba en las acciones que captaba la cámara desarrollando procedimientos que actuaban como estimulantes psicoanalíticos en la sociedad. Estilo de documental que Barnouw lo denominó documental catalizador (1996: 216)⁴¹ Ahora bien, el estilo de documental realizado por Rouch tiene sus continuadores y se orienta a mostrar historias personales o familiares que muchas veces ponen en evidencia la ideología del realizador. Trinh T. Minh-ha, Ross McElwee y Alan Berliner son exponentes de este estilo de hacer cine-documental que intenta de rescatar lo humano y promover desde el cine-documental una crítica a los valores en una sociedad que está en crisis.

En *"Surname Viet Give Name Nam"* (1989), Trinh-T. Minh-ha parte de una máxima: todo "lo mostrado en un documental es verdad." Dicha condición es la que le permite a Trinh-T. Minh-ha confeccionar un falso documental en donde cinco mujeres vietnamitas denuncian la situación social en Vietnam, un film que se enmarca dentro de lo que se considera cine de género. Pero este film se deconstruye a sí mismo, las campesinas que aparecen en el film son actrices, y las entrevistas están guionadas por la directora del film. Entonces ¿estamos ante un falso documental? Todo apunta a que sí, pero las instancias narrativas que propone el film introducen al espectador en un doble juego de interpretaciones. El espectador no advierte dicho juego, hasta que el (falso)documental ha concluido. Trinh-T. Minh-ha hace reflexionar al espectador sobre el poder de la imagen y de la información. Deslocaliza al espectador, de tal manera que, una vez concluido el film, el espectador está inmerso en una aporía, y se presenta ¿en dónde está el verdadero documental? Por lo tanto lo que discute Trinh-T. Minh-ha es el grado de conocimiento que tiene el espectador cuando se expone frente a un documental. Pero también reflexiona sobre el problema de la ética en el

⁴¹ BARROUW Erick, (1996): *El documental. Historia y estilo*; Barcelona, Ed. Gedisa.

documentalista. Por lo tanto el juego entre lo falso y lo verdadero en el film se diluye, en la medida que la discusión pasa por las cuestiones éticas del realizador y sobre la actitud siempre creíble que manifiesta el espectador ante el formato del cine-documental.

Ross McElwee se define como “un ensayista fílmico personal” y desde esa posición va en busca de escenas de su vida. Un ensayista fílmico, que ve en cada persona es un potencial film. La cámara se posiciona desde una mirada antropológica, observando los comportamientos y las relaciones humanas. En el film “*Sherman’s March*” (1987). McElwee producto de la ruptura con su mujer desarrolla la ruta del general Sherman⁴² explora el amor y los conflictos de ocho mujeres que aparecen en su viaje. Es un film personal, que va descubriendo personajes femeninos en un entretejido de acciones, una filmobiografía que intenta bucear en los sentimientos propios. La narración se configura a modo de un “reality show”, donde lo mínimo se convierte en imagen y la cámara parece estar en todas partes. Lo etnográfico toma aquí dimensiones de registro personal, lo que interesa es la historia mínima el microrrelato. La voz en off se “dirige en un tono personal añadiendo un punto de vista personal a lo que hemos visto y oído.”(Nichols, 1997: 91)⁴³

Y mientras que McElwee reflexiona desde su mundo de vida Alan Berliner realiza parte de su obra cinematográfica basado en películas familiares. En “*The family álbum*” (1986) es un film que está estructurado sobre la base de películas domésticas mudas pertenecientes a setenta y cinco familias de diversas razas y religiones, en un intento de componer un cuadro social sobre la sociedad norteamericana de la década del ‘30. El film hace gala de un montaje secuencial, tomando como base un tema determinado (la vida de un niño), al cual se le superponen sonidos cotidianos, generando así un contrapunto entre lo visible y lo audible. La banda de sonidos potencia el relato visual. La unión de lo visual y lo sonoro logra capturar la atención

⁴² Sherman, William. (Lancaster Ohio, 8 de febrero de 1820 – Nueva York, 14 de febrero de 1891). Fue militar, educador y escritor. Su celebridad deriva de su participación con el rango de general en la guerra civil de los Estados Unidos (1861 – 1865), donde recibió tantos elogios por su eficiente utilización de la estrategia militar, como también fuertes cuestionamientos por su implacable política de tierra arrasada que implementó en la llamada guerra total contra el enemigo.

⁴³ NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*; Barcelona. Paidós.

del espectador de tal manera que por momentos parece que el sonido es parte del material fílmico. En este caso los fraseos y balbuceos de la banda sonora son objetos que configuran una instancia de interpretación sobre lo que se ve. Estamos ante lo que Pierre Schaeffer llama la “música concreta”, en este caso sería “sonidos concretos”, reafirmando la imagen y generando un nuevo discurso. El montaje audiovisual actúa sobre las historias particulares (con)fundiéndose en una sola historia, colocando al espectador entre dos texturas, con una única finalidad mostrar al individuo desde lo ingenuo lo íntimo lo real, lugar donde podemos encontrar el verdadero cine-documental.

5.3.3 El cine-documental como reflexión de la condición humana

Chris Marker, Marlon Riggs, Harun Farocki y Lars Von Trier pueden por diferentes razones ser asociados a un estilo de cine-documental que reflexiona sobre la cuestión humana y sus problemas. Es un estilo de cine-documental que reflexiona sobre la sociedad, y trata de buscar ciertas respuestas sobre problemas éticos en la sociedad actual.

El documental reflexivo había sido usado por Dziga Vertov, en muchos de sus trabajos, pero Chris Marker, Marlon Riggs, Harun Farocki y Lars Von Trier, potencia el formato otorgándole al cine-documental una condición dialogante entre realizador y espectador.

En los cuatro realizadores existe una narrativa que está marcada por el empleo del significante, desde el momento en que la imagen se explica solo a través de la imagen desterrando por momentos al significado.

Observación válida, ya que la estructura narrativa es construida por el lenguaje cinematográfico, que multiplica las significaciones al espectador del film.

En “*Chat Perchés*”, Chris Marker reflexiona a propósito de su vida. El gato -ese pintado en la pared de la ciudad- es un dato que Marker lo transforma, en algo propio, como forma de citarse así mismo. Dice Vigo “El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor del documento de este tipo de

cine.” (Vigo 1993: 134)⁴⁴ El gato es buscado y sorprendido por la cámara que de a poco lo transforma en protagonista del cine-documental. La continuidad sintagmática le da cierta profundidad a la imagen, así un gato cita a un gato, que cita a un gato, siendo la presencia una anáfora que marca una distancia entre lo real, lo indicado y lo representado.

Situado en el cruce del documento antropológico y el video arte, con una cámara que oscila como el paso de un felino, *Maker* nos libera del contrato que nos liga con la imagen y nos instala, en un mundo que nos parece lejano y cercano a la vez.

Las nuevas tendencias del audiovisual hacen especial hincapié sobre los temas raciales. Habíamos hecho mención que la alteración del logocentrismo que nos lleva a descentrar el poder.

Marlon Riggs es un realizador que muestra en sus filmes, las sutiles formas de marginación racial, en una sociedad de aparente tolerancia racial como la norteamericana. *“Black is... Black Ain’t”* (1994), es un film que juega entre el presente y el pasado, en un intento por demostrar que el racismo aún está presente en los Estados Unidos. Para eso se vale de imágenes de archivo, tratando de mostrar como se han representado a los negros en distintos en el cine o la televisión a lo largo de la historia. Esta tendencia del cine-documental tiene una aproximación al ensayo, tal como lo plantea Montaigne “es un fin para descubrir al hombre y descubrirse a si mismo.” Por lo tanto es un cine formal que apunta al contenido con entrevistas en profundidad no dejando escapar el más mínimo dato sobre el tema abordado. Se apunta a la memoria del espectador y por lo tanto es exhaustivo en la investigación sobre el tema en cuestión: es un tipo de cine-documental que persigue un estricto formalismo, y la construcción del significado, para potenciar el argumento.

Harun Farocki reflexiona sobre cómo el capitalismo impacta en la sociedad occidental. Sus filmes, son una fiel expresión narrativa de producción, circulación y consumo, en clara similitud con el proceso capitalista. Pero además en su cine-documental desarrolla una mirada sobre el poder (como invención desarrollo y uso).

⁴⁴VIGO Jean (1998): *“La función del documental”* en *Textos y manifiestos del cine*; ROMAGUERA Joaquim y ALSINA THEVENET Homero, Madrid, Ed. Cátedra.

En *“Worker Leaving The Factory”* (1995) nos hace reflexionar a propósito de la visión foucaultiana del poder. Para ello el film se inicia con “La salida de los trabajadores de la fábrica” de los hermanos Lumière, y luego nos muestra diversas salidas de fábricas. Colocando la cámara a modo de *“The Big Brother”* o de vigilante, otorgando a la imagen un tratamiento fordista de de secuencias lineales. Ahora nosotros somos vigilantes-espectadores, inversión del panóptico, mientras observamos el film nos transformamos controladores sobre la conductas de los trabajadores. Farocki combina el cine-documental con el espectáculo en un juego de disciplinamiento colectivo. *“Worker Leaving The Factory”* debe ser analizado como un producto en el proceso de producción industrial, donde el montaje juega un papel fundamental, otorgándole al discurso, cierta continuidad narrativa, o secuencia de producción, en un provocador intento de reflexionar sobre el sistema capitalista. La cámara es tratada como algo ingenuo, pero desde esa “ingenuidad” reflexiona sobre el poder de la imagen, desarrollando lo que Guy Debord llamó *“La sociedad del espectáculo.”* “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos.*” (Debord, 1976: 5)⁴⁵

“Cinco Obstrucciones” (2003) es un ejemplo de esa condición narrativa afectada por el recorte de acciones. La narrativa obstruida que propone Lars Von Traer fragmenta la cadena sintagmática del film. Cada obstrucción es un problema que reconfigura y resignifica el film. El espectador, deberá estar atento a los diferentes giros en el discurso cinematográfico, como forma encontrar las llaves que abran las puertas de la interpretación. Este tratamiento narrativo afecta la narratividad, desde una perspectiva metziana, ya que el montaje de las secuencias obstruidas, transforman al cine-documental en cinco microrrelatos, para luego agruparse en función a la historia que se nos cuenta, (cinco obstrucciones). Lars Von Trier acorrala al espectador, lo encierra en un laberinto, donde la única forma de salir es esperar el final del film y entender que el significado del mismo es parte de una gimnasia cinematográfica que tiene como eje fundamental el aspecto narrativo. Aquellos aspectos que combinan diversas historias con diversos discursos.

⁴⁵ DEBORD, Guy (1976): *La sociedad del espectáculo*; Madrid, Castellote Editor.

5.3.4 El cine-documental que (re)construye los hechos

Una de las discusiones que se han planteado a lo largo de este trabajo, es la distancia que separa al cine-documental de la realidad. Hemos mencionado algunas líneas de observación sobre el tema. El cine-documental se aleja de la realidad por la mediación del montaje, la posición de la cámara, y el estilo con que el realizador aborda los temas (desde lo estético y lo ético). Esto hace que el cine-documental sea también una aventura poética, esto va de la mano con la investigación sobre los temas y los materiales que se exhiben (espíritu referencial), otorgándole un status de "verdad" que muchas veces el espectador acepta por desconocimiento del tema. En cualquier caso es el espectador que se transforma en sujeto reflexivo dentro del cine-documental.

Errol Morris intenta en una paciente y minuciosa labor reconstruir hechos a través de sus filmes, desarrollando una tarea en donde se funde el archivólogo, el periodista y el documentalista. Y desde el cruce de los tres caminos investiga y recrea situaciones históricas sobre la base de entrevistas y documentos. *"The fog of war"* (2003), tiene como protagonista al ex-secretario de defensa norteamericano Robert Mcnamara. La entrevista sirve como escenario para reconstruir; a partir de material de archivo, el problema de la guerra fría y sus consecuencias. En este caso el film de Morris juega con las categorías del relato presentadas por Genette: tiempo, modo y voz. La historia que narra el film se basa en la entrevista, a Mcnamara solo que de sus palabras funcionan a modo de hipertexto, los documentales funciona como textos visuales accesorios a la entrevista. Y es que Morris invierte los términos y si bien es cine-documental, se apoya fundamentalmente en la palabra, para dotarla de autoridad por sobre la imagen de archivo. Modo y voz tal como lo presenta Genette también están presentes. Genette sostiene que "el modo es la agrupación de formas y grados de la representación narrativa. Distancia y perspectiva son modalidades esenciales de la regulación de la información que proporciona el modo" (1989:147)⁴⁶ condición que se pone de manifiesto durante todo el film. El estilo directo del reportaje, le otorga al narrador una perspectiva muy particular, ya que ha vivido los hechos, y por lo tanto la información que maneja es de primera mano. Incluso llega a

⁴⁶ GENETTE Gérard (1989): *"Elementos del discurso"* en Revista *Maldoror*; N° 20. Montevideo.

veces pensar como otros actores de la historia situándose así como un narrador protagonista. Pero la voz dentro del film (tal como la presenta Genette) adquiere un valor de documento muy importante. Es importante observar que la voz está configurada desde lo intradieético (1989: 150)⁴⁷ perteneciente al universo narrativo y es homodieético (1989: 150)⁴⁸ porque es un narrador que se encuentra presente en la historia. Una curiosa combinación de elementos que apunta a la reflexión del espectador con información e imágenes de primera mano.

5.3.5 Lo indecible como característica en el cine-documental

Nikita Mikhalkov es uno de los representantes de un estilo de cine-documento inclasificable. En algunos de sus trabajos existe un permanente contrapunto entre las imágenes y el tema que se narra. El montaje, a su vez, le otorga cierta continuidad retórica al film pero esa situación no revela ninguna característica particular del mismo sino que parece contenerlas todas. Si bien es cine-documental, su definición tampoco es poco clara y en realidad podría ser llamado solamente cine. Tomamos como ejemplo "*Anna 6 - 18*" (1994) es un film dirigido por Nikita Mikhalkov y donde se combina imágenes domésticas, noticieros televisivos y documentales institucionales. Esta confusión de estilos produce una fragmentación en el relato que toma sentido en el momento que Anna responde al cuestionario que su padre le hace durante 12 años. Una estructura narrativa que se propone desde una mirada íntima y doméstica, observar y criticar ciertos hechos públicos en función al contexto histórico-social de la Unión Soviética. El film despliega una serie de puntos de vista en donde podemos observar: a) la historia reciente de la Unión Soviética a través de los documentales exhibidos, b) la historia personal de Anna a medida que crece, y c) la historia de Anna y su padre con el entorno. Un juego temporal de imágenes que esta regulado por el tiempo biológico de Anna; mostrado a través de cómo interpreta del mundo. Para ello Mikhalkov, atento a esas circunstancias se propone ver el mundo a través de los ojos de Anna, que como expresa Ricoeur "son ojos que registran", y "se abren al mundo" en contraposición con una cámara que se cierra para enfocar una parte del mundo.

⁴⁷ Op. Cit.

⁴⁸ Op. Cit.

6. Conclusiones

Como hemos vistos la confluencia de estilos y criterios estéticos hizo que nos trasladáramos del cine documental, al cine post-documental y por último afincáramos en lo que he denominado cine-documental. Este cine ha sido interceptado por múltiples factores. Las narraciones, el montaje y los temas a tratar, elementos que intenté analizar y agrupar en categorías absolutamente arbitrarias. Si hemos observado la ruptura y fragmentación de los paradigmas de las ciencias sociales en el fin del siglo XX, fue con la finalidad de entender el grado de afectación que ha sufrido el documental clásico, para transformarse en un cine-documental situándose entre lo reflexivo, lo cinematográfico y lo artístico.

El auge del cine-documental, como forma de expresión, va de la mano con la denuncia y reflexión que el realizador rescata en una sociedad que está en crisis. Los públicos de diversas partes del mundo se reencuentran, a través de los temas que retratan los realizadores, con una serie de situaciones que le son comunes, igualándolos en su condición de lo humano, de lo demasiado humano.

7. Bibliografía, revistas, diccionarios, páginas webs, y filmografía consultadas

7.1. Bibliografía consultada

- AUMONT, Jacques (1996): *Estética del Cine*; Barcelona, Ed. Paidós.
- AA.VV. (1974): *Cine y Revolución*; Buenos Aires, Ed. de la Flor.
- BARROUW, Erick (1996): *El Documental. Historia y estilo*; Barcelona, Gedisa.
- BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine Barcelona?*; Barcelona, Ed. Rialp.
- DEBORD, Guy (1976): *La sociedad del espectáculo*; Madrid, Castellote Editor.
- EISENSTEIN, Sergei (1989): *Teoría y técnica cinematográfica*; Madrid, Ed. Rialp.
- ERLICH, Víctor (1974): *El Formalismo Ruso*; Barcelona, Ed. Seix Barral.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2006): *Teoría de la Narración Audiovisual*;
Madrid, Ed. Cátedra.
- METZ, Christian (1992): *Teoría del Cine*; Buenos Aires, Ed. Anagrama.
- (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. I*;
Barcelona, Paidós.
- MITRY, Jean (1986): *Estética y psicología del cine, Las formas, Vol. I*; Madrid, Ed. Siglo XXI.
- NICHOLS, Bill (1997): *La Representación de la Realidad*; Barcelona, Ed. Paidós.
- ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (1998): *Textos y Manifiestos del Cine*; Madrid, Ed. Cátedra.
- TORRERIO, Casimiro y CEDRÁN, Josetxo (2005): *Documental y Vanguardia*; Madrid, Ed. Cátedra.

7.2. Revistas consultadas

- Revista *Archivo de la Filmoteca*; Nº 57-58 (2008) Valencia.
- Revista *Maldoror*; Nº 20, (1989) Montevideo.
- Revista *Lenguaje*; Año 1, Nº 2, (1974) Buenos Aires.
- Revista *Journal of Aesthetics and art Criticism*; Vol. 64, Nº 2, (2005) American Society for Aesthetics.
- Revista *Televisión Multimedia*; Santa Fe, Argentina (2003)
- Revista de las *Ciencias de la Información*; Nº 2, (1985) Madrid.
- Nº 10, (1995) Madrid.

7.3. Diccionario consultado

- Diccionario de cine (1991): Barcelona, Ed. Rialp.

7.4. Páginas webs consultadas:

http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_1.htm#5.%20LA%20DIF
FÉRANCE

<http://elefectokulechov.blogspot.com/2008/05/que-es-el-efecto-kulechov.html>

7.5. Filmografía citada

(1966): *El fuego inexigible* (Harun Farocki).

(1982): *The atomic café* (Kevin Rafferty, Pierce Rafferty y Jayne Loador).

(1986): *The family albúm* (Alan Berliner).

(1987): *Sherman's March* (Ross McElwee).

(1989): *Surname Viet Give Name Nam* (Trinh-T. Minh-ha).

(1994): *Anna 6 - 18* (Nikita Mikhalkov).

(1994): *Black is... Black Ain't* (Marlon Riggs).

(1998): *Humans Remains* (Jay Rosemblat).

(2003): *The fog of war* (Errol Morris).

(2003): *Cinco obstrucciones* (Lars Von Traer).

(2004): *Chat Perchés* (Chris Maker).

(2004): *The black dog. Stories from Spanish Civil War* (Péter Forgács).