

**RETÓRICAS DEL CINE DE NO FICCIÓN
EN LA ERA DE LA POST VERDAD**

TESIS DOCTORAL

Investigador: Alejandro Cock Peláez.
Becario Fundación Carolina - Universidad de Antioquia

Director: Dr. Josep María Català Domenech.

**DOCTORADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
BELLATERRA
2012**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Facultat de Ciències de la Comunicació
Doctorat Comunicació Audiovisual i Publicitat

Tesis Doctoral

RETÓRICAS DEL CINE DE NO FICCIÓN
EN LA ERA DE LA POST VERDAD

Investigador: Alejandro Cock Peláez.
Becario Fundación Carolina - Universidad de Antioquia

Director: Dr. Josep Maria Català Domenech.

Investigación realizada en el marco de los estudios de Doctorado en Comunicación Audiovisual
y Publicidad

BELLATERRA

2012

RESUMEN

En esta investigación doctoral analizo los principales cambios en las retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad, como una forma de intentar cartografiar las borrosas fronteras discursivas de esta forma cinematográfica, la cual al responder a nuevas maneras de entender la verdad y la realidad en la contemporaneidad, está explorando territorios retóricos que van más allá de los paradigmas clásicos y modernos, tan insertados en la centralidad de la institución documental.

Así mismo, mediante la hermenéutica y un análisis retórico específicamente audiovisual busco comprender los contextos situacionales, las intertextualidades y la concepción de la realidad que subyace en los discursos del cine de no ficción de la post verdad. Exploro entonces cómo tales discursos son conscientes de su propia historia, de su subjetividad intrínseca y de la complejidad que implica representar lo real en esta era donde el concepto de la *verdad* se ha transformado y relativizado, respondiendo así a las sensibilidades y *aire del tiempo* actual.

Es esta la razón por la cual el cine de no ficción interactúa -inspirándose e inspirando- con estrategias discursivas actuales (como las desarrolladas también en la ciencia, los movimientos sociales, las artes o los mass media), dando lugar a novedosas retóricas propias que se pueden detectar en la enunciación audiovisual (*actio*), el estilo y las figuras retóricas auditivas y visuales (*elocutio*), las estructuras documentales (*dispositio*), los argumentos y modalidades (*inventio*), el mundo proyectado y el contexto (*intellectio*). Como tal este modo de representación se ha expandido hacia formas más complejas que entre otras características sospechan, deconstruyen, ironizan, reflexionan, reciclan, performatizan, ficcionalizan dicha realidad, constituyéndose en una de las principales fuentes de creatividad, innovación y auto-reflexión de la cinematografía actual y en un importante discurso sobre la contemporaneidad.

ABSTRACT

In this doctoral research I analyze the main changes in cinema rhetorics of non-fiction in the era of the post-truth, as an attempt to chart the blurry discursive boundaries of this cinematographic form, which to respond to new ways to understand truth and reality in contemporaneity, is exploring rhetoric territories that go way beyond the classic and modern paradigms, so embedded in the centrality of the documentary institution.

Likewise, with the use of hermeneutics, and an audiovisual specifically rhetorical analysis I seek to understand the situational contexts, the intertextualities and the conception of reality behind the speeches of post-truth non-fiction cinema. Then I explore how these speeches are aware of their own history, of their intrinsic subjectivity and the complexity that implies to represent the real on this era where the concept of truth has transformed and relativized, answering to sensibilities and air of the current time.

This is the reason why non-fiction cinema interacts (inspiring and inspiring itself) with actual discursive strategies (like the ones developed in science, the social movements, arts or mass media), giving place to own novel rhetoric that can be detected in audiovisual statement (*actio*), in style and in rhetoric auditive and visual figures (*elocutio*), the documentary structures (*dispositio*), the arguments and modalities (*inventio*), the projected world and context (*intellectio*). As such, this representation method has been expanded to even more complex forms that among its characteristics, they suspect, deconstruct, satirize, reflect, recycle, performatize, fictionalize such reality, constituting itself in one of the main sources of creativity, innovation and auto reflection of current cinematography, and an important speech about contemporaneity.

PALABRAS CLAVE:

Retórica, cinematografía, documental, cine de no ficción, postmodernidad, post verdad, análisis retórico audiovisual.

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	9
1. METODOLOGÍA.....	24
1.1. LA RETÓRICA Y LA HERMENÉUTICA EN EL ANÁLISIS DEL CINE DE NO FICCIÓN.....	24
2. LA RETÓRICA: UN SISTEMA INTEGRAL DE ANÁLISIS Y PRODUCCIÓN DE DISCURSOS DOCUMENTALES	36
2.1. APROXIMACIÓN A LA RETÓRICA.....	36
2.1.1. DELIMITACIÓN DE LA RETÓRICA Y BREVE RECORRIDO POR SU HISTORIA.	36
2.1.2. LA NUEVA RETÓRICA	42
2.1.3. RETÓRICA POSTESTRUCTURALISTA.....	46
2.2. EL CANON RETÓRICO EN EL CINE DE NO FICCIÓN	47
2.3. <i>ACTIO</i>: LA ENUNCIACIÓN AUDIOVISUAL.....	58
2.4. <i>MEMORIA</i>: ENTRE ENUNCIADO Y ENUNCIACIÓN	70
2.5. <i>ELOCUTIO</i>: LENGUAJE FIGURATIVO Y ESTILO DOCUMENTAL MICROESTRUCTURAL.	71
2.5.1. ESTILO Y TÉCNICA DE LA NO FICCIÓN.....	82
2.6. <i>DISPOSITIO</i>: LA ORGANIZACIÓN ESTRUCTURAL DE LA IMAGEN Y EL SONIDO.....	83
2.6.1. MACROESTRUCTURAS Y SUPERESTRUCTURAS	85
2.6.2. LA PARTICIÓN DEL DISCURSO EN SECCIONES	88
2.6.3. EL ORDEN QUE DEBE REGIR CADA UNA DE ESTAS SECCIONES	90
2.6.4. ORDENACIÓN DE LAS PARTES DEL DISCURSO.....	91
2.6.5. OTRAS CATEGORÍAS ESTRUCTURALES.....	93
2.6.5.1. TROPOLOGÍA ESTRUCTURAL.....	94
2.6.5.2. SISTEMAS FORMALES CINEMATOGRAFICOS Y SECUENCIAS TEXTUALES.....	96
2.7. <i>INVENTIO</i>: BÚSQUEDA DE IDEAS Y MATERIALES EN EL DESARROLLO Y PREPRODUCCIÓN	100

2.7.1. LA TEORÍA DE LA ARGUMENTACIÓN DE PERELMAN Y LA INVENTIO	103
2.7.2. EL GÉNERO Y LAS MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN	108
2.8. LA VOZ DOCUMENTAL Y EL GRADO DE AUTORIDAD	121
2.9. <i>INTELLECTIO</i>: ENCUADRANDO EL REFERENTE DE LA PELÍCULA	124
3. APROXIMACIÓN AL DOCUMENTAL Y AL CINE DE NO FICCIÓN DE LA POST VERDAD	129
3.1. DOCUMENTO Y DOCUMENTAL	129
3.2. LAS FRONTERAS BORROSAS CON LA FICCIÓN Y LO EXPERIMENTAL .	132
3.3. UNA FRONTERA AMBIGUA: DOCUMENTAL Y CINE DE NO FICCIÓN	144
3.4. HACIA UNA (IM) POSIBLE DELIMITACIÓN DEL CINE DE NO FICCIÓN ..	148
3.5. EL CINE DE NO FICCIÓN: UN DISCURSO RETÓRICO	155
3.6. EL CINE DE NO FICCIÓN EN LA ERA DE LA POST-VERDAD	159
4. RETÓRICAS DE LA ERA DE LA POST VERDAD Y CINE DE NO FICCIÓN	172
4.1. CAMBIO DE PARADIGMA Y NUEVAS SENSIBILIDADES CONTEMPORÁNEAS.	174
4.2. POST VERDAD: DESESTABILIZACIÓN DE LOS DISCURSOS “SERIOS”	180
4.2.1. EL DOCUMENTAL OBSERVACIONAL COMO AVANZADA DEL REALISMO Y EL POSITIVISMO.	182
4.2.2. EL GIRO RETÓRICO: LA FORMA SI IMPORTA	186
4.3. NUEVOS DISCURSOS CIENTÍFICOS Y SUS RELACIONES CON EL CINE DE NO FICCIÓN	192
4.3.1. RETÓRICAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LA REALIDAD SOCIAL	195
4.3.2. LA CRISIS DE LA HISTORIOGRAFÍA: RETÓRICA, SUBJETIVIDAD Y PEQUEÑOS RELATOS	198
4.3.3. LA ETNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA: DECONSTRUYENDO LA MIRADA SOBRE EL OTRO	204
4.3.4. LA REFLEXIVIDAD COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA Y DISCURSIVA EN LAS CIENCIAS SOCIALES Y EL CINE DE NO FICCIÓN CONTEMPORÁNEOS.	212

4.3.5. NUEVOS DISCURSOS DE LA SUBJETIVIDAD: ESTRATEGIAS AUTOBIOGRÁFICAS, PERFORMATIVAS, POÉTICO EXPERIMENTALES Y ENSAYÍSTICAS DE REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD.....	218
5. ANÁLISIS RETÓRICO DE ALGUNAS PELÍCULAS EJEMPLARES DEL CINE DE NO FICCIÓN DE LA POST-VERDAD.....	236
5.1. GUIÓN DEL FILM PASIÓN (SCÉNARIO DU FILM PASSION). JEAN-LUC GODARD, 1982, 54 MIN., FRANCIA/SUIZA.	236
5.2. SIN SOL (SANS SOLEIL) CHRIS MARKER, 1982, FRANCIA.....	257
5.3. LAS PLAYAS DE AGNÈS (LES PLAGES D’AGNÈS),AGNÈS VARDA 2008, FRANCIA).....	266
5.4. IMÁGENES DEL MUNDO E INSCRIPCIONES DE LA GUERRA (BILDER DER WELT UND INSCHRIPT DES KRIEGES, HARUN FAROCKI, 1988, ALEMANIA)	278
5.5. SURNAME VIET GIVEN NAME NAM. TRINH MINH-HA, 1989, EUA	288
5.6. SIX O’CLOCK NEWS, ROSS MCELWEE, 1996, EUA.....	296
5.7. BIEN DESPIERTO (WIDE AWAKE) ALAN BERLINER, 2007, EUA	306
5.8. LOS RUBIOS (ALBERTINA CARRI, 2003, ARGENTINA).....	317
5.9. FOTOGRAFÍAS. ANDRÉS DI TELLA, 2007, ARGENTINA.....	329
5.10. DIGITAL. ELÍAS LEÓN SIMINIANI, 6 MIN. 52 SEG., ESPAÑA/EUA, 2003...	339
5.11. EL CINE COMO ESPEJO DEL MUNDO (WELT SPIEGEL KINO. GUSTAV DEUTSCH, 2005, AUSTRIA-HOLANDA).....	347
6. CONCLUSIONES	357
7. BIBLIOGRAFÍA	365
8. FILMOGRAFÍA.....	377

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Ejes retóricos.....	55
Figura 2. Modelo de análisis retórico.....	58
Figura 3. Voz y niveles del relato	63
Figura 4. Punto de vista.....	65
Figura 5. Distancia.....	70
Figura 6. Las macroestructuras.....	87
Figura 7. La superestructura.....	93
Figura 8. Categorías de estructuración tropológica.....	95
Figura 9. Esquema de la forma fílmica de Bordwell	98
Figura 10. géneros y clasificaciones desde la retórica y la literatura	112
Figura 11. Modelos de clasificación del documental	120
Figura 12. Esquema de la <i>intellectio</i>	128
Figura 13. Hibridaciones del cine de no ficción de la postverdad.....	147

PRESENTACIÓN

En esta tesis doctoral planteo el estudio de los principales elementos retóricos del cine de no ficción¹ de la era de la *post verdad*, término retomado de lo que autores como Michael Renov han caracterizado el “*Postvérité*”, en referencia a aquellas producciones fronterizas que han surgido básicamente a partir de la decadencia del *direct cinema* (contraparte norteamericana del *cinéma vérité* francés²), después de los años setenta, momento en el cual se intensifica lo que muchos autores llaman la postmodernidad o tardomodernidad. No obstante, lo que aquí llamamos la *post verdad* amplía la perspectiva más allá de un emblema o de una periodización, enfatizando el concepto inestable de verdad que en el contexto actual, tiene su manifestación más precisa en el uso explícito de la retórica y sus nuevas formas.

El cine de no ficción de la post verdad es un cine que rebasa los límites tradicionales del documental, término que al poseer un gran peso histórico que lo fosiliza en torno a su asociación con las formas clásicas y modernas³, resulta restrictivo frente a la multiplicidad de propuestas actuales y a lo que se puede considerar una ampliación y difuminación de sus límites discursivos. Es por esta diferencia fundamental que son más productivas en esta investigación las complejas cuestiones que plantea el concepto del cine de no ficción de la post verdad.

¹ Utilizo el término no ficción siguiendo los estudios de varios teóricos norteamericanos que lo han impulsado, y principalmente en el ámbito de habla hispana, a Antonio Weinrichter, quien en su libro *Desvíos de lo Real* (2004), explica que la no-ficción es “una categoría negativa que designa una “*terra incognita*”, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no-ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva”. Se trata de un territorio heterogéneo y cambiante, que aunque no constituye una definición univocal, es pertinente para abordar las fronteras borrosas de una producción contemporánea difícil de encasillar. En el segundo apartado de esta tesis se trabajará más a profundidad dicho término.

² Al respecto, en el ya clásico libro *Documentary, a history of the non fiction film* de Erick Barnow (1993), el autor hace una interesante distinción entre ambos movimientos.

³ Formas que continúan estando en la centralidad del documental a pesar de los cambios contemporáneos que apenas los han desplazado en los espacios teóricos, críticos y de festivales. No obstante, el porcentaje de documentales televisivos y de buena parte de las pantallas de cine aun es predominantemente expositivo y observacional. En el imaginario del público, e incluso de una parte de la industria y de los realizadores estos modos definen lo que es un documental.

Partiendo de que la retórica es inherente a todo discurso, y que por lo tanto está presente en la construcción del cine de no ficción⁴, analizo cómo dicha arquitectura retórica se alza mediante estrategias discursivas que han evolucionado a lo largo de la historia de este modo de representación, dialogando con otras formas de representación, pero conformando unas retóricas propias de acuerdo a sus particularidades audiovisuales y a las concepciones sobre la verdad y la realidad de sus contextos determinados. Como hipótesis de partida asumo entonces, que si bien estrategias retóricas realistas clásicas y modernas como la transparencia, la objetividad y la sobriedad se institucionalizaron y definieron lo que ha sido el documental⁵, el giro contemporáneo hacia una desestabilización de las verdades de la razón ilustrada genera en el cine de no ficción unas nuevas retóricas que desconfían de la representación (la sospecha de Ricoeur) y son conscientes de que ésta se construye con sus propios registros. Ello está renovando profundamente el cine de no ficción actual, el cual asume su condición de complejidad y de post verdad, en la que la “verdad ya no se entiende, definitivamente, como aquello que se muestra por sí mismo”, como lo afirmó Peter Sloterdijk. Y dichas retóricas empiezan a ser no unos simples síntomas, sino rasgos identificables no solo en este cine, sino en diferentes discursos contemporáneos.

Mi intención es sentar entonces los cimientos para la detección de algunas modificaciones retóricas que de hecho se están produciendo tanto en la forma como en los significados de los discursos postmodernos de la no ficción, pero de manera específica en lo cinematográfico, para identificar hasta qué punto son posibles y específicos en el cine de no ficción de la era de la post verdad. Las innovaciones pueden aparecer en distintos niveles del discurso del cine de no ficción: en la enunciación audiovisual, el tratamiento del sujeto-autor, la composición de las imágenes, la articulación de las mismas y de estas con el audio, las formas de la voz en off, el acercamiento a los participantes y sus testimonios, el uso de la música y los sonidos, el tipo de figuras retóricas audiovisuales, la mezcla de modos de exposición, las estructuras, el uso de la memoria o el archivo, las argumentaciones predominantes, la aproximación a los temas y a la realidad, así como la combinación de algunos de estos vectores. Dichas transformaciones han permitido la puesta en práctica de una serie de dispositivos retórico audiovisuales que en un sentido amplio, van más allá de la retórica clásica porque pueden ser combinaciones de las

⁴ Al ser este un discurso construido que representa la realidad tanto desde las subjetividades del realizador como del público, cimentada tanto en lo individual, como en la clase, el género, lo histórico, lo cultural, lo étnico.

⁵ Estrategias que se han vuelto ejemplares tanto desde el marco institucional, la comunidad de practicantes, el cuerpo de textos y el cuerpo de espectadores, siguiendo los planteamientos de Nichols (2001), hasta convertirse en una especie de código para la realización y lectura de lo documental.

formas de ésta o porque en realidad presentan nuevas formas discursivas que incluso puede llevar a un replanteamiento de los presupuestos que dominan la concepción de la retórica. Como afirma Catalá con respecto a los dispositivos humorísticos en el nuevo documental (2009), “los cambios pueden llegar a ser tan drásticos que den lugar a nuevas modalidades a partir de la transformación que experimentan las antiguas estructuras retóricas al ser sometidas a los parámetros cinematográficos del movimiento y la temporalidad, entre otros”. Es por ello que la perspectiva hermenéutico-retórica que propongo en este trabajo es en mi criterio la más pertinente al tener en cuenta los contextos, las intertextualidades y algunos textos (películas) ejemplares, que revelan las nuevas estrategias discursivas utilizadas en este tipo de cine para representar la compleja realidad actual.

El cine contemporáneo de no ficción ha generado discursos que ponen en escena diferentes tipos de cruces entre realidad y ficción; pasado, presente y futuro; objetividad y subjetividad; el yo y el otro o lo otro y sobre todo entre diferentes tipos de textos y géneros. Esta ruptura en la tradición documental se ha producido, como en otras coyunturas de la historia, a partir de cambios estructurales en la cultura y de un espíritu autocrítico vinculado a este modo de representación, el cual busca una constante transformación dialéctica con resultados variados. Así, se ha transitado en términos muy generales de una forma clásica -que se podría interpretar como de una relativa inocencia retórica⁶-, al cine observacional y vérité -el cual, según algunos de sus practicantes representaría de una forma “más verdadera y sin manipulaciones” la realidad⁷-, a un cine reflexivo -que rompe los primeros límites objetivistas y transparentes-, hasta formas contemporáneas que transitan en territorios que van desde el giro subjetivo y la performatividad, hasta formas poético-experimentales contemporáneas y formas ensayísticas que rebasan las clasificaciones de la forma documental como se conoce hasta ahora. Hoy todas estas tradiciones documentales se revalúan (y se funden de una manera ecléctica), aunque desde otras perspectivas y formas retóricas, respondiendo a una contemporaneidad que hace un quiebre con los paradigmas occidentales desde los que se procesa y explica el conocimiento, en un viraje que ha revolucionado al cine de no ficción actual. Se trata de un cambio de tono, en el cual la autoridad y las certezas se diluyen, dando paso a formas más subjetivas y abiertas en las

⁶ Dicha forma clásica corresponde al concepto de la imagen-movimiento planteada por Deleuze (1984), y a las modalidades expositiva y poética (por lo menos sus versiones vanguardistas), planteadas por Nichols (2001).

⁷ Esta forma corresponde al cine moderno, o la imagen-tiempo planteada por Deleuze (1987), muy ligada a la Nueva Ola francesa y las cinematografías nacionales, y que en el documental se dio paralelamente con lo que Nichols (2001) denomina el modo Observacional y el Participativo.

cuales los afectos, las emociones, las sensaciones, las asociaciones, la estética salen a la superficie, dejando al referente en una segunda capa, como bien lo apuntaba Nichols (1997).

Las decisiones discursivas tienen un importante rol en responder a las sensibilidades ético-morales de una época determinada y el cine de no ficción es fiel al momento histórico que le demanda posturas y decisiones retóricas sobre la realidad contemporánea. Por tal motivo, en todas sus decisiones, sean estas técnicas, estéticas o discursivas, el cine de no ficción no es ajeno a una postura ética y a una apuesta político-ideológica. Es por eso que en este trabajo se considera que la retórica da nuevas luces, y abre ricas vetas de investigaciones futuras sobre el fenómeno del cine de no ficción de la post verdad, una cuestión que se encuentra en el centro del debate epistemológico, la teoría y filosofía de la ciencia contemporánea, así como de la investigación del proceso postmoderno de cambio socio-cultural. Específicamente es importante para entender los cambios discursivos que se han producido en los últimos tiempos, donde se encuentran en primer orden asuntos teórico-prácticos tan complejos y discutidos como la intertextualidad, la objetividad, la representación, la forma, el estilo, la manipulación, la función y los efectos, pero también la investigación sobre la citada transición de la sociedad “moderna” a la “postmoderna” y el giro en sus valores culturales. Para un estudio de carácter retórico y hermenéutico como el que realizo, estos contextos de rupturas estéticas, pero también culturales, cognitivas, políticas o tecnológicas son parte esencial de la investigación y por ello están referenciados permanentemente, pero siempre en relación con el cine de no ficción, debido a lo inabarcable del tema.

Al contrario de otras épocas que buscaban la pretendida objetividad en el discurso y la transparencia de los dispositivos cinematográficos, actualmente la retórica se hace explícita, auto-consciente e innovadora, por medio de complejos recursos que permanentemente recuerdan al espectador que se encuentran frente a un discurso construido y subjetivo, donde la verdad contemporánea es relativa y multidimensional. De hecho se está experimentado un movimiento desde las prácticas tradicionales, hacia dispositivos retóricos audiovisuales de representación de la realidad más complejos, reflexivos, inter-textuales, eclécticos, subjetivos, irónicos-entre otras características que se analizan en el texto- a tono con la realidad y las sensibilidades actuales, pero con sus propias características debido a la naturaleza misma del fenómeno cinematográfico de la no ficción y de la propia imagen contemporánea, pues como argumenta Català (2001:93):

“El problema de la complejidad que se encuentra en la base de la actual crisis del conocimiento solo puede ser resuelta mediante la apelación de una imagen capaz de

acoger escenográficamente las complicaciones de lo real y establecer así una relación metafórica con esta realidad que le permita dar cuenta de su básica indeterminación, de sus constantes cambios”.

La retórica es al mismo tiempo un arte y una ciencia: como arte expresa la sistematización y la capacidad de hacer explícito el conjunto de instrucciones que permiten construir una clase de discursos codificados para persuadir al receptor. Como ciencia, se dedica a estudiar dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos (Albaladejo, 1993:11). Así, y de acuerdo con Rajas (2005), se admite que la retórica se encuentra tanto en el proceso de construcción de los textos filmicos como en el análisis de los mismos. En este caso, optar por la perspectiva retórica, con todo lo asentada que está en antiguas tradiciones discursivas, constituye una veta importante en el análisis cinematográfico pues, aunque en los años más recientes ha habido algunos trabajos académicos que tienen en cuenta la retórica filmica, aún es válida la afirmación de Rajas (2005:8) que hay una “carencia en los estudios retóricos audiovisuales, donde no existen esquemas ni pautas de trabajo definidas y son escasos los referentes concretos en los que poder basarse”. Así, aproximarse a la dimensión retórica del cine de no-ficción es una tarea teórica fundamental para comprender cómo este discurso audiovisual en su complejo acercamiento ético, estético y político a la realidad, ha heredado, mestizado y reinventando tradiciones discursivas que la humanidad ha desarrollado durante milenios, y que hoy conforman el pensamiento contemporáneo, del cual una de las formas de expresión es el cine de no ficción de la post verdad.

El análisis será guiado por las siguientes preguntas de investigación ¿Qué tan pertinente es el análisis retórico-hermenéutico para el estudio del de las nuevas formas discursivas del cine no ficción?, ¿Es posible delimitar un cine de no ficción de la post verdad a partir de sus transformaciones retóricas?, ¿Cuales relaciones existen entre los diferentes modos del cine de no ficción actual y la retórica de los modelos de conocimiento y representación científica contemporáneos?, ¿Cómo se representa la realidad en el cine de no ficción de la post verdad en relación a cómo se representaba en el documental clásico y moderno?, ¿Cómo se expresa en el cine de no ficción la retórica en un ámbito contemporáneo en el que la “verdad” es discutida y existe un marcado relativismo y ambigüedad teórica?, ¿Cuáles tendencias argumentativas, estructurales, figurativas, enunciativas son las más características de las películas analizadas y en general del cine de no ficción de la post verdad?

Dichas preguntas dan origen a la estructura de la tesis, la cual está conformada por cinco apartados que hacen un recorrido por el sistema retórico como metodología de análisis, por un recorrido del canon retórico y los principales cambios que se han dado en cada una de sus partes en el cine de no ficción de la post verdad, por una aproximación al cine de no ficción de la post verdad como objeto de estudio, por el contexto postmoderno y la intertextualidad que se ha generado con sus diferentes discursos, para finalmente realizar un análisis específico de una selección de películas representativas de dichos cambios.

En el **primer capítulo** realizo una delimitación metodológica centrada en la hermenéutica como perspectiva interpretativa amplia y plural que enfatiza en los objetos y en sus propios contextos, y no en el método. Dicha perspectiva dialoga con el canon retórico, el cual es planteado en esta tesis como un método también amplio y plural: “En una era que ha valorizado los estudios interdisciplinarios podemos ver que la retórica se mantiene como la herramienta más natural, e incluso la más fundamental, para entender la expresión del sentimiento en las formas artísticas” (Vickers,2004:374). Considero entonces que la retórica es pertinente tanto para el análisis, como la construcción de los discursos. De esta forma, construyo un sistema de interpretación transdisciplinario basado principalmente en los aportes de la retórica clásica y contemporánea, el cual se aplica a películas “ejemplares” del cine de no ficción contemporáneo, buscando las continuidades o discontinuidades discursivas que responden al contexto específico de la post verdad.

Es así como planteo como guía para el análisis de las diferentes capas de textualización y puesta en imágenes del cine de no ficción, el seguimiento del sistema retórico clásico (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*), que desde la perspectiva retomada aquí representa el recorrido desde el núcleo argumentativo o nivel profundo del discurso, pasando por la materialización sensible del núcleo o manifestación superficial y la enunciación del mismo. Algunos rétores clásicos menores⁸ y teóricos contemporáneos añaden además una sexta etapa: la *Intellectio*, fase previa que considera las circunstancias que rodean al discurso para adaptarlo a ellas. Así este sistema retórico planteado relaciona el texto específicamente audiovisual, las prácticas discursivas y el contexto de una forma amplia que ayuda a entender la complejidad y nuevas formas retóricas del cine de no ficción.

⁸ Esta etapa es tenida en cuenta por rétores como Suplicio Víctor y Aurelio Agustín, y en la retórica contemporánea principalmente por Albaladejo.

En el **segundo capítulo** me enfoco en la retórica como un sistema integral tanto de análisis, como de producción de discursos documentales. En un primer apartado realizo una aproximación a la retórica desde una perspectiva histórica y teórica, la cual muestra cómo, a pesar de sus épocas de gloria y decadencia, esta antigua disciplina ha impregnado inexorablemente todos los discursos y sigue evolucionando vigorosamente en formas tan actuales como el cine de no ficción de la post verdad. Este recoge la tradición retórica transformándola a los tiempos y formatos audiovisuales contemporáneos en novedosas formas de representación, que ha sabido sacar provecho a la revaloración y actualización retórica actual.

La fotografía y el cine surgen en plena modernidad, un momento de profunda crisis para el sistema retórico con el advenimiento del pensamiento positivista, el cual en general ha intentado ocultar en sus discursos (incluyendo el del documental clásico y observacional) toda huella de la retórica. No obstante, los rastros de esta antigua disciplina, se encuentran fácilmente en las diferentes representaciones audiovisuales, demostrando así que el cine de no ficción es igual a otros discursos en muchos aspectos. Comparte unas reglas comunes de argumentación, secuencialidad, estructuración y lenguaje figurativo que pueden ser estudiadas por medio de las milenarias, pero actualizadas enseñanzas de la retórica.

Realizo entonces un recorrido por algunos de los principales aportes a la retórica, empezando por los desarrollos clásicos, que consolidaron a la retórica como la principal *Techne* que controlaba todas las artes de la comunicación. De esta forma enuncio la conformación de los diferentes géneros retóricos en Córax y Tisias, las discusiones entre sofistas y platónicos frente a la verdad retórica, la sistematización y elevación de la retórica a disciplina fundamental de la vida greco latina por Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, entre otros; la extensión de la retórica a diferentes discursos y su asociación con la religión en el medioevo. En el contexto de la Era Moderna analizo el marcado acento estilístico y la desarticulación de las partes retóricas que se da en el Renacimiento y el Barroco, así como la feroz crítica y desvalorización de la retórica con el advenimiento de la ilustración y el positivismo moderno.

Al contrario, los desarrollos contemporáneos de la retórica, han revalorizado a la retórica como central en el estudio de la comunicación y la persuasión humana. Muestro entonces como desde los años 1930 las investigaciones retóricas de los Neo Aristotélicos de la escuela de Chicago, con desarrollos posteriores como los de Wayne Booth, empiezan a resquebrajar los paradigmas positivistas y su defensa de la transparencia en la literatura y otros discursos modernistas.

Paralelamente otros teóricos, como Kenneth Burke, se encargaban de demostrar también la retoricidad intrínseca de la literatura y en general de todas las acciones humanas, argumentando así que la subjetividad, la experiencia personal y el debate son inherentes a cualquier forma de conocimiento. Una disquisición que también defenderán Perelman y Olbrechts-Tyteca con su influyente libro *Traité de l'argumentation: La nouvelle rhétorique* (1958). Se trata de la consolidación de lo que se ha llamado “La nueva retórica”, la cual además se expresa en la tendencia investigativa de base estructuralista representada principalmente por los trabajos de Jakobson, Barthes, Genette, Todorov y el Grupo μ , así como en los desarrollos de la retórica general de carácter textual, resaltando autores españoles como García Berrio y Albaladejo, los cuales recogen y amplían las diferentes tradiciones de una manera integradora. Dicha visión se complementa en esta tesis con los desarrollos postestructuralistas y en especial la retórica de Paul de Man, quien retomando el pensamiento filosófico de Nietzsche, Heidegger y Derrida, propone la deconstrucción crítica del discurso. La retórica desde esta perspectiva revela la ambigüedad y diseminación del significado, fomentando la necesidad de la interpretación, pero también la conciencia de que la verdad de todas las operaciones, incluso las de la misma deconstrucción son retóricas. Se trata de una actitud de sospecha que ha influido tanto en el análisis como en la construcción de diferentes discursos contemporáneos, entre ellos el del cine de no ficción de la post verdad.

En un segundo apartado de este capítulo, abordo el canon retórico en su integralidad, referenciando algunas de las principales transformaciones presentes en los discursos audiovisuales de la no ficción. De esta manera, explico las partes de la retórica (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) y algunas de las estrategias contemporáneas más innovadoras del cine de no ficción aplicadas en cada una de ellas.

Partiendo de la capa más superficial, la *actio*, relacionada en esta investigación con la enunciación audiovisual o puesta en imágenes y sonidos del texto retórico, observo algunos de los cambios fundamentales en el cine de no ficción de la post verdad. En el recorrido que realizo por algunas películas ejemplares, se constata que al contrario del ocultamiento que se daba en el cine expositivo o el observacional, hoy la instancia enunciativa se involucra en la acción, manifestándose de formas explícitas (desde la presencia del equipo de realización, la inscripción del yo en la imagen y el sonido, las narraciones personales, auto reflexivas y ensayísticas, la auto referencialidad, la manipulación estilística evidente y otras variantes). Dicho cambio que ya se intuía en películas aisladas de la primera vanguardia y se desarrolla en el *cinéma vérité* de Rouch, en las primeras películas ensayísticas francesas de los años cincuenta y en la segunda

vanguardia norteamericana, se profundiza en la post verdad. Catalá (2005:148) subraya el cambio de distancia que ocurre en la contemporaneidad al pasar de los estilos indirectos y directos, propios del expositivo y el observacional, hacia el estilo indirecto libre, característico de las formas del cine de no ficción de la post verdad. Ello marca todo un cambio formal, pero aún más, de concepción de la realidad, el cual se ve reflejado en formas “post verdad” que difieren con los “discursos de sobriedad” clásicos. Encontramos por ejemplo cineastas-personajes que encarnan la historia, muchas veces como antihéroes en un *work in process* constante; alter egos que exploran la realidad en nombre del realizador; textos ficticios o reflexivos que proponen un juego con la realidad y su representación documental, situando al espectador en un papel activo de diálogo con la película, y al realizador en un lugar que ya no es el de la verdad y el poder que ocupaba antes.

La *memoria* como operación retórica, posee una influencia muy indirecta en los discursos audiovisuales y por ello sólo la menciono en este apartado, pero no se utiliza en el análisis. La *elocutio* en cambio, ha sido la operación retórica más estudiada, pues es en ella donde se concretan los textos a nivel microestructural por medio de las figuras retóricas y el estilo. En el cine de no ficción la *elocutio* se ocupa de las figuras y los estilos específicamente audiovisuales que se producen en la mezcla de imágenes, sonidos y palabras. En la post verdad se identifica un uso prominente y explícito del estilo que ya no se oculta bajo el realismo moderno. Pero lejos de ser homogéneo, el estilo contemporáneo realiza una hibridación y reciclaje entre los estilos formal, abierto y poético propuestos por Plantinga (1997), los cuales se han desarrollado en diferentes épocas y escuelas del documental, pero que hoy son retomadas eclécticamente. La imagen y el sonido en la post verdad se liberan de la indexicalidad cumpliendo así con funciones comunicativas más complejas. Es por ello que las metáforas visuales han vuelto a retomar toda la importancia que tuvieron en el cine de las vanguardias, pero desde los contextos actuales. Son usadas la ironía, el extrañamiento, la descontextualización, la abstracción, la fragmentación, las repeticiones y acumulaciones, la puesta en escena ficticia, entre otras estrategias figurativas que se analizarán en dicho apartado, haciendo evidentes las diferencias con el referente y por lo tanto la inestabilidad de la verdad.

Profundizando en las capas discursivas llego a la *dispositio*, la cual realiza el paso de las microestructuras hacia las macroestructuras que organizan el conjunto de los elementos del texto audiovisual, llevando necesariamente a una cierta intencionalización. Si en el documental clásico se ligaba la estructura a una exposición argumentativa o narrativa formal, y en el documental observacional y el *vérité* a estructuras abiertas semejantes a las del cine de ficción

de la modernidad que pretendían no modificar el “flujo de la vida”, en el cine de no ficción post verdad existe una mezcla de estas estructuras con otras de carácter poético, como las asociativas y abstractas planteadas por Bordwell (1995) para el cine experimental. La coherencia y unidad del discurso, imperante en algunas formas clásicas da paso a estructuras complejas que experimentan con el tiempo y el espacio. El *ordo artificialis* empieza a ser más común desestructurando las narrativas lineales imperantes en la televisión comercial, así como la errónea idea de que la vida misma le da un orden natural a las películas de la realidad. De la misma forma como acontece con las microestructuras, el cine de no ficción de la post verdad hace evidentes sus manipulaciones retóricas de la macroestructura, desestabilizando las ideas preconcebidas de organización del material. Proliferan entonces los *flash back* y *flash forward*, tiempos y espacios oníricos o reconstruidos por medio de la animación y la puesta en escena que irrumpen en la narración; la voz en off vuelve a tener importancia en la estructuración de la imagen y el sonido, pero relacionadas con el flujo del pensamiento y de asociaciones diferentes a la lógica clásica; se producen juegos intertextuales con estructuras de diversos géneros consolidados de la ficción, entre otras características.

La *inventio* se relaciona en el cine de no ficción con la búsqueda de las ideas y materiales audiovisuales verdaderos o verosímiles que prueben la posición o argumento defendido en la película. Dichas pruebas pueden ser no artísticas y artísticas, aunque como aclara Nichols (2001:49) la prueba científica es inalcanzable en el documental al tratarse de experiencias humanas, por lo tanto siempre necesitarán la interpretación tanto del productor, como del público. En la actualidad toman fuerza las pruebas artísticas, es decir aquellas que dependen en el poder de invención para generar la sensación de conclusión o evidencia. Pero en el contexto de la post verdad se recurre a estrategias argumentativas abiertas y relativas que evitan las conclusiones unívocas o las evidencias “objetivas”, en las cuales ya pocos confían hoy. Por lo tanto en las partes que Aristóteles dividió las pruebas artísticas se pueden encontrar diferencias con las formas clásicas del documental: el *ethos* como credibilidad ética del orador se desplaza de la figura indiscutible de los científicos, autoridades, o la “voz del pueblo”, hacia la subjetividad del autor, sus dudas o divagaciones, sus vivencias personales y familiares. El *logos* como capacidad argumentativa y probatoria del discurso se desmarca del positivismo, dando paso a la intuición, las asociaciones, el azar, el ensayo. El *pathos* basado en las emociones del público, se resalta por medio de un ecléctico arsenal estilístico y estructural, pero también de una mirada más personal con la cual se genera identificación. De esta manera según las modalidades del deseo, o funciones retórico-estéticas de Renov (1993:10-21), el cine de no ficción de la post verdad correspondería más a la función estética de *expresar* junto con la de

analizar y cuestionar, pero a partir de lógicas diferentes a las del *vérité*. Correspondientemente este cine en gran parte utiliza la *voz poética* propuesta por Plantinga (1997), sobre la *voz formal* y la *voz abierta* (los cuales poseen una autoridad epistémica mayor y se relacionarían respectivamente al documental clásico y al *vérité*). Es así como los modos documentales (Nichols, 2001) reflexivo, performativo y poético (este último en su vertiente contemporánea), son los que mejor expresan la inestabilidad de la verdad contemporánea en el cine de no ficción actual, a partir de ciertas formas como el *fake*, el documental de animación, las autobiografías, diarios filmicos, etnografías familiares o las películas de metraje encontrado, la mayoría de ellas confluyendo en la heterogénea y fronteriza forma del cine ensayo.

Por último en este apartado llego a la *intellectio*, una operación no constitutiva del discurso, que ha sido poco señalada por los retóricos clásicos pero que autores como Albaladejo y Chico Rico (1998) la han redescubierto en todas sus posibilidades. Es una operación fundamental para entender el modelo del mundo y el campo retórico elegidos por los cineastas como base interpretativa, desde la cual se diseñan las estrategias operativas. Y es precisamente este mundo proyectado por el autor, uno de los temas que más nos interesan en la presente tesis, pues es allí donde se entiende el contexto de realidad desde el cual parte el cineasta; qué es lo *aptum* (lo adecuado) en un contexto de comunicación como el de la post verdad y cuál es la idea de auditorio o público de la película. Es por ello que dedico todo el tercer apartado a un recorrido panorámico por el contexto postmoderno, para acá permitírnos describir esta operación retórica y mencionar algunas de las características más relevantes del cine de no ficción de la post verdad, las cuales son inseparables de la inestabilidad de la verdad postmoderna.

En el **tercer capítulo**, la aproximación que realizo al documental y específicamente a lo que llamo el *cine de no ficción de la era de la post verdad*, demuestra el carácter decididamente persuasivo, construido y tropológico del discurso del cine de no ficción en su historia de más de un siglo y particularmente aquel de la post verdad. A partir del mito del documento y su influencia sobre la manera de entender el documental en las primeras décadas del siglo XX; desde los principios que rigen el cine de no ficción en sus posibles diferencias y similitudes con otras formas como el documental tradicional, la ficción y lo experimental; y a partir de los intentos que varios cineastas y teóricos han realizado para definir lo que es este tipo de cine argumento que delimitar al cine de no ficción es una tarea compleja y esquiva, pues va cambiando según los contextos y esa puesta en común o negociación constante que Nichols (1997) acertadamente identifica entre la comunidad de practicantes, la práctica institucional, la circunscripción de espectadores y el corpus de textos. Siguiendo la teoría de las semejanzas

familiares retomada por Plantinga (1997), el cine de no ficción es una indexación construida por esta puesta en común según lo que en un tiempo y espacio determinado es considerada como su forma ejemplar o central. Esta va cambiando de acuerdo con asuntos textuales y principalmente extratextuales que posicionan ciertos discursos de aseveración de verdad, es decir de no ficción.

En el cine de no ficción tradicionalmente se han utilizado técnicas discursivas para lograr un efecto de realismo, de documento, lo que no es otra cosa que persuasión. Así, coincido con Plantinga (1997:32) cuando afirma que “la no ficción es un constructo retórico, representado, manipulado y estructurado”. Argumento durante este apartado, que paralelamente a la reactivación de la retórica y al cambio de paradigma que ha significado la contemporaneidad en todas las áreas, el cine de no ficción de la post verdad se erige como una forma de representación que realiza un quiebre en la tradición documental clásica y moderna asumiendo sin complejos su carácter construido y subjetivo, lo cual ha generado unas nuevas retóricas audiovisuales que resuenan con el espíritu de época actual.

A partir de esta aproximación, en el **cuarto capítulo** de la tesis, busco contextualizar de una manera general el fenómeno del cine de no ficción de la post verdad en los cambios de paradigmas contemporáneos, así como en algunas de las transformaciones que han sufrido los diversos discursos científicos y socio-culturales en las últimas décadas. Abordo entonces la condición contemporánea, a partir de los planteamientos de varios teóricos de la postmodernidad que coinciden, aunque desde diferentes perspectivas teóricas muchas veces divergentes, que en las últimas décadas se ha dado un giro de la humanidad expresado en una evidente crisis de las ideologías, de la razón ilustrada y del arte moderno. Argumento que una de las principales consecuencias de este giro ha sido la inestabilidad de las nociones monolíticas de verdad que habían imperado hasta entonces, inaugurando una nueva forma de entender la realidad que acá denomino la “post verdad”, para enfatizar justo en esta característica tan determinante para el cine de no ficción. Y es a esta situación de crisis, pero también de creatividad y nuevas búsquedas para representar dicha realidad, a la cual responden los diferentes discursos contemporáneos, con diversas estrategias retóricas, que se ven reflejadas y actualizadas en el cine de no ficción. Empiezo entonces por realizar un breve recorrido por la ciencia contemporánea, mostrando cómo los descubrimientos de la nueva física, la neurociencia o la biología molecular, junto con lo que se ha denominado el giro lingüístico y los desarrollos teóricos neo-históricos, post-colonialistas, deconstruccionistas, post-feministas, entre otros, transformaron los discursos tanto de las ciencias exactas, como de las socio-humanísticas. Hoy se reconoce la importancia del observador, del científico en la construcción misma de la

realidad, y la retórica es asumida como algo inherente a los discursos científicos. La interactividad, la reflexividad, la deconstrucción, la subjetividad, la experimentación, el ensayismo se convierten en estrategias contemporáneas surgidas en el seno mismo de las ciencias, a las cuales el documental ha estado tradicionalmente tan ligado y lo continúa estando, pero desde las nuevas perspectivas de la post verdad y con su propio lenguaje audiovisual.

Frente al desmoronamiento de los grandes relatos que explicaron el mundo, como la ciencia, la religión o las ideologías políticas tradicionales, describo, cómo se han consolidado retóricas que optan por deconstruir estas “verdades” predominantes de manera reflexiva y experimental para minarlas desde adentro; igualmente formas subjetivas enfocadas en los pequeños relatos desde una perspectiva cercana, familiar, personal que da paso a “verdades” subjetivas que destronan a la objetividad y el realismo como paradigmas esenciales. Y en este giro hacia unas retóricas de la subjetividad coincido con autores como Renov, quienes le dan un papel protagónico a los movimientos contraculturales, especialmente al feminismo, que en sus luchas puso en evidencia las falencias de los discursos patriarcales hegemónicos, contraponiéndoles otro tipo de retóricas “femeninas” que hacían de lo personal algo político. El cuerpo como forma de expresión, los performances, los diarios personales, los autorretratos y autobiografías, la etnografía familiar y experimental son una respuesta contracultural que ha sido apropiada por diferentes grupos sociales y formas de representación, donde el cine de no ficción es uno de los modos contemporáneos que mayor provecho ha sacado para la renovación de sus discursos en la era de la post verdad. Caracterizo entonces los cambios discursivos, hacia una mayor subjetividad y sospecha de la realidad, que empezaron a desmarcar al cine de no ficción del imperante Vérité norteamericano desde finales de los años setenta, hasta consolidarse en las profundas transformaciones de los ochenta, noventa y la primera década del dos mil. El cine de no ficción de la post verdad se presenta como una forma de representación que tiene especial afinidad con el espíritu de época contemporáneo y toda su complejidad, así como con sujetos más intangibles e inestables que exigen modos más fracturados y vacilantes de conocimiento. Entre otras características se presenta como un discurso construido y subjetivo que duda de la representación transparente, decantándose por el uso consciente de la retórica; es auto consciente de su propia historia e influencias, jugando reflexivamente con la hibridación y reciclaje de todo tipo de formas y materiales. Se trata de un discurso heterogéneo que ha expandido los límites del documental, hacia diferentes tendencias retóricas que le han dado una mayor libertad, diversidad y dinamismo, transformando su tradicional discurso sobrio y solemne.

En el **quinto apartado** analizo finalmente una selección de películas “ejemplares”⁹ de algunas de las principales tendencias del cine de no ficción de la post verdad, y especialmente de aquellos discursos y directores que han ayudado a expandir y consolidar en su momento las nuevas formas ensayísticas que reúnen la heterogeneidad y vigor de los discursos de la post verdad, con estrategias reflexivas, performativas, experimentales, entre otras. Las películas que se analizan son:

- Guión del Film Pasión (Scénario du film Passion) Jean Luc Godard, 1982, Francia
- Sin sol (Sans Soleil) Chris Marker, 1982, Francia.
- Las Playas de Agnès (Les Plages D'Agnès) Agnès Varda, 2008, Francia.
- Imágenes del mundo e inscripciones de Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges) Harun Farocki, 1988, Alemania Occidental.
- Surname Viet Given Name Nam. Trinh T. Minh-ha, 1989, EUA
- Six o'clock news (Ross McElwee, 1996, EUA)
- Bien Despierto (Wide awake) Alan Berliner 2006, EUA
- Los Rubios. Albertina Carri, 2003, Argentina
- Fotografías. Andrés di Tella, 2007, Argentina
- Digital: Conceptos clave del mundo moderno. Elías León Siminiani, 2005, España/USA
- El cine (como) espejo del mundo (Wetlt Spiegel kino). Gustav Deutsch, 2005, Alemania

Esta es una investigación que se mueve entre el campo de las evidencias y el de los argumentos e implicaciones (Catalá, 2001:16-17), por lo tanto el análisis de estas películas es fundamental para ejemplificar las transformaciones retóricas que se han gestado en los discursos de la post verdad. Si bien es evidente que esta selección de películas no es estadísticamente representativa, el criterio metodológico no debe centrarse en las películas y autores excluidos sino en la pertinencia de los escogidos. Mientras que en las metodologías de carácter cuantitativo el volumen de la muestra es más importante que el significado de los elementos que la componen, en los procedimientos que se interesan por la formación y formalización del discurso sucede todo lo contrario. En este caso, la selección debe hacerse según criterios de pertenencia e idoneidad con respecto a la fenomenología que se quiere estudiar. Los elementos no tienden a confundirse en el seno de una muestra cuya virtud se fundamenta en el número, sino que se extraen expresamente de la amplitud de la muestra posible por su cualidad sintomática: de esta manera, uno puede representar a muchos porque en su expresión aparecen expuestos de manera sobresaliente los rasgos que caracterizan a su grupo. Se barajan aquí los clásicos procedimientos inductivos y deductivos, sobre cuyas respectivas virtudes y defectos, así como sus variantes, no es necesario discutir ahora. Aunque vale la pena indicar que, si bien la sociología clásica apuesta tradicionalmente por la inducción, no cabe duda de que los estudios visuales se ven más

⁹ Según Nichols (1991:331) se trata de textos con un valor histórico y cultural significativo para el estudio realizado, más que “grandes trabajos”, como se explica más adelante en la metodología.

favorecidos por una interpretación generosa del método hipotético-deductivo que sirva de eje conductor de la forma reflexiva que constituye el verdadero motor operativo de la investigación. De esta manera la hipótesis permite establecer criterios fenomenológicos para determinar la existencia de rasgos cuya validez no se basa en el número de casos que los incluyen, sino en el simple hecho de que existan aunque sea través de un solo caso. Estas obras excepcionales marcan los límites del territorio que se estudia y, por lo tanto las posibilidades de existencia de un determinado fenómeno en un momento histórico-estético-social dado. Este fenómeno podrá luego reproducirse ampliamente y adquirir relevancia social o no, pero en todo caso ello pertenecerá a otro ámbito del significado. El fenómeno de las vanguardias es un ejemplo característico de este funcionamiento, que cumple todos los pasos desde la excepcionalidad a la diseminación y absorción social: se trata de una fenomenología de carácter emblemático en el siglo XX que sirve incluso para épocas post-vanguardistas como la actual, puesto que no hace sino expresar en un terreno determinado una razón sintomática de mayor profundidad y alcance. Aunque en esta investigación no se traten productos vanguardistas propiamente dichos, el criterio de selección se basa en la capacidad de la obras para expresar de forma vanguardista, esto es, destacada y relevante, unas determinadas tendencias estético-sociales que han configurado algunas de las nuevas retóricas del cine de no ficción de la post verdad.

1. METODOLOGÍA

1.1. La retórica y la hermenéutica en el análisis del cine de no ficción.

Para esta tesis doctoral parto de una metodología cualitativa transdisciplinaria¹⁰ siguiendo un enfoque hermenéutico y retórico. Busco integrar elementos teóricos y filosóficos con otros más próximos a la crítica y al análisis concreto de películas. Desde el punto de vista teórico y filosófico, pretendo confrontar los principales teóricos del documental y de la retórica en torno a un tema central de las películas de no ficción: su manera de representar la realidad contemporánea y el papel de la retórica en este proceso. A partir de una perspectiva histórico-social realizo un análisis contextual de los cambios socio-culturales, técnicos, económicos, estéticos que han permitido el desarrollo de los discursos contemporáneos, específicamente en el cine de no ficción. Finalmente, desde un ángulo crítico y científico, analizo algunas producciones contemporáneas para descubrir en ellas ejemplos concretos de cómo se establece el diálogo entre el cine de no ficción de la post verdad y la retórica, enfocándome así en los principales dispositivos retóricos utilizados por este cine en sus diferentes niveles de construcción del discurso. De esta forma esta tesis se inserta en una corriente de los estudios filmicos que asume su complejidad realizando un balance entre la teoría y las evidencias cinematográficas concretas.

“Durante los últimos años, el campo de los estudios filmicos ha estado cambiando, especialmente en los Estados Unidos, que lideran el terreno desde hace algún tiempo. Como constatan Bordwell y Carroll, se han abandonado las teorías absolutas que determinan un estilo hegemónico de investigación, en favor de estudios parciales. Según esos autores, “algunos teóricos del cine se han enfrentado a la idea de que la única alternativa a la Teoría era un empirismo obtuso y de poca categoría, destinado simplemente a desenterrar hechos. Se ha tratado siempre de una falsa opción: no es necesario tener que escoger entre la practica del lacanianismo y la compilación de filmografías. El trabajo académico de la ultima década ha demostrado que la Teoría tiene un poderoso rival en un tipo de investigación de nivel medio que se mueve con facilidad de las evidencias al campo más general de los argumentos y las implicaciones”. (Catalá, 2001:16-17)

Las dificultades de un estudio que se aproxime a un fenómeno contemporáneo como el planteado, son evidentes. Tradicionalmente se ha considerado que la experiencia y el conocimiento son dos capacidades antinómicas, ya que no sería posible analizar la realidad que se está viviendo. Pero la obra crítica y teórica de la filosofía y las ciencias sociales de las

¹⁰ En el sentido en que lo entiende Catalá (2001) de apropiación de herramientas metodológicas de varias disciplinas, que extraigan los elementos que sean útiles para el análisis específico que se realiza, atravesando así los contextos de interpretación y haciendo aflorar, en el ámbito específico de lo cinematográfico espacios fenomenológicos nuevos.

últimas décadas sospechan de dicha división, asumiendo esta dicotomía más bien como un *continuum* complejo e interrelacionado desde el cual el estudio de nuestra condición contemporánea en el momento presente debe partir de una autoconciencia de que formamos parte tanto del instante que se analiza, como de las estructuras de análisis. Ello implica mirar auto-reflexivamente tanto la forma como el contenido –una aproximación que desde otras perspectivas y desde sus orígenes ha intentado hacer la retórica - pues al igual que en muchos otros discursos contemporáneos en el cine el ritmo, la forma, la superficie se vuelven tan o más importantes que el mensaje mismo y es imposible separarlos. Las transformaciones mediáticas actuales han hecho que todo se convierta en un asunto de superficie, donde el sentido se logra por el puro azar, como un efecto casi residual del fluir de los dispositivos o si se quiere de los lenguajes, a partir de una serie de asociaciones arbitrarias, lo que significa una profunda transformación, una ruptura al interior del discurso de la no-ficción.

El contenido proposicional del texto audiovisual no está anidado en una arena particular. En cambio, depende de la forma al ser el producto de varios actos discursivos complejos y relacionados, principalmente imagen en movimiento, información sónica y voces organizadas en una estructura determinada. No obstante, y siguiendo a Deleuze (1987), una semiología Saussuriana del cine sería reduccionista al buscar solo códigos, tratar sus partes como objetos aislados y vaciarlas de su esencia: el movimiento, ese encuentro entre percepción y materia siempre cambiante e “inalcanzable” para la lingüística. Deleuze propone entonces una perspectiva estético-filosófica que entiende las imágenes cinematográficas en su complejidad, como ideas o “formas de pensamiento” interconectadas con otros flujos de sentido al interior de la película, con otros textos e influencias y con su contexto particular, inaugurando así “una nueva analítica de la imagen” (Stam,2001:296-297).

Dicha analítica además, como afirma Josep María Catalá (2001:89) debería establecerse a nivel de la fenomenología de la estructura global de las obras artísticas y no simplemente como una contraposición entre visiones globales y visiones fragmentarias de la realidad, pues según este autor ambos niveles de análisis son compatibles y necesarios. Para Catalá, los métodos analíticos semiológicos y estructuralistas son técnicamente efectivos y las unidades mínimas de los procedimientos analíticos tienen algún significado, pero denuncia su fundamentalismo y categorismo. Por ello recomienda que “habría que admitir su condición de herramienta y retirarlo discretamente a un lado en el momento de sacar conclusiones (Catalá,2001:105). Igualmente advierte que las estructuras globales sobre determinan el funcionamiento de los

fragmentos y por lo tanto, los significados basados solo en el aislamiento serán relativos y reduccionistas al no lograr comprender la totalidad del fenómeno.

“El problema de los métodos analíticos de corte lingüístico, basados en la fragmentación del objeto, es que no están preparados para enfrentarse a planteamientos como los mencionados. No tan solo su propio sistema de trabajo les impide captar este tipo de fenómenos globales, en cuyo desmenuzamiento basan la metodología, sino que a nivel epistemológico se sitúan como parte del problema que pretenden estudiar. Su propio método es síntoma de un juego de tendencias cuya comprensión global esta forzosamente fuera de su alcance. A partir de ahí, todos sus logros no van a poder ser otra cosa que parciales, no por una admitida realidad histórica, sino por una cuestión genética”. (Catalá 2001:89)

Una perspectiva analítica que logre integral las estructuras globales con las unidades mínimas del discurso cinematográfico es la que nos ofrece la retórica como marco de análisis, ya que ésta entendía desde la Grecia clásica que el auditorio (receptor), el campo retórico (contexto) y el *retor* (productor) son tan importantes como el propio texto retórico y sus microestructuras. Coincidiendo con metodologías de análisis contemporáneas, el sistema retórico propuesto en esta tesis analiza al cine como discurso intentando mostrar sistemáticamente relaciones entre tres dimensiones o facetas del evento comunicativo: los textos, las prácticas discursivas y las prácticas socioculturales. Los textos son entendidos aquí en el mismo sentido que lo hace la lingüística, es decir, pueden ser tanto lenguaje escrito como hablado, y en el caso de lo audiovisual incluye otros tipos de actividad semiótica como las imágenes en movimiento, la banda sonora, el diseño, la comunicación no verbal, entre otros. En este sentido, el texto es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad de discurso o de frase. “Por texto (...) entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra” (Ricouer, 1980: 297). Por su parte las prácticas discursivas son los modos como los textos son producidos por los cineastas y sus instituciones, la forma como los textos son recibidos por las audiencias, así como la distribución social de los textos; mientras la práctica sociocultural es aquel contexto del cual hace parte el evento comunicativo.

Si bien es cierto que “(...) no es fácil determinar a qué nivel se producen los significados en el ámbito complejo de lo social; de qué manera los hechos, los datos, los acontecimientos, etc., se conectan a las redes contextuales y desvelan su verdadero alcance histórico, que no siempre está ligado a esa versión oficial de la historia que se acostumbra a utilizar como telón de fondo del resto de análisis sectoriales” (Catalá,2010:301), esta afirmación debe ser más bien un aliciente para explorar hermenéuticamente las relaciones entre las redes contextuales y los puntos de giro

de algunos de los principales discursos contemporáneos, los cuales a su vez reflejan los cambios que la propia sociedad está sufriendo.

“los textos mediáticos constituyen un sensitivo barómetro del cambio sociocultural, y estos deben ser vistos como un material valioso para la investigación sobre el cambio. Los cambios en la sociedad y en la cultura se manifiestan a si mismos en toda su naturaleza tentativa, incompleta y contradictoria en las prácticas discursivas heterogéneas y móviles de los media. (...) En términos generales uno puede esperar un discurso complejo y creativo donde la práctica socio cultural es fluida, inestable y cambiante, y una práctica discursiva convencional donde la práctica sociocultural es relativamente fija y estable. La heterogeneidad textual puede ser vista como una materialización de las contradicciones sociales y culturales y como una importante evidencia para investigar dichas contradicciones y su evolución. (Fairclough,1995:52-53).

Esta complejidad contextual, intertextual y textual es el campo ideal para una perspectiva interpretativa amplia y plural como la desarrollada por la hermenéutica, la cual abarca muy bien el análisis retórico propuesto, debido a que ésta enfatiza en los objetos y en sus propios contextos, no en el método. Ofrece así una libertad para una comprensión integral del complejo y vasto espectro del cine de no ficción de la post verdad, superando los reduccionistas métodos positivistas muy utilizados para el análisis cinematográfico y artístico, los cuales dejan por fuera la “experiencia de sentido que acontece fuera de sus estrechos límites”:

“la disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender textos es la hermenéutica. (...) Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser compendiada en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así. Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abaricante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. La estética debe subsumirse en la hermenéutica. Y este enunciado no se refiere meramente a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición” (Gadamer, 2007:217)

Se trata entonces en el campo cinematográfico de una “mirada plural”, como propone Santos Zunzunegui (2008:38) para una comprensión desde varias disciplinas (mirar hacia atrás y desde afuera) de lo que está sucediendo y hacia dónde apuntan todas las transformaciones actuales del cine y sus imágenes, las cuales ya no son lo que conocíamos. En dicha mirada el sentido hace parte del propio texto, y para acceder a éste es fundamental entender reflexivamente los contextos y el momento en el que está siendo interpretado.

“El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse

decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presume ni “neutralidad” frente a las cosas ni tampoco auto cancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas” (Gadamer,2007:335-336)

Dichas anticipaciones exigen ubicar a los objetos en determinados contextos, en este caso el postmoderno y más específicamente el de los cambios experimentados por sus discursos científicos, artísticos y mediáticos. En el desarrollo del recorrido hermenéutico se comprueba hasta que punto estos contextos de partida son pertinentes para la interpretación. Y es que para la hermenéutica cada objeto de estudio determina sus propios contextos y procedimientos de análisis, por lo cual se le ha llamado un “método sin método”.

“Se trataría, pues, de someter a las imágenes, por lo menos en lo que a sus tiempos futuros se refiere, a esa operación de arqueología del presente que promulgaba Benjamin, un ejercicio de hermenéutica por el que se puede extraer de esas imágenes no sólo las nociones que tienen que ver con su propia historia, con el momento histórico en el que fueron producidas, sino también aquellos elementos contemporáneos al espectador que sólo entonces, en el momento de la recepción, pueden ser correctamente descifrados” (Catalá,2005:144)

Este trabajo busca internarse en esta perspectiva plural no solo de las imágenes, sino de todo el complejo sistema que constituye la retórica del cine de no ficción de la post verdad, la cual debe pensarse a partir de sus propios contextos, cambios y recepciones. No obstante, el propio objeto de estudio: las fronteras discursivas en el cine contemporáneo de no ficción, es un terreno movedizo, híbrido y borroso el cual presenta un dilema fundamental: el hecho de asumir que existen unas fronteras implicaría pensar en que hay un territorio, y si lo hay, es muy fácil pensar en que éste posee un centro, lo que llevaría posiblemente a pensar en jerarquías. No obstante, al hacerlo estaría desvirtuando la intención de referenciar aquello que escapaba de esa noción de centro y que en sí mismo tendría fuerza para ser autónomo. Asumo entonces que la noción de centro es un simple efecto de percepción, un asunto que va cambiando según la época, los estilos predominantes, las convenciones legitimadas. Es el discurso hegemónico e institucionalizado por los grupos de poder, el cual termina por volverse conservador, rígido y excluyente. Asimismo, la noción de frontera expresa un territorio aun más movedizo donde se da lo múltiple, lo diverso, lo nuevo, lo contracultural, aquello que escapa a las centralidades, a lo hegemónico, lo que se sale de control. Por eso la producción extramuros tiene que ver con lo

alternativo, con los nuevos discursos o contra-discursos, con las innovaciones, revoluciones y nuevos grupos que toman expresión y formas de poder, es decir, con los contrapoderes.

Centro y fronteras en el cine de no ficción, son por lo tanto convenciones que permiten aceptar los límites, omisiones y divagaciones inherentes a este estudio que se desenvuelve en un terreno movedizo, que aún no está cartografiado de una manera exhaustiva por la teoría cinematográfica. Busco entonces esbozar los mapas alternativos y sus nuevas rutas de un territorio vasto, diverso y complejo en el cual se empiezan a desplazar ciertas centralidades que se han mantenido -por lo menos en los principales canales de televisión, circuitos comerciales de cine y para el gran público- en modos documentales basados en la supuesta objetividad periodística, la transparencia de la imagen, la no intervención del realizador, las narrativas lineales, las enunciaciones en tercera persona, en fin, retóricas clásicas y modernas. Muchas producciones contemporáneas están ampliando y diluyendo las fronteras retóricas hacia campos que hasta hace apenas unas décadas eran insospechados. Y es precisamente en estos tenues “mojones extramuros” donde se centra la atención de la presente investigación.

Consciente de que en los límites más periféricos siempre se encontrarán producciones alternativas, muchas de ellas desconocidas, subterráneas y totalmente fuera de los circuitos comerciales, elegí enfocarme en puntos de referencia reconocibles en algunos de los hitos de la producción del cine de no ficción reciente, que aunque muchas veces sea periférica, es a la que se puede tener un mayor acceso y finalmente es la que termina configurando más claramente el territorio referido. Siguiendo a Nichols (1991:331), cambio acá el énfasis de los “grandes trabajos” a los “textos ejemplares” que son aquellas producciones históricas, con significado histórico y cultural. Tomo entonces algunas de las películas y autores más innovadores y visibles por su impacto en la crítica, el público o los estudios académicos, o por su ruptura con los modelos científicos e históricos de conocimiento, así como con la tradición documental clásica y moderna. En especial haré énfasis en algunos casos de estudio de películas que han determinado puntos de inflexión importantes en la historia más reciente de este cine, particularmente en la dinámica variedad de trabajos cinematográficos de no ficción realizados desde los años ochenta, pero sobre todo en la última década, donde la confluencia de la revolución tecnológico-digital, y las nuevas posiciones de sujetos ideológicos han redefinido lo que el cine de no ficción es y es capaz de hacer, convirtiéndolo en una de las prácticas más vitales, inventivas e influyentes en el cine actual.

Según Jean Luc Godard ver películas ofrece la posibilidad de comparar, de indicar ciertas relaciones, y precisamente esta opción de análisis la ofrece el video digital en el cual se pueden visualizar, fragmentar, generar fotogramas y sobre todo comparar las películas. Es por ello que durante la realización de esta tesis de grado asistí a diferentes Festivales y Muestras relacionadas con el cine de no ficción, pero sobre todo visualicé en formato digital un amplio espectro de películas, de las cuales unas doscientas son citadas en el texto¹¹ a manera de ejemplos o referencias que se constituyen en parte integral de la reflexión y análisis de la tesis. Y es que los ejemplos tienen que aparecer, pero la relación entre estos pasa por órdenes no necesariamente ligados a una explicación de su propia inclusión, sino a aquello que por beneficio argumentativo, como referencia y constatación de las elaboraciones teóricas, es necesario desarrollar. Con este mismo criterio me centro en el último apartado en el análisis retórico de un corpus de once películas que ejemplifican muy bien algunas de las principales transformaciones retóricas que se han producido en los discursos de la post verdad.

Con esta selección de películas no pretendo realizar una revisión plena sobre la producción documental existente, lo cual desbordaría cualquier esfuerzo investigativo. Tampoco se trata de agotar la variedad de estrategias retóricas contemporáneas, ni mucho menos busco una muestra estadísticamente representativa de una época, estilo, autor o espacio geográfico -lo cual no reflejaría el espíritu de este trabajo doctoral, al tratarse éste de un estudio cualitativo, donde importan más las relaciones, los contextos, las lecturas hermenéutico-retóricas, que un enfoque positivista posiblemente muy árido para abordar la complejidad del tema. Pero tampoco se trata de agotar una película o autor en un análisis exhaustivo y monotemático. Por el contrario se trata de una muestra parcial pero diversa, que refleja una selección pertinente y significativa para las argumentaciones mantenidas a lo largo del presente trabajo doctoral. Por esta razón los criterios de selección tuvieron que ver, como se anunció antes, con “textos ejemplares” que han ayudado a expandir las fronteras de la no ficción y a consolidar las nuevas formas ensayísticas que reúnen la heterogeneidad y vigor de los discursos de la post verdad. Se trata de una muestra que reúne algunas de las innovaciones retóricas más relevantes y características de la post verdad, detectadas en las diferentes capas del discurso. Ello a partir de un estratégico recorrido que vislumbra el giro retórico y subjetivo, que ha sido fundamental para el surgimiento de nuevos discursos documentales los cuales se configuraron en los años ochenta y noventa, vigorizándose aun más desde la primera década del presente siglo XXI.

¹¹ Ver filmografía

Y es que las películas seleccionadas tienen en común su vinculación con lo que denomino el cine de no ficción de la era de la post verdad y con una de sus expresiones más significativas, el llamado cine ensayo desarrollado en las últimas tres décadas, en el cual se reflejan entre otras estrategias discursivas frente a la realidad: diferentes formas de reflexividad formal y política; estrategias que resaltan la subjetividad y presencia del autor, bien sea por medio de su inserción corporal y auditiva en la propia película, o a través de alter egos o una alta intervención formal y estrategias experimentales que retoman y actualizan algunos de los logros de las vanguardias artísticas, como el collage de metraje encontrado, el extrañamiento, el montaje no narrativo y el uso evidente de figuras retóricas audiovisuales, desde una perspectiva contemporánea.

Si bien muchas otras películas podrían haber sido incluidas en el análisis, opté por una selección que toma en cuenta obras representativas de algunos de los directores más influyentes de las últimas décadas (no son todos los que están, ni están todos los que son por cuestiones metodológicas). Empiezo con tres autores franceses ineludibles para este análisis -Godard, Marker y Vardá- debido a su participación activa en la conformación del cine de la modernidad, pero con un papel protagónico también en la conformación del cine de no ficción de la post verdad ya que con sus búsquedas contemporáneas han profundizado sus propias rupturas retóricas hacia formas que continúan ampliando las fronteras del cine de no ficción.

“Con la modernidad que ellos encarnaron como nadie llegó a las pantallas la plena conciencia de que la obra filmica es producto de una representación, un texto generado por una escritura consciente de su condición y desprovista ya, por lo tanto, de toda inocencia. El trabajo liberado y expreso sobre esta “conciencia lingüística”, la reflexión sobre la materialidad de un “tiempo estético” hecho simultáneamente de cronología y escritura, la discontinuidad y las rupturas narrativas, la nueva concepción del realismo, la quiebra de la transparencia, el subrayado estilístico que hace visible la presencia del autor y la concepción global de la imagen como conciencia subjetiva y existencial, como un instrumento de interrogación y de búsqueda en pos de una revelación laica capaz de iluminar los sentidos esquivos de una realidad opaca o ambigua, son puertas que se abren al cine del inmediato futuro conquistadas, en buena parte, por la práctica y por las obras de estos directores (Font, 2007: 14).

De Godard -de quien Alain Bergara alguna vez dijo que lleva tanto tiempo situando su obra en el epicentro de todos los debates sobre el destino de las imágenes y sobre sus múltiples mutaciones expresivas, que su pensamiento es uno de los pilares básicos para comprender la cultura contemporánea- selecciono *Guión del Film Pasión*, una película que para muchos críticos ha pasado desapercibida, pero que posee una gran relevancia, al constituirse en una obra seminal de sus estrategias retóricas posteriores, y precursora del ensayismo y la performatividad que tanta relevancia empezarían a tomar desde aquella época. De Marker por el contrario selecciono una de sus obras más celebres y analizadas: *Sin sol*, la cual en el mismo año de la

anterior película empezaba a consolidar al cine ensayo en el lugar que se encuentra actualmente, utilizando complejas estrategias discursivas de enunciación, de estilo y estructuración. De Agnès Vardà analizo su película *Las Playas de Agnès*, la cual sintetiza la obra de toda su vida, así como la evolución de sus retóricas autorreferenciales y ensayísticas, las cuales han tenido una importante influencia en los últimos años. El también europeo (Checo-alemán) Harun Faroki, es otra figura clave en la transición hacia el post vérité. Con una profunda admiración por Godard y Marker, realizó sus primeras películas en los años sesenta consolidándose desde entonces como un vanguardista independiente, que ha sabido leer “la temperatura de época” actual, en películas que continúan innovando los discursos audiovisuales. En *Imágenes del mundo e inscripciones de Guerra* (1988), Faroki revela una actitud reflexiva que desde estrategias deconstruccionistas, experimentales y ensayísticas frente a la realidad se inserta en las corrientes más contemporáneas del cine de no ficción y continua siendo uno de sus referents mundiales.

Continuando al otro lado del Atlántico, la vietnamita-norteamericana Trinh Minh-ha y los Estadounidenses Ross McElwee y Alan Berliner son tres autores clave en la conformación del llamado “Nuevo documental norteamericano” en los años ochenta y en general del cine de no ficción de la era de la post verdad. De Minh-ha analizo *Surname Viet Given Name Nam*, película que representa en los años ochenta uno de los puntos de giro más interesantes hacia un cine reflexivo y personal sustentado en las teorías post coloniales, el feminismo y la deconstrucción. De Ross McElwee me centro en su película *Six o'clock news* de 1996, la cual continua su zaga autobiográfica empezada en los ochenta con la emblemática *Sherman's March*. Aunque la primera no ha tenido la misma atención y ha sido menos analizada en la bibliografía existente, se trata de una de las películas más interesantes del autor al relacionar de una forma directa su vida particular con lo público, la autoreflexividad frente a su obsesión con la filmación familiar y la crítica hacia la representación de la realidad realizada por los noticieros televisivos. Finalmente de estos tres autores analizo una de las últimas películas de Alan Berliner: *Bien Despierto* del año 2006. Esta película es un ensayo autorreferencial, autorreflexivo y experimental que recoge la retórica basada en el montaje de metraje encontrado y la indagación subjetiva sobre la familia empezada veinte años atrás con su primer largometraje, *Álbum familiar* y llevada acá al terreno de su familia más cercana (su mujer y su hijo) en relación con su problema de insomnio y su afán de archivar imágenes y hacer películas con ellas.

Con referencias muy claras a los caminos emprendidos por los cineastas europeos y norteamericanos contemporáneos, pero partiendo de su propia tradición cinematográfica, el cine

de no ficción latinoamericano contemporáneo, posee excelentes y variados ejemplos que han ayudado a configurar el panorama actual de la post verdad desde los cines de la periferia. Sabiendo, como en los otros casos, que una importante filmografía quedaba excluida y con ella autores y países de gran relevancia para el estudio del cine de no ficción, me decanté no obstante, por dos cineastas argentinos: Andrés di Tella y Albertina Carri. Ambos, perteneciendo a una generación que creció en la dictadura e influenciados por el omnisciente cine revolucionario latinoamericano (Di Tella incluso realizó sus primeras obras desde los parámetros de dicho cine), desafiaron los discursos dominantes frente a la dictadura, la identidad y la memoria, ayudando a consolidar unas nuevas retóricas en el documental contemporáneo de América Latina, que acuden a la microhistoria, a la etnografía familiar, a la autobiografía, la autorreflexión, el ensayismo y la experimentación para explorar desde allí la compleja realidad individual y colectiva del continente.

Para finalizar este recorrido analítico, me enfoco en dos autores que se salen de los modelos presentados hasta ahora, pero que despliegan tendencias importantes y diferenciadas del cine de no ficción contemporáneo. La primera es la constituida por el director español Elías León Siminiani y la segunda por el director alemán Gustav Deutsch. Siminiani realiza el cortometraje *Digital* en el año 2003, la tercera parte de su serie *Conceptos clave del mundo moderno*. Se trata de un trabajo, que representa una línea ensayística que utiliza de forma irónico-paródica el discurso de la propaganda y el documental expositivo, para llevarlos al absurdo a partir de una falsa retórica que mantiene, no obstante su lógica interna, representando una de las formas más complejas del falso documental y jugando con sus límites. El uso de sus propias imágenes como metraje encontrado, y su creativo montaje deudor del cine vanguardista constituye una obra, que ejemplifica muy bien esta tendencia la cual posee una influencia tangencial de la tradición ensayística latinoamericana de un Jorge Furtado de la *Isla de las Flores* (1989), pero también de las vanguardias norteamericanas, o de los trabajos de Chris Marker y otros autores contemporáneos. La segunda tendencia es la representada por Deutsch con su película *El cine (como) espejo del mundo* de 2005, la cual lleva la tradición contemporánea del metraje encontrado a interesantes límites. Sus operaciones de desmontaje de la imagen, su radical uso del material de archivo sin un fin distinto al de ahondar en él, re contextualizándolo, descontextualizándolo e incluso, abismándose en él, penetrándolo y atravesándolo con una retórica abstracta y autorreflexiva, que empuja las fronteras de la no ficción y del cine experimental más contemporáneo a confluir desde perspectivas innovadoras.

En este grupo de películas aplico todo el aparato metodológico diseñado aquí, para analizar ciertas constantes, relaciones, discontinuidades en la construcción de los discursos, en la retórica del cine de no ficción contemporáneo. Esta propuesta para el estudio crítico de las producciones documentales parte principalmente de un sistema analítico eminentemente retórico basado en diversos aportes de la Retórica Clásica, la Nueva Retórica y la llamada Retórica General que englobaría a las anteriores. Dicho sistema retoma las diferentes etapas de textualización y puesta en discurso extraídas del canon retórico para analizarlas en un recorrido que parte de la capa más superficial: la enunciación (*actio*), hacia capas cada vez más profundas: microestructura - macroestructura (*elocutio* y *dispositio*), hasta llegar al núcleo argumentativo (*inventio* - *intellectio*). De esta forma este canon retórico, que se explica con mayor detalle más adelante, relaciona el texto como tal, con elementos extratextuales y contextuales, es decir los diferentes elementos que entran en juego en la persuasión, logrando así un análisis más completo que de cuenta de la complejidad y riqueza del discurso documental contemporáneo, pretendiendo convertirse este trabajo en un aporte teórico que genere discusión y contribuya al avance de los estudios del cine y de la retórica, pero también de la realización misma de películas de no ficción.

Con la presente investigación pongo a prueba esta metodología de análisis/producción de documentales cinematográficos a partir de las operaciones retóricas. Analizo entonces cómo se trasladan, se transforman o se hibridan algunos mecanismos retóricos en el cine de no ficción de la post verdad, qué tan unitarias o variables son las prácticas discursivas y que tan estables o cambiantes son estas, es decir, cómo se evidencian elementos de continuidad -recursos retóricos familiares, formas y significados homogéneos- o cambio -formas creativas de usar los viejos recursos, formas y significados heterogéneos. Es claro que el foco estará en estos trabajos donde la creatividad discursiva, su heterogeneidad e hibridación corresponde con la naturaleza del tiempo que vivimos, de cambio continuo y rápido. No obstante, teniendo en cuenta también que aunque la práctica del discurso creativo puede esperarse que sea relativamente compleja en términos de géneros, discursos mezclados, así como la forma de mezclarse, también puede ocurrir que dicha complejidad sea convencionalizada.

“El punto general a enfatizar es que la creatividad en las practicas discursivas está amarrado a condiciones sociales particulares – condiciones de cambio e inestabilidad. El término “creatividad” puede ser equivocadamente llevado a su connotación individualista, pero la creatividad discursiva es un efecto de las condiciones sociales, no un logro de individuos que tienen cualidades (creativas) particulares” (Fairclough, 1995:61)

Se trata de un análisis que va más allá de la descriptiva lingüística de los textos, para trabajar desde este modelo más interpretativo de análisis contextual, pero también intertextual, con el cual se busca desentramar los diferentes géneros y discursos comúnmente en la práctica discursiva creativa una mezcla muy compleja. Busco conocer qué géneros y discursos fueron reunidos para producir el texto, y qué huellas de estos se encuentran en los textos. Para usar un ejemplo familiar, las huellas en un texto documental son una mezcla de géneros de información, persuasión y entretenimiento. Este análisis busca resolver qué tan unitarias o variables son las prácticas discursivas y que tan estables o cambiantes son éstas. (Fairclough 1995:61).

2. LA RETÓRICA: UN SISTEMA INTEGRAL DE ANÁLISIS Y PRODUCCIÓN DE DISCURSOS DOCUMENTALES

2.1. Aproximación a la retórica

La retórica tiene un largo recorrido. Descansa en los pilares establecidos por pensadores del mundo antiguo y ha retomado fuerza en el último medio siglo, evolucionando en nuevas retóricas, que se han retroalimentado de los desarrollos de la lingüística, la semiología, la teoría literaria, los estudios cinematográficos y los medios masivos de comunicación. Hoy, además de los más tradicionales objetos de estudio como el discurso político y el jurídico, la retórica se ocupa de fenómenos tan diversos como la conversación, el discurso científico, la pintura, la literatura, la publicidad, el periodismo o el cine. Dentro de este último, el cine de no ficción presenta un gran potencial para ser estudiado desde esta perspectiva retórica, como uno de los discursos más dinámicos, persuasivos y controvertidos sobre la realidad contemporánea.

Resulta pues indispensable un previo acercamiento a la retórica, para conocer su recorrido histórico y sus principales características, sin pretender realizarlo de manera exhaustiva pues ello desborda los objetivos del trabajo. Se trata más bien de comprender las diferentes tendencias de análisis retórico que existen en la actualidad y ver cómo, a pesar de sus auges y caídas históricas, el sistema retórico se encuentra vigente en muchas de las propuestas contemporáneas y sus planteamientos se pueden aplicar a discursos como el documental.

2.1.1. Delimitación de la retórica y breve recorrido por su historia.

La retórica ha sido una disciplina firmemente asentada en los estudios sobre el acto comunicativo oral y escrito fundamentalmente. En sus más de dos milenios y medio de historia varios teóricos la han definido de diferentes formas:

“la capacidad de discernir, en cualquier caso dado, los medios disponibles de persuasión” (Aristóteles, 1991:1355b26); “el arte del bien decir, es decir, con conocimiento, habilidad y elegancia” (Cicerón, 1982:II 5); “el estudio de los medios de argumentación que no dependen de la lógica formal y que permiten obtener o aumentar la adhesión de otra persona a la tesis que se proponen para su asentimiento” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994: 12)

Estas aproximaciones asocian la retórica con la persuasión, la argumentación, el lenguaje elocuente y el discurso. Según Teruel (1998:15), esta arte o disciplina se debe entender como la unión de muchos significados: “práctica del discurso en público, estudio de las estrategias de la oratoria, el uso del lenguaje escrito o hablado para informar o persuadir, la reflexión sobre los

efectos persuasivos del lenguaje, el estudio de las relaciones entre lenguaje y conocimiento, la clasificación y uso de las figuras, el estudio de la metáfora y de vez en vez, el uso de premisas vacías y de medios verdaderos como una forma de propaganda”.

El pensamiento sistematizado sobre la retórica comenzó en la antigua Grecia. El primer manual escrito es atribuido a Córax y a su discípulo Tisias, cuyos trabajos, al igual que el de otros de los primeros retóricos, comenzó en las cortes y litigios de una sociedad que entraba en el sistema democrático, para el cual el uso de la oratoria era fundamental. Se crean así los dos primeros géneros retóricos: el judicial y el deliberativo, ligados a los discursos judiciales y a los políticos respectivamente. La retórica evolucionó como un importante arte que proveía al orador con las formas, significados y estrategias para persuadir a una audiencia de la validez de sus argumentos, hasta convertirse en una *Techne* que controlaba todas las artes de la comunicación.

La retórica fue popularizada en el siglo V A.c. por los sofistas, principalmente Protágoras, Gorgias, e Isócrates, quienes en general, asumían una posición nihilista desde la cual relativizaban el conocimiento por su carácter netamente subjetivo, no teniendo más criterio de verdad que el de la opinión. Por ello se centran pragmáticamente en aspectos formales del texto, en el tipo de auditorio y en las condiciones de producción del texto, una posición que ha sido retomada con una inusitada fuerza por la retórica contemporánea.

Uno de los avances importantes de los sofistas y específicamente de Gorgias fue la creación del género epidíctico o laudatorio, que se diferenciaba de los géneros judicial y deliberativo por su destino, que era adular una persona, dios, ciudad u obra. Con este género nace la prosa poética y los primeros desarrollos de las figuras de estilo que acercaban la poesía a la retórica haciéndole adoptar fines estéticos además de los pragmáticos. Como se verá más adelante, estos desarrollos son de suma importancia para entender la retórica de los medios masivos de comunicación y específicamente la de los documentales, que en su gran mayoría corresponden al género epidíctico y podrían ser herederos de las “prosas poéticas”. Inclusive se puede demostrar que los documentales contemporáneos asumen en algunos casos una idea nihilista postmoderna frente a la verdad, con fuertes raíces en la retórica Sofista.

Platón, quien se oponía teóricamente a los sofistas por la preponderancia que éstos le daban a la opinión frente a la verdad y porque, según él, buscaban “la persuasión a cualquier precio”, recalcó las diferencias entre la “falsa retórica”, que relacionaba con los sofistas, y la “verdadera”, que él mismo promovía y que se basaba en la búsqueda de la verdad absoluta por

medio de la dialéctica. Idea que predominó durante la modernidad y por ende en gran parte de la historia del documental, el cual ha intentado evitar por todos los medios su asociación a la opinión y a una construcción subjetiva del discurso.

Aristóteles retomó algunas de las ideas de su maestro Platón, pero en su reconocido tratado “El arte retórica”, reelabora muchas de las propuestas anteriores haciendo el intento de sistematizar la retórica como una *techne* humana, la cual para él no tenía un territorio específico o tema propio pues se encontraba en cualquier parte. En la primera frase del tratado, Aristóteles dice que la retórica es la contraparte o *antistrophe* de la dialéctica, significando que, mientras los métodos dialécticos son necesarios para encontrar la verdad en asuntos teóricos, los métodos retóricos son requeridos para asuntos prácticos como los de una corte o una discusión política, o como contemporáneamente afirma Nichols, para el documental, pues éste según él representa al mundo en la misma forma que un abogado representa los intereses de su cliente (2001:4). Aunque para Aristóteles y Platón la dialéctica también implicaba persuasión, este era para ellos un rasgo fundamental en el discurso retórico: un enunciador pretende influir de determinada manera sobre el receptor para obtener determinada respuesta por parte de éste. Para alcanzar su objetivo, introduce en el seno de su comunicación una serie de recursos, en varios niveles extensivos del texto, como conjunto, partes específicas, etc. y de diversa naturaleza fonética, morfológica, sintáctica, gramatical o semántica.

Desde su tratado, aun vigente y estudiado, Aristóteles teoriza sobre algunas de las principales características de la retórica. Empieza por diferenciar los componentes principales de la comunicación: quien habla, la argumentación expuesta y a quien se habla. Desde allí define las tres formas de pruebas retóricas: ethos, logos, pathos, las cuales definen la credibilidad y verosimilitud de los argumentos según las ideas, el público y el orador. A partir del público al que es dirigido, diferencia los tres tipos de discurso retórico: deliberativo, judicial y epidíctico, los cuales distingue con características funcionales y formales propias. Así el deliberativo es el propio del Parlamento y la política, con argumentos inductivos; el judicial es el propio de los juzgados y tiene como objeto la búsqueda de la justicia y por ello usa argumentos analíticos; el epidíctico, busca agradar por medio de valores y modelos presentados, más que por medio de la demostración.

Aristóteles considera la retórica como una ciencia autónoma fundamentada en una lógica de los valores. En su primer libro, la toma como una técnica de la demostración apodíctica, pero luego introduce el tema de las pasiones, dándole un doble carácter persuasivo y psicológico. Su

concepción de la retórica como ciencia que estudia los medios de persuasión, sin enfocarse en el contenido, es la base de la recuperación de la teoría retórica en el siglo XX, que conserva la validez y la esencia de las teorías antiguas.

Otro elemento clave de la teoría retórica mencionado por Aristóteles, aunque luego complementado entre otros por Cicerón, es el canon retórico o las operaciones retóricas: *Inventio*: es lo referente a la búsqueda de ideas y su desarrollo en función del tema por tratar y de los destinatarios a afectar. *Dispositio*: todo lo que concierne a la construcción del discurso, sus diferentes partes, sus transiciones. *Elocutio*: todo lo referido a los procedimientos que tocan al estilo, los sonidos, los ritmos. Memoria: los medios de retener un texto previamente compuesto o de improvisar a partir de un repertorio de formas predefinidas. *Actio*: los medios para ejecutar un discurso; pronunciación, adaptación a un momento y a un público concreto.

Parte de la tradición helenista, pero principalmente las ideas aristotélicas, fueron heredadas por Roma donde la retórica llegó a convertirse en una disciplina fundamental que moldeó, por siglos, el currículo de las escuelas europeas. Cicerón (106-43 AC) y Quintiliano (35-100 DC) fueron dos de sus figuras principales. Como grandes oradores y retóricos continuaron el legado aristotélico y escribieron importantes tratados que también se siguen estudiando en la actualidad. En ellos desarrollan ampliamente el canon retórico, o aquellas operaciones constituyentes del discurso, pero le empiezan a dar mayor fuerza a la *elocutio*, con lo que las figuras y tropos toman una posición predominante en la elaboración de discursos. Cicerón realiza un importante aporte teórico que se resume en las llamadas intenciones de la retórica: *delectare, docere y movere*. Con lo cual se argumenta que, para lograr la acción, hay que convencer con el deleite, el gusto por el estilo y el conocimiento.

Luego de la caída del Imperio Romano, la retórica clásica viajó a través de toda la Edad Media con algunos aportes cristianizantes de San Agustín y otros retóricos de la Iglesia Católica que predicaban su fe por medio de las técnicas antiguas. Así, el estudio de la retórica continuó siendo central hasta el punto que conformó el llamado *trivium* (junto con la gramática y la dialéctica) que regía las escuelas medievales. Las artes verbales eran de gran importancia, no obstante, declinaron a lo largo de siglos, dando paso a la educación formal y las universidades medievales. En ellas la retórica pasó a ser subsidiaria de la lógica y su estudio se basaba en métodos escolásticos de repetición y copia de diferentes discursos. Es en este período que la retórica se empieza a usar para otro tipo de discursos civiles o eclesiásticos, como el arte de la escritura de cartas, los sermones (*Ars Praedicandi*) e incluso algunos de sus elementos aparecen

en la pintura y otras artes, como las series narrativas de tapices y vitrales, un antecedente de la cinematografía, con las cuales la Iglesia persuadía al pueblo mayoritariamente analfabeto sobre sus doctrinas.

Con el renacimiento, surge un nuevo interés por la retórica clásica. Ésta entra en el discurso privado y los retóricos sirven de guía para escribir cartas, enseñar el arte de la conversación privada y de la etiqueta cortesana. Muchos artistas del renacimiento, tanto de la literatura como de las artes plásticas, utilizan profusamente los elementos de la teoría retórica para la elaboración de sus obras y se empiezan a construir incluso los primeros tratados específicos sobre este tema. La retórica sigue siendo fundamental en la academia, pero sus componentes se desarticulan. Así, la *inventio* y la *dispositio* pasan a hacer parte de la dialéctica. El énfasis se da entonces en la *elocutio* y en la abundancia de variación en el discurso, lo que convierte cada vez más a la retórica en un arte de figuras y tropos, de estilo adornado, alejándola de su sentido original.

Esta situación se profundizó aun más en el Barroco, período en el cual se trasladan y adaptan muchas de las teorías retóricas a otras artes como la música, el teatro, la danza, la arquitectura, la escultura, con sendos tratados y obras inspiradas en las antiguas técnicas diseñadas inicialmente para la oratoria. Es una época de profusión estilística (semejante en muchos aspectos a la actual, llamada por algunos autores neobarroco o neomanierismo) en la cual la retórica tuvo una gran importancia y se descubrieron aplicaciones para múltiples campos, incluso hasta el punto de abusar de ella y tergiversar su sentido, debilitándola.

La ilustración y el pensamiento científico influyen para que la predominancia de la retórica decaiga definitivamente. Se buscaba un estilo que sirviera para la discusión de tópicos científicos, los cuales necesitaban una exposición clara de hechos más que la forma adornada favorecida por la retórica de entonces, posición que se prolonga por toda la modernidad e influye de manera determinante en la tradición documentalista del siglo XX. John Locke, por ejemplo, da una visión negativa de la retórica en su influente Ensayo sobre el Entendimiento Humano (1690), al igual que Francis Bacon, quien criticaba a aquellos que se preocupaban más por el estilo que por el “peso del asunto, el valor del sujeto, la razón del argumento, la vida de la invención o la profundidad del juicio”. Opinaba que el silogismo no puede descubrir nada nuevo y privilegiaba la investigación en el trabajo científico sobre la invención en el trabajo retórico: “La retórica es la aplicación de la razón a la imaginación para mover mejor el deseo. No es un

razonamiento sólido del tipo que la ciencia exhibe”. Algunos de sus discípulos y contemporáneos atacaban también a la retórica por sus efectos manipuladores.

Y dicha concepción antiretórica caló en el arte de una forma profunda. En las últimas décadas del siglo XIX el modernismo artístico se sublevó contra el arte elitista y recargado de elementos estilísticos. El concepto mismo de la retórica fue rechazado desde el arte, al verlo como una técnica desacreditada del establecimiento, cuyos representantes usualmente hablaban en los tonos elevados de la predicación moral. “No se trataba de un abandono de la persuasión, lo que siempre ha sido imposible, sino una nueva y heterodoxa falta de interés por ciertas audiencias - una retórica “anti-retórica” que ha definido el ethos modernista” (Naremore, 2005).

Así, en la arquitectura se dio el rechazo por el ornamento clásico a favor de formas menos decorativas derivadas de la industria o el paisaje; la pintura se separó de la imaginería sentimental y representativa del siglo XIX volviéndose cada vez más abstracta; la danza rechaza las jerarquías retóricas del ballet a favor de performances y movimientos más libres; la poesía sospecha del tono elevado y los llamados directos a la emoción. Algo similar pasa con la novela, bajo las manos de Joyce, Nabokov y otros (Naremore, 2005). Al respecto, Wayne Booth (1961) observa que estos autores no dejan una base moral o ética que guíe a sus lectores. Su narración se volvía cada vez más ambigua y “cinemática”, y menos explícitamente retórica (sin nunca dejar de serlo), elevándose el mostrar frente al contar. Booth agrega que un desarrollo análogo ocurre en el teatro con autores como Stanislavski, quien en su revolucionario arte buscaba ser indirecto frente a los espectadores que deberían esforzarse en descubrir el sentido de la obra.

Durante los siglos XVII y XIX, “la retórica perdió su dimensión originaria, filosófica y dialéctica, quedando reducida a un redundante ornamento e incluso siendo objeto de opiniones peyorativas de artificio, insinceridad, decadencia, falsificación, hinchazón verbal o vaciedad conceptual” (Ruiz, 2002:50). Dicha posición se sigue dando hasta hoy entre los pensadores de tendencia positivista, a pesar del cuestionamiento que importantes autores como Nietzsche, Bakhtin, Foucault, Barthes, Derrida y muchos otros le han planteado al conocimiento científico unívoco y al lenguaje positivista o “transparente”, volcando de nuevo la atención hacia la retórica. Y es precisamente este mismo fenómeno el que se evidencia en el documental contemporáneo, en el cual se argumenta aquí, una nueva retórica entra en escena, resquebrajando las ideas de la modernidad que envolvían la práctica de las corrientes principales de la no ficción.

2.1.2. La nueva retórica

El incremento en el siglo XX de la publicidad, la propaganda política, el periodismo y en general de las diferentes manifestaciones de los medios masivos de comunicación es según muchos teóricos motivo para que en los últimos cincuenta años se presentara un impresionante renacimiento de la retórica, que se manifiesta en el gran número de escritos, investigaciones, centros académicos y eventos que se multiplican en torno al tema. Esta reactivación se ha dado desde diferentes campos como la filosofía, la lingüística, la semiología, la literatura, la teoría de la comunicación, las ciencias del comportamiento y se conoce en general como “Nueva Retórica”, de la cual se podría decir que ha significado una refundación de esta antigua disciplina, similar a la realizada por Aristóteles o Quintiliano en la antigüedad.

La obra teórica y crítica de los "neo aristotélicos de Chicago" (también conocidos como "Escuela de Chicago" o "críticos de Chicago") fue uno de los motores iniciales para el resurgimiento contemporáneo de los estudios retóricos, no solo como teoría clásica del discurso persuasivo, sino como moderna teoría del texto y de la construcción textual literaria. La coincidencia intelectual de un grupo de profesores e investigadores en la universidad de Chicago a partir de los años treinta facilitó la conformación de toda una línea de pensamiento entorno a la retórica. La relectura de Aristóteles propició una serie de propuestas metodológicas y críticas de gran relevancia, que autores de una segunda generación de esta misma escuela, como W. C. Booth, N. Friedman o G. Steine, desarrollaron en sendos tratados sobre las retóricas de la ficción, presentando alternativas al *New Criticism* y al criticismo clásico imperante en la academia norteamericana. En su libro *The rethoric of fiction* (1961) Wayne Boot argumenta que la narrativa es una forma de retórica, pues en cuanto existe narración existe un plan y en cuanto se desarrolla un plan, existe la retórica, una labor de convencimiento que invalida toda pretensión de objetividad. Desde esta perspectiva, en la narrativa el “mostrar” y el “contar” son inseparables, oponiéndose así a la predominancia del “mostrar” y la “erradicación” de la presencia autoral que se imponía con el realismo modernista. Booth, a partir de una tesis que en nuestro caso es iluminadora para los estudios de la enunciación en el documental actual, afirma que la existencia de un texto implica necesariamente la existencia de un autor el cual siempre es inferido, por lo que negar su presencia es imposible y desacertado, por el contrario, para él la intrusión directa del autor en una obra no importaría: por impersonal, realista u objetivo que intente ser el autor, sus lectores inevitablemente construyen una imagen del autor oficial que escribe de una manera determinada y desde unos valores, los cuales nunca serán neutrales. La respuesta a la obra siempre estará determinada por la reacción a este “autor implícito” y la

retórica acumulada de que se ha valido el propio autor para convencer al lector de la realidad de su mundo. Para Booth el verdadero valor de un texto se encuentra entonces en la elección acertada de la clase de retórica que usará, en el control riguroso de una retórica reconocible y sujeta a unos valores éticos. Con ello da continuidad al pensamiento neo aristotélico de la Escuela de Chicago, para la cual uno de sus principales cimientos fue la crítica a una estética vacía y hueca, pero también al positivismo imperante.

A partir de Aristóteles y también desde una perspectiva literaria, Kenneth Burke desarrolló una obra que contribuyó a la revalorización de la retórica en la academia norteamericana. Ya en 1931 en su libro *Countes-statement* ve la literatura no como un fin en si misma, sino como una pieza de retórica y de auto-revelación del autor. En 1945 y 1950 escribe *Gramática de los motivos* y *Retórica de los motivos*, dos obras seminales en las que Burke analiza la naturaleza intrínseca de la obra, enfocándose en la dramatización, las estrategias de persuasión e identificación. A partir de la pregunta ¿Qué es lo que está implicado en las acciones humanas? Burke desarrolla un modelo pentáico que aún es considerado central en los análisis retóricos. Para responder a esa cuestión retórica fundamental encuentra que existen cinco vectores o pruebas que se encuentran estrechamente interrelacionados en cualquier discurso o acción humana, los cuales son retomados de los locus o lugares de la retórica clásica: ¿Qué fue hecho (acto)? ¿Cuándo y dónde fue hecho (situación o escena)? ¿Quién lo hizo (agente)? ¿Utilizando cuales medios o instrumentos (agencia)? ¿Porqué fue hecho (propósito)? Burke afirma que los seres humanos interpretan toda situación como un drama, así el lenguaje desde su teoría del “dramatismo” sería la respuesta motivada y estratégica a las situaciones específicas, un modo de acción simbólica más que de conocimiento. Por lo tanto la tarea del crítico es la de interpretar el mundo simbólico con el objetivo de iluminar la acción humana, extendiendo así la crítica literaria al campo de lo social y lo ético, con un lugar central para la retórica, la cual empieza a recuperar su lugar central en la academia y ayudó a sentar las bases para los desarrollos de las nuevas retóricas

Según Albaladejo (1993: 39), la nueva retórica se expresa en tres tendencias investigativas: la retórica de la argumentación, la retórica de base estructuralista y la retórica general de carácter textual. La primera de ellas se funda en una de las obras inaugurales de la nueva retórica: el *Traité de l'argumentation: La nouvelle réthorique*, realizado en 1958 por Perelman y Olbrechts-Tyteca. Estos autores pretenden rehabilitar la retórica clásica, menospreciada durante la Edad Moderna como sugestión engañosa o como artificio literario (Perelman 1994) y realizan una transformación inversa a la que se dio desde los romanos, es decir, de lo ornamental a lo

instrumental, relegando a la *elocutio* al papel tangencial que tuvo en los tiempos griegos (Perelman, 1994: 15-18).

Los autores antes mencionados partieron de sus bases filosóficas y redescubrieron la retórica como consecuencia de sus investigaciones sobre el conocimiento, la razón y la lógica. Por ello enfocaron sus estudios en el razonamiento y en la estructuración argumentativa del discurso, convencidos de que la razón es aplicable al mundo de los valores, a las normas y a la acción. De esta manera, la razón concreta y situada se convierte en el tema central de investigación de Perelman y Olbrechts-Tyteca. Dan paso a la creación de nuevas relaciones interdisciplinarias entre las ciencias humanas y la filosofía, devolviendo a la retórica un sentido ético cimentado en el discurso de Platón. Retoman además las ideas aristotélicas sobre la separación entre lógica, como ciencia de la demostración, y dialéctica y retórica, como ciencias de la argumentación. Es por ello que la retórica está siendo considerada un importante hallazgo para campos como la filosofía del derecho, la lógica, la ética y, en general, para todo aquel saber que dependa de la razón práctica (Ruiz, 2002). Perelman por medio de sus estudios sobre la argumentación filosófica busca “romper con una concepción de la razón y del razonamiento procedente de Descartes” para resaltar el vasto panorama en el que se encuentran los múltiples y variados “medios discursivos”.

Otra línea fundamental de la nueva retórica es la estructuralista, fundamentada en las ideas del neo formalismo y en los estudios literarios y lingüísticos estructuralistas. Jakobson en dos importantes artículos de principios de los años sesenta (1960 y 1963) abre una renovadora línea programática de la Poética y la Retórica a partir de una reformulación de las nociones de la metáfora y la metonimia. En 1964 y 1967 Barthes propone un replanteamiento de la retórica a partir de la lingüística estructural, y Genette en 1968, 1969 y 1972 realiza una novedosa serie de estudios sobre las “figuras”. Paralelamente, el también estructuralista Todorov analiza en 1967 y 1974 las relaciones del texto literario con la teoría retórica y aplica una taxonomía figurativa propia desde los aspectos semánticos.

Bajo el enfoque lingüístico, el Grupo μ ha hecho una importante carrera con la sistematización de los recursos retóricos elocutivos y narrativos, tras la búsqueda de la construcción de una Retórica General, donde se intenta vincular la retórica a la lingüística, a la semiótica y a la poética, a partir de la teoría de las figuras del discurso, aunque olvidando las otras partes retóricas. Según su teoría, las figuras como elementos de persuasión son útiles aún cuando el discurso tiene fines únicamente argumentativos. Así, la retórica pertenece a la función poética o

estética del lenguaje aproximándose a la literaria, en la medida en que soporta el lenguaje artístico del texto literario o del texto retórico.

El *ornatus* o conjunto de medios retóricos que permiten embellecer el estilo, produce un deleite estético que conduce a una mayor atención por parte del receptor. A nivel de microestructura textual, el ornato lingüístico conformado por las figuras y los tropos se produce en la *elocutio*: el lenguaje se transforma con respecto a una norma y es en esta misma a su vez donde se resuelve. Es el estilo lo que define la relación entre la norma y el desvío o transformación (Grupo μ , 1987: 52). El análisis de estas técnicas de transformación del lenguaje con sus especies y objetos es fundamental en la línea de investigación propuesta por el Grupo μ para una Retórica General. Las metáboles, o modificaciones producidas en cualquier aspecto del lenguaje (Grupo μ , 1987: 62), son objeto de estudio de la retórica, en cuanto inciden sobre la función retórica del lenguaje y las operaciones de estilo. Estos aportes no se reducen solo al ámbito de la *elocutio*, también dilatan el ámbito de la figura al discurso y a la estructura pragmática en la que éste es comunicado.

Pero más allá de las propuestas anteriores, hoy existen proyectos de Retórica General que recogen y amplían las diferentes tradiciones de una manera más integral, resaltando la corriente retórica europea, con autores como Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo, Giovanni Bottiroli y Stefano Arduini. Estas propuestas articulan la retórica tradicional y moderna. Son más complejas y subliman la funcionalidad de la retórica como herramienta de producción, análisis e interpretación del discurso reconstruyendo completamente el sistema retórico, es decir retomando la *inventio* y la *dispositio* sin dejar de lado la *elocutio* (García Berrio, 1984: 26-34), e inclusive recuperando otras operaciones no constitutivas del discurso como la *intellectio*, la *memoria* y la *actio* (Albaladejo, 1993). Así, la Retórica General permite la activación del sistema retórico en su totalidad, de manera sólida y coherente. El encuentro de la Retórica General y la Poética General se da alrededor del estudio del texto literario, tras proporcionar una visión de éste como una construcción múltiple de interrelaciones dinámicas entre las tres operaciones retóricas y las categorías poético-lingüísticas y lingüístico-textuales. El proyecto de una Retórica General de García Berrio es compartido por otros teóricos contemporáneos, para quienes la retórica debe estar en el centro de las disciplinas del discurso.

En el último siglo la retórica ha sufrido profundos cambios, determinados por la transformación de su objeto de estudio y de su contexto de desarrollo. Así, las características de las audiencias, los avances tecnológicos, el impacto del mensaje en los medios de comunicación, el surgimiento

de nuevas áreas de estudio como la publicidad, el periodismo y el cine entre otras, ha demostrado el carácter cambiante de la retórica, que ha seguido el ritmo de las necesidades expresivas humanas (Fernández y García-Berrio, 1994:137).

2.1.3.Retórica postestructuralista

En el campo del postestructuralismo se pueden encontrar perspectivas tan disímiles como la pragmática literaria, la teoría del texto literario, el análisis literario psicoanalítico, la estética de la recepción, la deconstrucción, la teoría hermenéutica, la crítica feminista, o los estudios culturales, conformando así una enorme heterogeneidad en la interpretación y uso de la retórica, la cual ocupa un lugar privilegiado en la teoría contemporánea.

La dimensión comunicativa y pragmática de la retórica en la teoría postestructural, empieza a ganarle terreno a la hipertrofia generada por las investigaciones sintáctico-estructurales predominantes en los años sesenta y setenta. Desde esta perspectiva la deconstrucción crítica logra un lugar preeminente en las corrientes postestructuralistas. Paul de Man, reconocido como el crítico de mayor influencia en la Escuela Deconstruccionista de Yale, adapta el pensamiento filosófico de Jacques Derrida y Martin Heidegger al campo de la teoría literaria. En obras como *Visión y Ceguera* (1971) y *Alegorías de la lectura* (1979), De Man se enfoca en la elocución y específicamente en la alegoría y la ironía. Enfatiza en el carácter retórico del lenguaje literario y filosófico buscando deconstruir la lógica y categorización metafísica de la tradición occidental. En su crítica al logocentrismo se remite a Nietzsche quien ya había desenmascarado, en los diferentes discursos, su carácter de construcciones metafísicas *demasiado humanas* que responden a una voluntad de poder. Al negar la existencia de una verdad (*episteme*), Nietzsche, como de Man, rechazan una teoría del lenguaje referencial en favor de una comunicación de la opinión (*doxa*) más humana e imperfecta, y la retórica de los tropos que llenan el lenguaje de polisentido sería su medio de expresión común (De Man, 1990:179). La retórica, en el sentido en que es utilizada por la crítica deconstruccionista de Paul de Man, genera ambigüedad y fomenta la necesidad de la interpretación allí donde el estructuralismo establecía mera decodificación. El análisis lineal con respecto a la gramática a partir de conceptos como el de desvío planteado por el estructuralismo, es problematizado por De Man, quien descubre allí tensiones lógicas.

Para este autor la retórica abre a posibilidades vertiginosas de aberración referencial al suspender de manera radical la lógica (De Man, 1979: 23). El uso intrínseco de la retórica en el lenguaje y su recepción problemática, resaltados de manera más evidente en su análisis de la

ironía, de la alegoría y de los tropos, le sirven a De Man para ejemplificar la ambigüedad del significado, y su *diseminación* -anunciada por Derrida. El pensamiento deconstructivo es, sobre todo, retórico: afirma y demuestra sistemáticamente la naturaleza, mediada, construida, parcial y socialmente construida, de todas las realidades, tanto si son fenomenológicas, lingüísticas o psicológicas. Deconstruir un texto dice Derrida (1977:15), es “elaborar la genealogía estructural de sus conceptos de la forma más escrupulosa e inmanente, pero, al mismo tiempo determinar desde cierta perspectiva externa que ésta no puede nombrar o describir lo que esta historia puede haber ocultado o excluido, constituyéndose a sí misma como historia a través de esta represión en la cual está implicada”, por lo tanto la deconstrucción de Derrida no descubre operaciones retóricas para llegar a la verdad, sino que descubre continuamente la verdad de que todas las operaciones, incluso las de la misma deconstrucción son retóricas. Dando continuidad a esta línea de trabajo De Man afirma que el objetivo de la deconstrucción es el de revelar articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades, pero siempre con el cuidado y la sospecha para que el legado del gesto deconstructivo no se afiance como una nueva totalidad monádica. Propone entonces ejecutar el acto deconstructivo una y otra vez, sospechar, para no poner delante de verdades que se retorcián, la verdad de que todo es retórico. Dicha actitud impregna no solo el análisis contemporáneo de textos en sus diferentes variantes, si no la producción misma de estos, como es el caso paradigmático de muchos documentales contemporáneos en los cuales la sospecha, la duda y la inestabilidad dominan su construcción discursiva. Es por ello que los aportes de la retórica clásica, retomados por la nueva retórica y la retórica general, pero tomando en cuenta la actitud deconstruccionista postmoderna son un importante legado teórico-metodológico, que la crítica cinematográfica y específicamente los estudios del cine de no ficción, están en mora de profundizar en ellos para entender mejor la naturaleza y estrategias discursivas cada vez más complejas de la contemporaneidad.

2.2. El canon retórico en el cine de no ficción

Las técnicas de análisis y de composición de variados discursos basadas en el canon retórico - *intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*- pueden ser un instrumento eficaz tanto para desarrollar un documental cinematográfico, como para entender su construcción textual en su conjunto. Es decir, desde el momento de la idea y su desarrollo en imágenes, sonidos y textos, pasando por la estructuración en el montaje (entendido como un proceso permanente a la manera de Vertov), las articulaciones de sus elementos por medio de operaciones básicamente figurativas y finalmente la presentación ante los espectadores.

Bill Nichols describe las operaciones retóricas y bosqueja su utilidad para el documental en su libro *Introduction to Documentary* (2001:49-60), pero de una manera muy exploratoria. Allí plantea que al ser un discurso retórico, el documental procede con las mismas convenciones de la retórica clásica, entre las cuales está la división en lo que llama “departamentos” (las cinco operaciones retóricas siguiendo a Cicerón), “cada uno de los cuales se expande a las películas documentales” (2001:49). Añade que “los cinco departamentos de la retórica clásica proveen una guía útil de las estrategias retóricas disponibles al documentalista contemporáneo”, pues éste, como el antiguo orador habla de los asuntos de su tiempo, proponiendo nuevas direcciones, juzgando las previas y sopesando la calidad de vidas y culturas, es decir, cuestiones esenciales del orden social fundamentadas en valores y creencias (2001:60).

Desde una perspectiva complementaria y más integral de la retórica Carl Plantinga propone que se puede hacer un análisis retórico para el documental, argumentando que los discursos de no ficción al operar en sistemas textuales globales interactúan transversalmente con diversos elementos constituyendo una retórica particular. Es por ello que afirma que la superficie de la película de no ficción, es decir las imágenes o sonidos particulares, ganan significado en relación con profundas partes de un todo complejo de organización textual en el que cualquier parte está rodeada de lo que viene antes y después, encima, debajo. “Investigar la retórica de la no ficción es en parte explorar la compleja red de significación de la cual las imágenes y los sonidos son parte; esto es el discurso de la no ficción” (1997:83).

Las aproximaciones de dos de los más importantes teóricos contemporáneos del documental cinematográfico a las operaciones retóricas y al análisis retórico de la no ficción han sido iluminadoras para la presente investigación, no obstante ambas son demasiado exploratorias y no poseen una concepción integral de la retórica como la que se está asumiendo aquí. La mención de Nichols de las operaciones retóricas en el documental no acaba de ser una breve e incompleta descripción de cada una de ellas, que no termina por constituirse en un sistema de análisis o composición, dejando demasiados vacíos por el camino. Por su parte, Plantinga no acaba desarrollando claramente el sistema analítico retórico que plantea en su obra. En ella elabora importantes categorías como la voz, la estructura y el estilo, pero no las relaciona con las operaciones retóricas a pesar de que se podría ver una asociación directa con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Plantinga trabaja la retórica de la no ficción, pero no queda muy claro el modelo retórico en el cual se basa, ni se vislumbra que para él las operaciones sean claramente un sistema de análisis o composición como tal. Dichos vacíos teórico metodológicos son los que

se pretenden ir rellenando, o más bien complejizando con nuevas preguntas y perspectivas de investigación.

Optar por la perspectiva retórica, con todo lo asentada que está en antiguas tradiciones discursivas, constituye una novedad en el análisis fílmico pues existe aun muy poca exploración de los estudios retóricos audiovisuales y por lo tanto son escasos los referentes específicos. Rajas (2005) hace una delimitación de los estudios retóricos, diferenciándolos y relacionándolos con otros enfoques o estudios discursivos, como la poética, la narrativa, la pragmática y la estética fílmica, los cuales sitúan como objetivo primordial el análisis de la construcción textual, y en algunas ocasiones se complementan o solapan, debido a su evolución histórica y al carácter heterogéneo del discurso fílmico. No obstante cada una de las distintas áreas de estudio tiene según él, una serie de funciones que le son específicas. Y esto no deja de abrir la posibilidad de que exista un análisis retórico autónomo, de fronteras más o menos definidas con respecto a las otras disciplinas.

Dicho análisis se beneficia además de la posibilidad que tiene la retórica de ser al mismo tiempo un arte y una ciencia, según la concepción de Albaladejo (1993:11): Como arte permite sistematizar y hacer explícito el conjunto de instrucciones que permiten construir una clase de discursos codificados para persuadir al receptor. Y, como ciencia, la retórica se dedica a estudiar dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos. Así, y de acuerdo con Mario Rajas (2005:8), se admite que la retórica se encuentra tanto en el proceso de construcción de los textos fílmicos como en el análisis de los mismos. El autor distingue dos grandes áreas de investigación: el estudio de la comunicación persuasiva y el estudio de las construcciones retóricas internas del texto, dividiendo esta última en dos categorías: “Primero, las estructuras de elaboración y organización del discurso, y, segundo, dentro de éstas, pero de carácter independiente debido a la importancia que han adquirido por separado, las figuras” (Rajas, 2005:8).

El sistema analítico eminentemente retórico que se empieza a construir en esta investigación pretende ser integral incluyendo todas las operaciones constituyentes y no constituyentes del discurso. No se queda en el importante, pero reducido análisis de figuras retóricas, estructuras o construcciones argumentativas como han hecho profusamente otros autores. Así se acerca al ideal teórico expresado por Renov en su ensayo “*Documentary Poetics*” (1993:19) de ayudar a construir y probar teorías generales de textualidad enfocadas al proceso concreto de composición, función y efecto, con énfasis en el dispositivo retórico y las estrategias formales,

pero teniendo siempre presentes los determinantes histórico-ideológicos, evitando así una visión meramente formalista.

Dicho sistema analítico se basa como ya se había referido antes, en diversos aportes de la Retórica Clásica, la Nueva Retórica, pero sobre todo de la llamada Retórica General. La Retórica Clásica contribuye con toda una tradición teórica milenaria sobre las diferentes operaciones discursivas que es la base fundamental del sistema retomado. Por su parte la Nueva Retórica se ha constituido básicamente como un sistema de análisis tanto de las operaciones figurativas (en los enfoques más semiológicos como los del Grupo μ), como de las operaciones de argumentación persuasivas (en la línea de Chäim Perelman), cuya propuesta analítica ha sido muy importante para estudiar detalladamente los referentes que se ponen en juego en los discursos por los diversos enunciadores. Pero a pesar de su importancia para la retórica contemporánea, estas dos visiones resultan incompletas para estudiar fenómenos tan complejos como el documental.

Mientras el Grupo μ estudia las figuras dejando por fuera prácticamente el resto del sistema retórico, la propuesta teórica de Perelman se enmarca sólo en las primeras operaciones retóricas que poseen algunos problemas para adaptarlo en la práctica como sistema analítico para el documental. Es por ello que siguiendo las propuestas de Retórica General de García Berrio con los aportes de Albaladejo, Chico Rico, Arduini, Van Dick y otros autores, Arantxa Capdevila (2002:99) propone una aproximación integradora de análisis retórico para discursos audiovisuales, la cual incluye la propuesta de Perelman en un sistema retórico más amplio, basado en las antiguas, pero rejuvenecidas categorías de las diferentes operaciones retóricas como un todo inseparable.

Esta propuesta, la cual es retomada en el presente trabajo con variaciones y aplicaciones específicas al cine de no ficción y a los discursos contemporáneos, contextualiza básicamente la propuesta Perelmaniana enfocándose básicamente en los referentes, es decir en las operaciones de la *intellectio* y la *inventio*. Para Capdevila (2002:292) “la propuesta de Perelman gana potencialidad analítica si se integra en un sistema retórico más amplio, que permita considerar los acuerdos generales y los procedimientos de la argumentación como una estructura más del discurso persuasivo”. De esta forma se opta por un proceso analítico que retoma las fases de la dinámica de textualización y puesta en discurso de las ideas extraídas del referente, realizando un recorrido desde las estructuras más profundas (macroestructuras y superestructuras), hasta las más superficiales (microestructuras), donde se expresan los acuerdos generales y las estrategias

persuasivas.

Pero esta propuesta analítica no se limita al plano del enunciado, sino que considera básicos algunos elementos de la enunciación audiovisual (*actio*) pues son reflejo de la situación de comunicación en el discurso. En otras palabras, lo que se intenta es utilizar el canon retórico para el análisis textual, realizando el recorrido inverso, es decir, partiendo de la enunciación (*actio*) y de la manifestación microestructural y macroestructural (*elocutio* y *dispositio*) hasta llegar al núcleo argumentativo (*inventio e intellectio*). Dicho sistema analítico permite relacionar todos los elementos que influyen en la persuasión, es decir el texto y la situación en la cual se produce y se consume.

Para comprender el sistema retórico general que se sigue aquí y ayudar a considerar la totalidad del discurso persuasivo, sus diferentes elementos, que pueden ser tanto materiales como relacionales, es importante diferenciar entre texto retórico y hecho retórico primero, y tener en cuenta los conceptos de campo retórico y mundo posible.

“...la retórica se ocupa tanto de la estructuración interna del discurso retórico como de su estructuración externa, es decir, atiende a la organización textual y también a las relaciones que dicha organización mantiene con el orador, con el público, con el referente y con el contexto en el que tiene lugar la comunicación. Esta realidad compleja hace necesario distinguir entre el texto o discurso retórico, por un lado, y el hecho retórico, por otro” (Albaladejo, 1993:43).

Estos dos conceptos clave, se articulan entre sí y tienen una gran importancia en el análisis retórico de discursos persuasivos. Ambos a su vez se entrelazan con los conceptos más generales y profundos de campo retórico y mundo posible, hacia los cuales se dirigen las operaciones analíticas. Los elementos externos pero que influyen claramente en el texto retórico son los considerados en la estructuración más superficial del discurso. De esta forma, se pueden encontrar huellas en los textos del hecho retórico, de los elementos externos que se expresan en él.

Para Albaladejo, el texto retórico es el centro del proceso comunicativo, el punto de confluencia de los demás elementos y estrategias comunicativas, donde se unen el orador y su auditorio. El texto retórico se define así como el discurso, la parte material constituida por significados (*res*) y por formas (*verba*), que se construyen por medio de las diferentes operaciones retóricas. Y en

este aspecto material puede ser entonces lingüístico, pero también musical, visual o audiovisual, como en el caso del cine de no ficción.

Por su parte, el hecho retórico es definido por Arduini (2000:45-46) como “el acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización”: texto retórico, orador o emisor, destinatario o receptor y referente. Y es este último el que conforma el mundo posible del texto, es decir la parte de la realidad percibida que sirve de punto de referencia en el proceso comunicacional. Allí también entra a jugar un papel importante el contexto o circunstancias que actúan en la creación y presentación del texto, los cuales se verán reflejados igualmente en las etapas superficiales del discurso.

Diferenciado de los dos anteriores, el campo retórico es considerado como un conocimiento más o menos estable compartido por una comunidad y por lo tanto situado al margen del texto retórico concreto. Según Arduini (2000) es también más que el hecho retórico pues incluye los hechos retóricos actualizados y actualizables. Así está constituido por la “interacción” de los hechos retóricos, tanto de una manera sincrónica (campo retórico es tanto punto de referencia como resultado de todos los hechos retóricos actuales) y como diacrónica (construcción progresiva basada en la actualización de los hechos retóricos de una cultura). Para Chico Rico (1989:47) este concepto es esencial, pues “es a partir del campo retórico como la *intellectio* estructura el modelo de mundo que, si es común al emisor y al receptor, permite la comunicación”.

De esta forma se llega al concepto final de “mundo posible”, el cual es básico para entender el proceso retórico más profundo y la manera como la estructuración de las diferentes partes confluyen en él. Umberto Eco (1993:181) define al mundo posible como:

“...un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc.”

Los modelos de mundo pueden ser reales o ficticios, aunque éstos pueden combinarse y dar lugar a mundos referencialmente mixtos (Capdevila, 2002: 135). Y esta vinculación del mundo posible con la realidad determina el tipo de producción y de lectura de la producción. Dicho concepto conecta con la definición o no de una película como “documental”, la cual como se

expondrá más adelante, tiene que ver directamente con el status de no ficción del mundo posible.

En el documental el modelo de mundo difiere en cierto modo del de la ficción, como lo anota Nichols. Mientras en la ficción los textos dirigen hacia mundos, invitando a habitar de manera imaginaria dominios muy similares o diferentes al cotidiano, pero en ningún caso el mundo físico habitado, en el documental los textos se enfocan a alcanzar una construcción histórica común, “En vez de a un mundo, nos permite acceder al mundo” en el cual “se producen prácticas materiales que no son entera o totalmente discursivas, aunque sus significados y valor social lo sean”. Los documentales dirigen hacia el mundo de la “realidad brutal” al mismo tiempo que intentan interpretarlo y la expectativa de ello es su gran diferencia (Nichols, 1997, 152). Desde una argumentación similar Plantinga (1997: 84) afirma que en el caso de la no ficción el mundo proyectado es el modelo del mundo actual y la organización propositiva de sonidos e imágenes -por medio de estrategias que más adelante serán analizadas como la selección, el orden, el énfasis y la voz- es el discurso filmico por medio del cual el documental proyecta su modelo del mundo. Así Plantinga (1997:86) considera el concepto de mundo proyectado necesario como modelo para preservar la noción de que las películas de no ficción pueden errar en sus aseveraciones y retratos.

La idea del auditorio es básica en este modelo: el *retor* proyecta en el texto su universo interior, pero además su idea de auditorio con la cual construye un público modelo -que coincide en algunos aspectos con el auditorio real- a partir del cual diseña las estrategias para llegar de manera más efectiva. Por su parte el espectador utiliza sus conocimientos, creencias, experiencia, para interpretar los textos. De esta forma hay un *feedback*, unas interrelaciones que compatibilizan el modelo comunicativo retórico, con los esquemas comunicativos contemporáneos y es la diferencia entre texto, hecho y campo retórico la que permite distinguir las funciones y conexiones entre los elementos comunicativos para lograr el efecto persuasivo final en el documental.

Y esta idea de auditorio es clave, pues al llevar al terreno de análisis el difundido modelo retórico de Perelman, resalta un problema práctico: éste no integra al público claramente en la construcción del mundo posible, al concebir al auditorio “como el conjunto de aquellos sobre los cuales el orador quiere influir con su argumentación” (Perelman, 2004:35), con lo cual no especifica un público, sino que lo considera como “universal”. Ello es analíticamente problemático como apunta Capdevila (2002:126). Es por esto que la autora opta por el concepto

de auditorio modelo, que es más específico y útil interpretativamente, pues es a partir de él que se construye el mundo posible y se da la cooperación interpretativa. Es decir, el público marca los límites, las posibilidades de desarrollo del discurso persuasivo. Y la delimitación del mundo afecta a sus habitantes, propiedades y acciones; lo que puede o no aparecer o desarrollarse, generando la coherencia interna, que a su vez es la que permite adaptarse al auditorio elegido. Dicha coherencia se debe manifestar en todas las operaciones retóricas aunque no necesariamente deba coincidir con el mundo real.

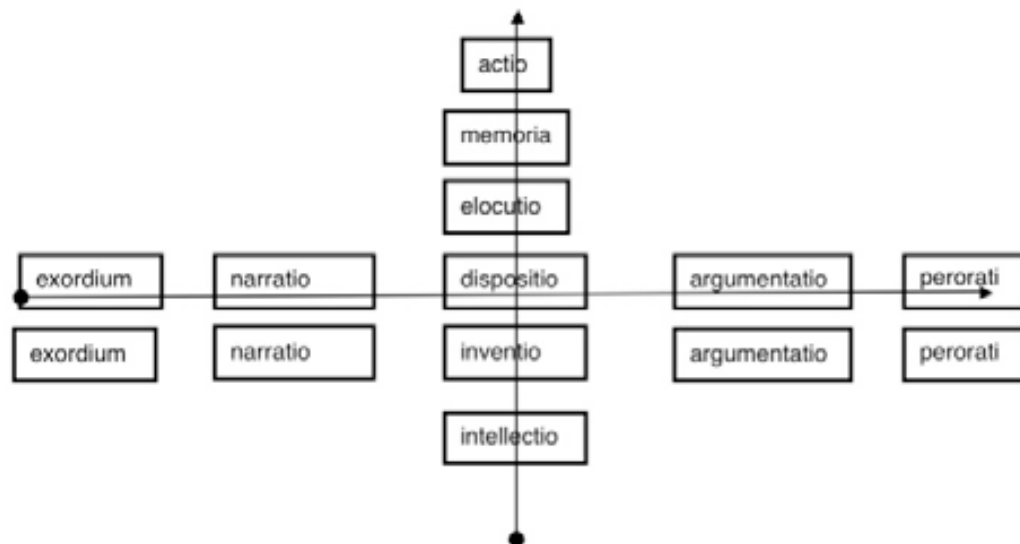
Sin embargo, la lógica expresada en el mundo posible sólo logra su aceptación con la cooperación del auditorio, el cual entra en el “juego” del mundo discursivo dando credibilidad y moviéndose por las marcas propuestas por el orador según su propio background. Así, el concepto de mundo posible es básico pues es el hecho de compartir valores, ideologías y visiones culturales que se da la cooperación comunicativa entre receptor y emisor, sin la cual no se puede decodificar pertinentemente el lenguaje natural y menos aun el audiovisual, fuertemente anclado en concepciones culturales. En el cine de no ficción, como se ha insistido a lo largo de este trabajo dicha colaboración del espectador, sus expectativas e indexación son el pilar de su estatus como documental mismo.

Siguiendo a Albaladejo (1993,46), hay que partir de las microestructuras hacia las superestructuras, macroestructuras y los referentes. “Este camino de lo más superficial a lo más profundo no puede recorrerse sin una adecuada articulación entre el texto y el hecho retórico, ya que es en éste en el que se consideran elementos tan relevantes para este trabajo como el referente, el orador y el auditorio. La articulación texto/hecho retórico es de gran fuerza pragmática porque permite considerar el aspecto enunciativo del texto, que se sitúa en la *actio*”.

Al mismo tiempo, en sentido inverso, la forma de articular texto y hecho retórico según Albaladejo (1993: 45-47) es siguiendo las diferentes operaciones retóricas. El texto retórico se organiza, según él, en dos niveles principales: *dispositio* y *elocutio*, los cuales forman el nivel sintáctico. No obstante para el análisis retórico es imprescindible la *inventio* y la *intellectio* pues es allí de donde emanan los elementos referenciales del discurso. Así estas operaciones, aunque no están propiamente en el texto, se vinculan estrechamente a él determinando las operaciones sintácticas. De esta forma, un análisis retórico profundo, que lleve hasta los referentes de un documental específico, debe ir de los niveles más superficiales (*elocutio*) hasta los internos, sin olvidar la *actio* o enunciación, que para los discursos audiovisuales es de gran relevancia..

Para ello es importante basarse en las partes constitutivas de la retórica tomando como punto de inicio el esquema desarrollado por Albaladejo en el cual divide la sistematización del hecho retórico en un eje de representación vertical, operaciones retóricas, y uno horizontal, partes del discurso. Dichos ejes de representación teórica sostienen “la organización del modelo retórico y proporcionan en su conjunto la base de la explicación de los procesos retóricos de constitución y comunicación del texto retórico” (Albaladejo,1993:43-44).

Figura 1 Ejes retóricos
Ejes de Albaladejo:



A partir de dicho esquema, Capdevila (2002:111) infiere que los ejes hacen parte del texto y del hecho retórico, y están situados en un campo retórico concreto que permite generar en el receptor los mundos posibles que dan pie a la interpretación. El eje vertical, entonces, está ligado a la actividad del orador quien debe extraer del hecho retórico los elementos más importantes integrándolos y representándolos en el texto retórico. Al mismo tiempo, el eje horizontal estructura el texto en partes diferenciadas con una intención persuasiva. En éstas debe haber elementos de carácter semántico y sintáctico que organizan las tareas del orador en el eje vertical.

Este modelo general explica el recorrido que hace la retórica en la producción del discurso, un recorrido que se realiza en sentido contrario en el análisis. Es por ello que en el próximo apartado de este capítulo amplió la descripción de cada una de las operaciones retóricas, relacionándolas con el análisis en el cine de no ficción de la post verdad. Pero antes hay que hacer algunas observaciones generales sobre este canon retórico y sus particularidades en los medios audiovisuales y específicamente en el documental:

Como coinciden varios autores contemporáneos de la retórica –sobre todo de la corriente española, pero también de la retórica clásica- las operaciones que tienen lugar en la elaboración del discurso (*partes artis*) son: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Dichas partes han tenido diferentes pesos a lo largo de la historia de la retórica, siendo la *elocutio* la que mayor predominancia ha logrado junto con la *inventio* y la *dispositio*. Estas se han considerado como las partes constitutivas del discurso, mientras las dos últimas se dan una vez terminado el texto como tal. Albaladejo (1993:58) insiste en incluir la *intellectio* como una sexta operación previa a la *inventio*. Esta “consiste en el examen de todos los elementos y factores del hecho retórico por el orador antes de comenzar la producción del texto retórico”.

La gran importancia que han tomado los medios masivos de comunicación en la sociedad contemporánea, y en especial los audiovisuales, ha implicado la revalorización de las partes no constitutivas del discurso. Como propone Capdevila (2002:113) “la diferenciación entre partes constitutivas y no constitutivas de discurso no puede mantenerse en su forma tradicional cuando se trata de analizar productos audiovisuales”; así la *actio* sólo sería para ella no constitutiva en los discursos orales donde la producción se actualiza cada vez que se pronuncia, a diferencia de los discursos audiovisuales en los cuales la *actio* es una etapa que marca su especificidad, pues está relacionada con su enunciación audiovisual. Al mismo tiempo, la *memoria* jugaría de nuevo un papel en la producción de textos audiovisuales, ya perdido en los discursos escritos, aunque

en el modelo analítico retomado no tendría mayor incidencia para el análisis. Al contrario, la *intellectio* sería punto de partida y de llegada de la producción-análisis, al valorar todos los elementos comunicativos que se verían expresados en el discurso persuasivo.

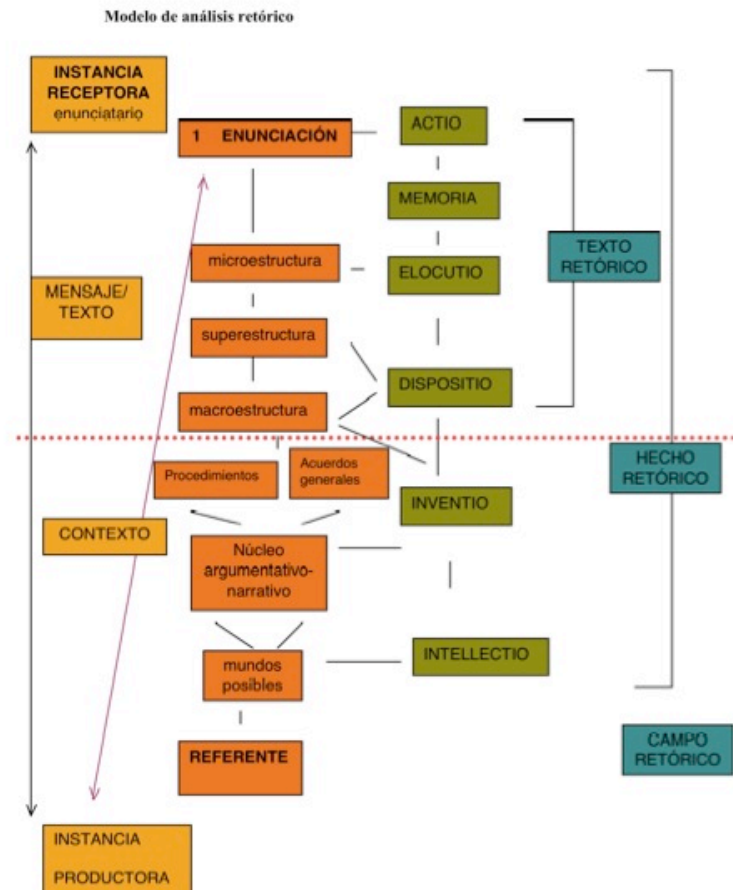
Este modelo analítico tiene en cuenta todas las operaciones retóricas en su globalidad, retomándolas no sólo como un procedimiento temporal, sino como un sistema totalmente interrelacionado entre sí que permite entender no solo la construcción externa, incluso figurativa, de los discursos documentales, sino también los razonamientos más profundos, las imágenes del mundo, ideas, valores y principios subyacentes. Dicha distinción entre partes “tiene como objetivo poder estudiarlas con detalle, aislar sus características y sus peculiaridades y así poder profundizar en el rol que desempeña cada una de ellas en la persuasión final del discurso” (Capdevila, 2002:118). No obstante, hay que tener en cuenta que la distinción entre etapas es artificial y teórica, pues están tan interrelacionadas que es difícil diferenciarlas.

Asimismo es importante notar que aunque Capdevila intenta evitarlo, este énfasis analítico corre el peligro de nuevamente centrarse en algunas operaciones relegando a otras, sobre todo aquellas que implican una mayor dificultad y especificidad en el discurso audiovisual. Así el análisis de la superestructura y la microestructura como tal no refleja la riqueza y particularidad que puede adquirir la edición final de una pieza documental, ni los matices propios del lenguaje figurativo cinematográfico. Es claro que el documental puede retomar algunas de las estructuras y figuras clásicas retóricas, pero más interesante aún es la forma de mestizarlas, hibridarlas o reinventarlas en un lenguaje que utiliza los textos, las palabras, la imagen, el sonido de una manera creativa con un fuerte componente retórico en sus infinitas combinaciones macro y microestructurales. Es allí donde se ha visualizado un basto y novedoso campo de investigación que se empieza apenas a explorar en esta tesis doctoral, pretendiendo aportarle así riqueza al modelo de análisis retórico y al cine de no ficción mismo.

El siguiente esquema resume el modelo de análisis retórico propuesto. En él se puede ver en amarillo la secuencia en doble sentido entre instancia receptora e instancia productora, la cual desarrolla un mensaje o texto a partir de un contexto. En naranja y en verde se ve esta misma secuencia explicada de una manera más completa, como el recorrido que hace el texto desde el referente, encuadrado por los mundos posibles y sus habitantes (el núcleo argumentativo-narrativo, el cual es el área de acción de la *intellectio*), pasando por los procedimientos y los acuerdos generales que forman la superestructura (área de acción de la *inventio*) y llegando así a

las capas textuales: la *dispositio* que comparte la macroestructura, la cual se vuelve texto en la superestructura, y la *elocutio* o microestructura. Finalmente, se llega a la memoria y a la *actio*, operación que es importante para el análisis al expresar la enunciación audiovisual.

Figura 2. Modelo de análisis retórico



2.3. *Actio*: La enunciación audiovisual

Última operación retórica en la construcción del discurso y primera en el análisis (que debe culminar en el reconocimiento de los mundos posibles y en la delimitación de la porción de realidad que se pone en juego con finalidades persuasivas), la *actio* se ha considerado tradicionalmente como la emisión final del texto retórico frente al auditorio, la cual debe cumplir con tres cosas de acuerdo a Quintiliano (11, 3:14-65): “que atraiga, persuada y mueva, a las cuales por naturaleza está unido que también deleite”. Albaladejo (1989: 167) afirma igualmente que la *actio* no puede ser neutra pues el discurso por bien que estuviera construido “perderá mucha fuerza persuasiva si no contribuye a ejercer influencia en el receptor también en lo auditivo y lo visual, que acompañan así a lo textual”.

La *actio* ha sido subvalorada durante la historia de la retórica pues tradicionalmente se le ha considerado una operación no constituyente del discurso. Por ello su formalización se centró en la puesta en discurso de los oradores en la Retórica Clásica y se dejó de lado por varios autores de la Nueva Retórica, como Perelman, enfocados en la retórica escrita. No obstante, la *actio* tiene un papel relevante en la persuasión fina, sobre todo en los discursos audiovisuales, al estar ligada a la puesta en cuestión del texto retórico, donde se ven reflejados todos los componentes comunicativos que componen su discurso.

La *actio* se relaciona a la pragmática por ser la operación que permite la comunicación efectiva del texto retórico “la culminación del texto retórico se lleva a cabo en la enunciación, considerada como el reflejo en el enunciado de la situación enunciativa o hecho retórico” (Capdevila, 2002:204). Desde esta concepción, la *actio* está presente durante todo el proceso retórico y actualiza todas las decisiones tomadas en él, como la elección de los temas, la organización temática, el medio, los interlocutores, la ocasión de emisión. Decisiones todas, que al llegar a esta etapa siempre tienen que ver directamente con el contexto, el tipo de auditorio y la relación que debe crear el orador con él.

Pero además de esta función transversal a todo el discurso, su más conocido objetivo es el de agregarle expresividad al discurso, por medio de elementos no verbales en el momento de ponerlo en escena. Ello es muy claro en los discursos orales, donde ya Aristóteles y Quintiliano recomendaban varias técnicas de manejo de la voz, el cuerpo y la mirada, en lo que llamaba la voz y el gesto. En los textos escritos se pierde la *actio* como tal, pero tiene importancia en la puesta en escena de los sermones de la Edad Media y en el teatro, arte a la cual se ligó esta operación retórica desde la Grecia Clásica. Por ello Albaladejo (1989: 172) argumenta que “...puede ser relacionada con la sólida teorización actual de la semiótica del teatro en lo que se refiere al texto espectacular y a la representación teatral, en la que los elementos fundamentales son los movimientos, las distancias en el escenario, los gestos, la iluminación, etc.”

En los discursos audiovisuales la *actio* recobraría toda su fuerza pues los juegos de cámaras, los planos, ángulos, movimientos, cortes, hacen parte de una puesta en imágenes específica que logra una enorme influencia en el público receptor. En el discurso audiovisual la mediatización tiene un papel fundamental en la configuración definitiva del discurso. Aunque a diferencia del discurso oral, el audiovisual no se actualiza textualmente cada vez que se pronuncia, la recepción sí ocupa un lugar clave al marcar de alguna forma el tipo de discurso elaborado por el

orador. Las competencias comunicativas del público están presentes entonces no solo en la interpretación de los contenidos persuasivos, sino en los aspectos más inmediatos de puesta en escena, como la percepción de los planos, la música, los cortes entre entrevistas, los colores. “Los elementos persuasivos no únicamente se reflejan en el contenido, sino también en la forma en la que estos contenidos son transmitidos a través de un medio concreto” (Capdevila, 2002:206). En el caso de los medios audiovisuales ya no solo es importante quien habla y quien muestra, sino también quien mira y escucha. Es por ello que esta autora propone el desarrollo de una *actio* propia de los medios audiovisuales, como modelo asimilable a las teorías de la enunciación audiovisual, desde la que se parte en el proceso de análisis al constituir la capa exterior del mensaje.

Para Albaladejo (1993) el texto retórico es el núcleo que articula el hecho retórico, siendo el enlace entre el orador (enunciador) y el receptor (enunciatarario) entendidos como sujetos textuales. El momento en el que se da dicha confluencia sería para él la *actio*, el momento en que se pone en escena el discurso. Capdevila (2002: 212) propone entonces que el análisis de la enunciación retórica audiovisual consista en determinar al interior del discurso quién emite el mensaje y a quién va dirigido, pues ambos tienen gran importancia en la persuasión ya que se reflejan como estrategias textuales en el enunciado. Así se detectaría cómo se manifiesta la instancia enunciativa, por medio de qué personajes se identifica, qué estrategias narrativas, cognitivas, visuales y auditivas usa, y en qué instancias sitúa al enunciatario por medio de ellas.

La enunciación textualiza al orador y al auditorio a través de unas instancias discursivas denominadas enunciador y enunciatario. Esto es, quien dice o muestra el discurso y quien lo escucha o lo ve. Estas posiciones no están ocupadas por seres reales, sino que se trata de roles discursivos que ocupan uno u otro en la puesta en escena del discurso. Dichos términos no son sinónimos de emisor y de receptor; son instancias internas, efectos de sentido que se producen a partir de la presencia en el enunciado de marcas, son efectos de la construcción textual, por ende, son instancias intratextuales; en cambio, emisor y receptor son instancias extratextuales, son las personas concretas que emiten y reciben discursos (Capdevila, 2002:221). La fuerza persuasiva se encontraría básicamente en la capacidad de identificación establecida entre los roles discursivos y el auditorio, igualmente como en los valores que estos conllevan y que están relacionados directamente con el núcleo argumentativo” (Capdevila, 2002:224).

Las categorías de análisis las he adaptado entonces del modelo de enunciación audiovisual, el cual a pesar de que se construyó pensando en las películas de ficción, posee elementos importantes aplicables al objeto de estudio.

Genette (1989) ofrece una interesante aproximación al relato desde los órdenes del tiempo, el modo y la voz, que ha sido retomada y adaptada por los principales teóricos del cine de no ficción, y que en el caso del modo nos es de gran utilidad para el análisis de la enunciación. El modo para él comprende todo lo concerniente a la regulación de la información narrativa, es decir qué tantos detalles e informaciones se cuentan o no. Éste lo subdivide en la *distancia* (la forma como se narra) y la *perspectiva* (lo que tradicionalmente se denomina punto de vista o visión).

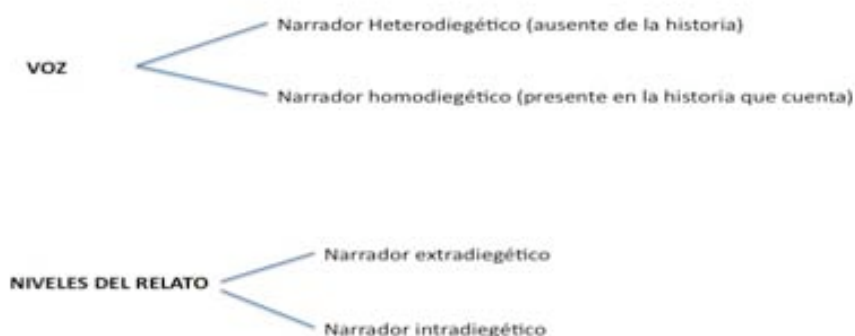
La *distancia* categoriza, según Genette (1989), la forma como los actos de habla (o de pensamiento) se reflejan en el texto. Esta expresa los grados de narración que existen entre el relato puro y la representación. Así un menor grado de narración o distancia se da cuando los personajes son los que parecen tomar por sí mismos la palabra (discurso directo), y un mayor grado se da en el discurso indirecto, en el cual existe un intermediario entre el habla de los personajes y el texto. Se distinguen así en la narrativa contemporánea cinco categorías: discurso relatado, estilo indirecto, estilo indirecto libre, estilo directo y estilo directo libre.

- Discurso relatado: El narrador informa sobre el acto de habla (discurso exterior) o de pensamiento (discurso interior) de un personaje, pero sin reproducir el vocabulario, ni la forma verbal, ni el estilo usados por el personaje.
- Estilo indirecto: El narrador reproduce el contenido de un discurso exterior o interior de un personaje en su propia voz (y no en la del personaje).
- Estilo indirecto libre: Variante del estilo indirecto en la que, dentro del discurso del narrador y sin anunciarse la intervención por un verbo como hablar, pedir, o manifestar, se expresa el contenido de una intervención de un personaje en el estilo y vocabulario propios del personaje (y no del narrador, por lo que se volvería complejo según Genette). El monólogo narrado es una variante del estilo indirecto libre, en el que un narrador omnisciente expresa los pensamientos del personaje.
- Estilo directo: reproduce la intervención de un personaje "miméticamente". El narrador sólo interviene en el habla para estructurarla mediante párrafos, comillas, guiones, signos de puntuación, y para marcarla con los llamados verbos de lengua (contestar, decir, preguntar, etc.)
- Estilo directo libre: la representación "mimética" de los enunciados de un personaje sin verbos de lengua y sin intervención explícita del narrador —un discurso directo en el que el narrador renuncia a su papel de mediador. Una variante del estilo directo libre característica de la literatura del siglo XX es el monólogo interior (monologue intérieur, stream of consciousness), para el cual Genette prefiere el término discurso inmediato (*discours immédiat*) puesto que, para él, lo característico del monólogo interior no es su interioridad, sino el hecho de que esté libre de cualquier tutelaje por parte del narrador.

La noción de *perspectiva* (que luego Genette llama *focalización*), relacionada como dije con el *punto de vista* o *visión*, pone en juego las relaciones que, el narrador, que es, en el dominio del relato, la figura o la instancia equivalente a la figura o instancia del enunciador, y el personaje (sujeto del enunciado) mantienen con el saber y que se resuelven en *visión o punto de vista desde atrás (focalización externa)*: se oculta información a los personajes del relato, pero la saben el narrador y el espectador (se trata del narrador omnisciente: que puede dar cuenta, por ejemplo de acontecimientos que, en el universo diegético, corresponden al futuro del personaje); *visión o punto de vista con (focalización interna)*: indica que el personaje focal ni es descrito desde el exterior ni su percepción ni su pensamiento son analizados por el narrador quien sabe lo mismo que sabe éste; y *visión o punto de vista desde afuera (focalización cero)*: la información proviene de la perspectiva de personajes dentro del relato. El narrador sabe menos que el personaje (no puede penetrar en el interior del personaje: no puede dar cuenta de sus pensamientos o sentimientos; sólo le es posible indicar lo que es posible de ser captado a través de los sentidos, por lo tanto, sólo lo que tiene que ver con los actos, las acciones que el personaje realiza en el universo diegético del que forma parte, en el que se desenvuelve).

El orden de la voz, que corresponde a la problemática de la enunciación, comporta dos clasificaciones: una que se centra en el hecho de si el narrador tiene la posibilidad o no de emplear la primera persona del singular para aludir al personaje y el de los niveles del relato. Genette entiende que la presencia en la superficie textual de la primera persona en una obra narrativa remite a dos situaciones muy diferentes que la gramática confunde pero que el narratólogo debe distinguir con claridad. Por eso decide hablar de voz y no de persona. Para Genette es un error hablar de relatos en primera y relatos en tercera persona. “La cuestión consiste en saber si el escritor (sic) tiene o no la posibilidad de emplear la primera persona para designar a uno de sus personajes”. Así distingue dos tipos de relatos: relatos en los que el narrador está ausente de la historia : *narrador heterodiegético* y relatos en los que el narrador está presente en la historia que cuenta: *narrador homodiegético*. El orden de la voz, además posee otro orden: el de los niveles del relato. Según esta clasificación un relato puede englobar a otro y a otro y así en adelante. En este orden se encuentran: a) un narrador que narra una historia a una instancia no diegética (se dirige a un enunciatario): narrador extradiegético y b) un narrador que narra una historia a una instancia diegética o sea a una instancia interna a la historia (otro personaje): narrador intradiegético o simplemente diegético (Genette señala como caso particular el que corresponde al recuerdo que efectúa un personaje o a lo que sueña).

Figura 3. Voz y niveles del relato



A partir de estos desarrollos realizados por Genette para la literatura, los aportes posteriores de la enunciación audiovisual realizados por autores como Metz, Bettetini y Jost toman en cuenta el específico audiovisual. El semiólogo estructuralista Metz (1972:35) sostiene la necesidad de efectuar un cambio conceptual fuerte en la aproximación teórica a los fenómenos enunciativos pertenecientes al área de los discursos audiovisuales. Propone “concebir un aparato enunciativo que no sea esencialmente deíctico (y por tanto, antropomórfico) ni personal (como los pronombres que se denominan así), y que no imite exactamente tal o cual dispositivo lingüístico, pues la inspiración lingüística se consigue mejor de lejos”. Afirma que en los enunciados fílmicos la enunciación se marca por construcciones reflexivas que hablan del cine, del posicionamiento del espectador, de sí mismo. Instalan así un desdoblamiento diferente del deíctico, que consiste en estar adentro y afuera al mismo tiempo, un desdoblamiento que puede ser metafílmico, metadiscursivo que se presenta como un repliegue que se manifiesta a través de formas diversas: film en el film: dirección hacia el *off*, dirección hacia el *in*, imagen subjetiva, campo-contracampo, *flash back*. La enunciación es, para Metz, “la capacidad que tienen muchos enunciados de plegarse en ciertas partes, de aparecer aquí o allá como en relieve, de mostrar una fina película de sí mismos que lleva grabadas algunas indicaciones de otra naturaleza (de otro nivel), concerniente a la producción y no al producto. La enunciación es el acto semiológico por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como acto.

En la misma línea Bettetini (1986) ofrece un listado de elementos, que él denomina marcas. Se trata de lugares en el texto audiovisual en los cuales se pueden encontrar las huellas del trabajo de construcción textual. Así para él todo lo que dé cuenta de construcción, está del lado de la enunciación y todo lo que actúe a favor del disimulo de la construcción está del lado de la historia, del borramiento de la enunciación. Dichas marcas se pueden encontrar en “lugares” que

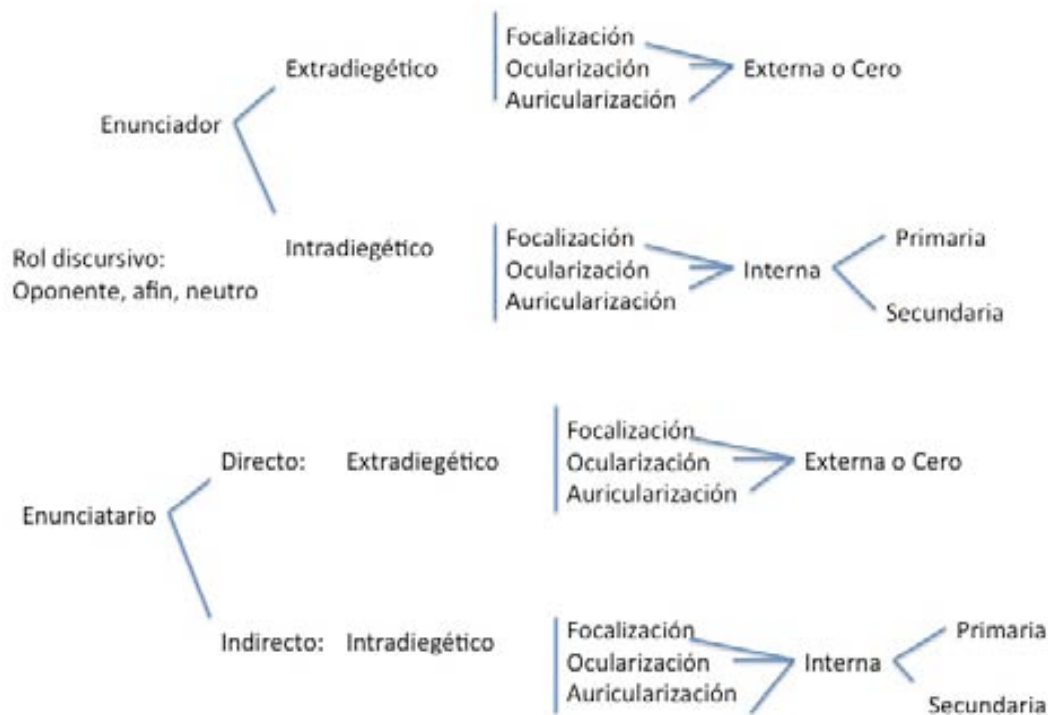
tienen que ver principalmente con el trabajo técnico: los títulos, entre títulos y créditos, el tipo de planos utilizados, el montaje, el juego de miradas, los ángulos de toma, la escenografía, el uso expresivo del color, la música. Éstos están ligados con ciertos elementos temáticos y lingüísticos que se constituyen en marcas de un autor, un movimiento, una escuela cinematográfica, una modalidad de representación.

Francesco Casetti y Federico di Chio (1994:238) son partidarios de visualizar la película como un conjunto de focalizaciones y, en tal sentido, proponen distinguir entre tres focalizaciones (o puntos de vista): la óptica (por la que veo) -acepción ‘perceptiva’-, la cognitiva (por la que sé) -acepción ‘conceptual’- y la epistémica (por lo que me concierne) -acepción del ‘interés’. Esta última está ligada al “sistema de valores y de conveniencias al que nos adecuamos. Entonces, como los autores aseveran, “cuando decimos desde mi ‘punto de vista’ nos situamos en una perspectiva que no se resuelve simplemente en el ángulo visual escogido, sino que expresa más radicalmente un modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar” (Casetti y Di Chio,1994:237), un asunto que el análisis retórico tiene en cuenta al analizar tanto el contexto, como el público.

Por su parte Jost (2002) ofrece un análisis novedoso al ocuparse también de lo perceptivo (ocularización y auricularización) propios de su discurso. Se parte así de que la instancia productora condiciona la mirada y la escucha para favorecer su objetivo persuasivo. Y por ello no es lo mismo una narración donde la cámara, el sonido y la locución se involucre en la acción a otra que no. Jost establece en *El ojo-cámara* una distinción entre el ver y el saber. Indica que cuando estamos en presencia de discursos audiovisuales se puede mostrar lo que el personaje ve y decir lo que piensa. Así entiende que es preciso referirse al punto de vista tanto en sentido metafórico del término (la focalización de Genette), como al punto de vista en sentido literal del término. En relación con este último introduce la noción de ocularización (también hablará de auricularización, con características semejantes a las de la ocularización). En lo que respecta a la ocularización, a la que define como la relación entre lo que se muestra y lo que el personaje ve, establece una distinción entre ocularización cero y ocularización interna. La ocularización cero remite al Gran imaginero o enunciador. En este tipo de ocularización la cámara parece estar fuera de la mirada de cualquier personaje. En cambio, en la ocularización interna, la cámara parece, por el contrario, estar en el ojo de un personaje. Jost distingue, a su vez, la ocularización interna primaria de la secundaria. En la primaria la materialidad de un cuerpo o de un ojo se marca en el significante (se trata de las imágenes en las que se ve a través de un visor, de la mira de un fusil, de unos binoculares; también se puede presentar a

través de un indicio (la sombra de un personaje), etc. En la ocularización interna secundaria se presenta a través del montaje: raccord campo/contracampo o a través de lo lingüístico.

Figura 4. Punto de vista.



Relacionados con la ocularización cero presenta a otros tipos; así habla de ocularización personalizada, ocularización modalizada y ocularización espectral. Respecto de la ocularización personalizada establece que pone en juego una mirada pero que no puede asimilarse a la de ningún personaje. Delata al Gran imaginero, al constructor de imágenes, es equivalente a la toma objetiva irreal que presenta Casetti en “Los ojos en los ojos” y constituye una marca indudable de enunciación. La ocularización modalizada también es una marca enunciativa fuerte porque es la encargada de dar cuenta de que se produce un cambio de nivel en el mundo diegético. Se modifica el registro: lo que vemos en un determinado momento es el sueño de un personaje, o el recuerdo o la mostración de un deseo del mismo. La ocularización espectral es la que se articula con la focalización. Se denomina espectral porque el narratorio se hace poseedor de un saber que no comparte con el personaje (imágenes típicas son aquellos planos que nos muestran a un personaje que en gesto amenazante se acerca desde atrás a un personaje que no lo ve, por ejemplo).

Aunque estas categorías, surgidos en el análisis literario y de filmes narrativos ficción, no se pueden transponer mecánicamente al campo de la no ficción, si se pueden determinar ciertas formas que son adoptadas por la enunciación manifiesta y no manifiesta en distintos tipos de películas de no ficción. A grandes rasgos en el cine de no ficción podemos identificar aquellas películas que ponen un énfasis en la captura de imágenes y sonidos, construyendo un registro “objetivo” de una realidad previa y exterior a su inclusión en la película. Por otro lado se encuentran aquellas obras que al mismo tiempo que registran, proponen una reflexión explícita sobre su proceso de construcción, o generan una relación personal y subjetiva con la realidad y con su audiencia. Estas dos grandes corrientes del cine de no ficción las podemos relacionar con los dos grandes polos que construyen los modelos enunciativos dentro del campo del cine narrativo de ficción: La enunciación transparente o no manifiesta la podemos relacionar con las formas que buscan “reflejar” una realidad externa del documental clásico y moderno y la enunciación opaca o manifiesta corresponde con las formas reflexivas, performativas, poéticas y ensayísticas más presentes en el cine de no ficción *postvérité*.

Con respecto al cine de ficción clásico de Hollywood, Metz (1972:32) afirma que desde el punto de vista del texto este se inclina por el régimen de la historia: “la miro (a la película) pero ella no me mira mirarla”. Es decir, por el modo en que está construido el texto, este produce un efecto de no destinación, una realidad independiente a la mirada del público en la cual los hechos “se cuentan a sí mismos”. Ello lo relaciona directamente con el efecto buscado por el cine clásico: el de una fuerte impresión de realidad. En dicho análisis, Metz se enfoca en el actor y lo que técnicamente se llama la “mirada a cámara”. Confirma que en el régimen de la historia del cine clásico, no aparece la mirada a cámara, generando un eficaz efecto de sentido al borrar al sujeto y generar un realismo que el dispositivo cinematográfico ayuda a consolidar. Por el contrario, si el actor mirara a cámara éste se posicionaría como un “yo” y el espectador como un “tu”, inclinándose el texto por un régimen del discurso.

El cine de no ficción posee unas características propias que impiden aplicar directamente este análisis de Metz para el cine clásico, empezando porque es muy difícil encontrar una película de no ficción que no tenga elementos que la ligen al régimen del discurso. No obstante, podemos observar cómo en buena parte del documental expositivo, periodístico y observacional se puede constatar éste régimen de la historia en el cual se intenta borrar la enunciación. En el documental expositivo la cámara se comporta de manera semejante al cine clásico: manteniéndose alejada y fuera de la mirada de los participantes. En los testimoniales la cámara está un poco más próxima pero con ciertas reglas que garantizan que no se rompa la “debida

distancia objetiva” con los entrevistados. En el cine directo la cámara es cercana pero intenta pasar desapercibida, ocultando las marcas de enunciación. En estos tres casos, herederos del realismo, tanto desde la cámara, como desde el sonido y la voz que se dirige al público, subyace la voz distanciada de la tercera persona, la cual ha sido criticada desde diversas instancias.

Es conocida, y los documentales cinematográficos lo saben mejor que nadie, la sensación de distanciamiento y por lo tanto de visión objetiva que confiere la narración en tercera persona. El narrador no desaparece en ella, pero se esconde tras la construcción de una magnífica visión divina que en su omnipresencia se revela capaz de penetrar incluso en la mente de cada uno de los personajes y da, por lo tanto, la impresión de no pertenecer a ninguno de ellos, ni a nadie en concreto. Se trata, por supuesto, de una visión nada realista que, si bien puede engañar a los lectores, obliga al escritor a enfrentarse constantemente, durante su tarea, con la magnitud del engaño. Pero el problema no es tanto teológico (a menos que regresemos a lo dicho sobre los orígenes psicoideológicos del espacio newtoniano) como estético: lo que convierte a la novela realista del siglo XIX en imposiblemente objetiva es el hecho de que acarrea consigo el lastre de la imaginación teatral, como luego le sucedería al cine: es el intento de reproducir una escena teatral lo que no le deja ni avanzar en pos de un espacio propio, ni cumplir las expectativas que en ella tiene puesta la imaginación positivista al uso. El escritor realista utiliza la visión omnipresente que le otorga la tercera persona porque intenta describir una escena teatral imaginada desde el punto de vista de una espectador de la misma, ello le hace retroceder de hecho a posiciones idealistas que en nada favorecen sus pretensiones de objetividad” (Catalá 2001:147-148).

Pero aunque predomina en este cine la ausencia de miradas a cámara, esta no es tan imperativa como en el cine de ficción clásico. La transparencia realista en la enunciación ha sido quebrantada por algunas películas clásicas, incluyendo la paradigmática *Nanook of the North*, en la cual siguiendo la tradición del retrato fotográfico, los protagonistas miran en silencio varios segundos a cámara, revelando con sus gestos una perspectiva humanista sobre las comunidades nativas diferente a la extremadamente colonialista que se daba en el cine de viajes¹². Pero en el cine clásico la mirada a cámara de los protagonistas es una excepción. La “norma” en el documental clásico es que la cámara capture a las personas realizando sus actividades “haciendo como si la cámara no existiese”, o si hablan a cámara, que su mirada se encuentre a $\frac{3}{4}$, para generar una mayor sensación de objetividad, como se encuentra en varios manuales de estilo de cadenas periodísticas. Otra excepción que se da en el cine clásico y periodístico es la de los mediadores (presentadores, periodistas, aventureros, científicos...) que siguiendo las retóricas comerciales de no ficción, primero del cine y luego de la televisión, han utilizado estilos

¹² Dicha opción enunciativo-estilística ha sido luego utilizada en diversos documentales, pero ha irrumpido con mayor conciencia en el cine de no ficción contemporáneo, en el cual claramente se nota la intervención autoral. Por ejemplo las películas de Erick Gandini *Surplus* y *Who Betrayed Che Guevara* presenta a sus protagonistas con largos planos medios de sus rostros en silencio y mirando a cámara. Una opción que utiliza también Juan Carlos Rulfo en *Del Olvido al no me acuerdo* (1999) o *En el hoyo* (2007).

conversacionales que se dirigen directamente a la cámara para generar la sensación de proximidad, o para delegar el poder enunciativo de la cámara en el sujeto que aparece en pantalla. Sin embargo, la distancia de estos mediadores con el tema y con el público es muy semejante a la de la “voz de Dios” de aquellos que no la utilizan. La autoridad epistémica de quien habla y una retórica de la objetividad han caracterizado a este cine. Es realmente con el *cinéma vérité* que se inaugura la intervención del director en la película como actor, dinamizador o catalizador. Aprueba una cierta “mirada” del director, a través de leves intervenciones, pero manteniendo siempre un pacto que implica una distancia respecto a la ficción o la encarnación de la realidad. Y es que desde las primeras teorizaciones documentales, la mirada documental se caracteriza por la construcción de una distancia respecto de los objetos representados para poder seleccionar, ordenar y jerarquizar los elementos de dicha realidad. Y ello genera quíerose o no una relación de asimetría entre una instancia enunciativa que posee el conocimiento y una instancia enunciataria dispuesta a adquirir dicho conocimiento. Es lo que Nichols (1996) llama la epistefilia o el amor por el conocimiento, que ha impulsado tradicionalmente al documental.

Es con los procesos poéticos, reflexivos, performativos y ensayísticos donde la distancia enunciator-enunciatario se rompe más radicalmente. Se trata de modalidades enunciativas que se enfocan en la subjetividad del sujeto enunciator, se cuestionan por la mirada misma, por el otro y su representación, o en las cuales el cineasta encarna la realidad dirigiendo su mirada directamente a la cámara. Todos responden en menor o mayor grado a lo que se conoce como la enunciación lírica, la cual según Amigo (2003) corresponde a la enunciación audiovisual contemporánea. A diferencia de la enunciación histórica, teórica y pragmática dirige su relación sujeto-objeto hacia el polo del sujeto “es decir, el sujeto de enunciación enuncia sobre el sujeto mismo a propósito del objeto enunciado. No busca ejercer una función en la realidad (objeto), sino que se enfoca en la subjetividad del sujeto de enunciación”. Amigo afirma entonces que la diferencia cognitiva fundamental del género lírico con la ficción (y con el documental clásico) no se haya en la realidad o no del objeto, sino en los universos creados o representados por el autor, que en el caso lírico se encuentra dentro del campo de experiencia del cineasta, pues lo poético siempre es atribuible –aunque sea en grados variables- a la experiencia sensible vivida por su autor, al contrario de las otras enunciaciones, en las cuales no existen elementos fenomenológicos que permitan identificar a los personajes directamente con el autor.

En paralelo a la enunciación lírica contemporánea (presente desde los inicios del documental y especialmente en el *avant garde*) se empieza a dar, a partir del documental participativo, una

introducción de la cámara, el equipo técnico o el documentalista mismo en el campo del propio documental, como una forma de evidenciar y hacer consciente al público de que el enunciado es producido por una acción técnica y por un enunciador. “Así se inicia un bucle imposible de romper dentro de los esquemas clásicos”, afirma Catalá (2005: 151).

Y es que según Josep María Català (2005:129) “Durante mucho tiempo ha regido, la dicotomía entre la distancia y la inmersión, entre la identificación aristotélica y el distanciamiento brechtiano, dicotomía planteada políticamente, de forma que por el ejercicio distanciador pasaría cualquier posibilidad de conocimiento que fuera realmente desalineado. El film autorreflexivo se sitúa en esta línea y marca a principios de los ochenta, la última frontera de la objetividad productora de conocimiento”.

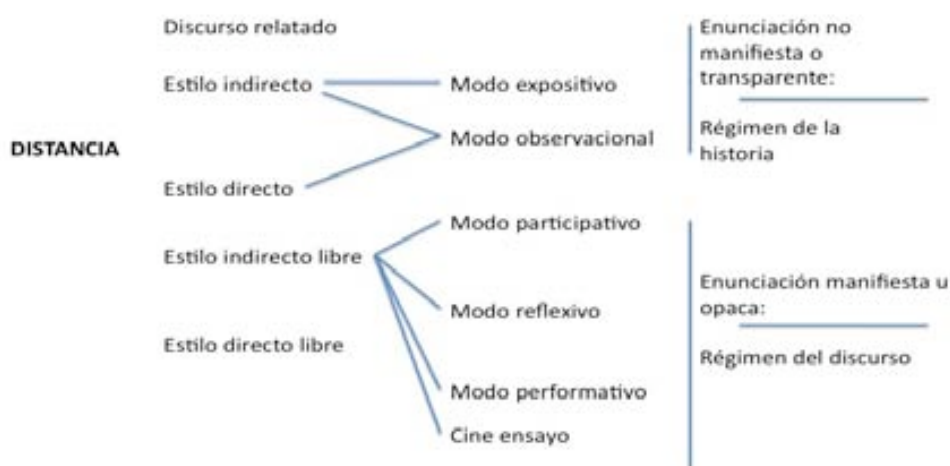
No en vano Nichols detecta, luego de su entusiasmo por el documental reflexivo, la tendencia performativa caracterizada por su sensibilidad hacia los aspectos subjetivos y emotivos del documental, que antes habían sido ajenos al mismo (Catalá, 2005:129). Català (2005:148) encuentra una reciprocidad entre la genealogía documental de Nichols y la línea evolutiva hacia una mayor complejidad y subjetividad de los estilos contemporáneos. Así asocia el estilo indirecto con el modo más clásico del documental: el expositivo y la mezcla de estilo directo e indirecto la relaciona con el modo observacional. En la enunciación subjetiva del documental autorreflexivo, Josep María Catalá sugiere que el documental por primera vez se acerca al estilo indirecto libre, uno de los grandes logros de la literatura moderna, que solo empieza a tener sus equivalentes más firmes en el cine de no ficción de las últimas décadas. Catalá argumenta entonces que el estilo indirecto libre solo se vislumbra cuando el documental empieza a reflexionar sobre sí mismo con el modo reflexivo y luego se dirige a la subjetividad y a la contraposición de ideas con el modo performativo, abriendo caminos hacia el film ensayo (2005:150).

Dentro de este último tipo de enunciaciones, las intervenciones a cuadro ya no son cautelosas, por el contrario son profundamente personales dejando explícito a través de quien estamos mirando el mundo. El director se convierte así en uno más de los personajes (muchas veces el principal), rompiendo así el espacio entre el director y el espectador y con ello también el tradicional efecto de realidad. La instancia espectadora se posiciona como un tú, como destinataria de un discurso, lo que Casetti (1994) denomina la “interpelación” al espectador. Refiriéndose al cine narrativo afirma que junto con otros elementos audiovisuales (títulos, intertítulos, voz en off, entre otros) la mirada a cámara desgarrar el tejido de ficción (en este caso el efecto de realidad) al permitir el surgimiento de una “una conciencia metalingüística que al develar el juego, lo destruye” (esto se produce porque nos “dice”: lo que estás viendo no es un

fragmento de realidad captado por el ojo “indiscreto” de una cámara sino un “espectáculo” montado para que lo veas).

Estas modalidades de Nichols se pueden relacionar con diferentes partes del canon retórico. Para la *Actio* serán de especial importancia al subrayar la presencia del realizador o enunciador, su relación con el referente y con la audiencia.

Figura 5. Distancia



2.4. Memoria: Entre enunciado y enunciaci3n

Es la cuarta operaci3n ret3rica desde la teorí3a clásica. Ha sido considerada no constitutiva del discurso, es decir, que su accionar se da una vez est3 elaborado el texto como tal. Albaladejo (1993:157) la define como la “operaci3n por la que el orador retiene en su memoria el discurso construido por las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*”. Por lo tanto esta etapa tiene cierta influencia sobre las anteriores y es el punto de preparaci3n para la última operaci3n, la *actio*. “Debe entenderse la memoria desde el punto de vista general como la operaci3n que permite pasar del carácter de enunciado que tiene un discurso al de enunciaci3n, que es como el auditorio lo recibe efectivamente” (Capdevila 2002:202).

Desde los tiempos clásicos se generaron diferentes tipos de técnicas y teorías para desarrollar la memorizaci3n adecuada en la oratoria, pues la *memoria* ha sido una operaci3n esencial en los discursos orales. Con la creciente importancia de la escritura – y su posibilidad de leer de forma continua el discurso- y luego la popularizaci3n de los impresos, que puso en manos de muchos

la actualización misma del discurso, la *memoria* perdió gran parte de su importancia. No obstante, hasta en estos discursos la *memoria* es relevante pues sin ella el lector no podría retener la información necesaria para contextualizar y entender la lectura. Con la irrupción de los medios masivos de comunicación audiovisual la *memoria* retoma su relevancia al recuperarse parte de la espontaneidad de lo oral, sobre todo en los programas en directo.

Frente al documental Nichols (2001: 58) apunta que debido a que las películas no son emitidas como un discurso espontáneo, la memoria entra de dos maneras en el documental: Primero, como representación visible y audible de lo que fue dicho y hecho, es decir, como fuente de la “memoria popular” dando un sentido vivo de cómo pasó algo en un tiempo y lugar particular. Frente a esta función el documentalista chileno Patricio Guzmán ha enfatizado en repetidas ocasiones que el documental, al trabajar con la realidad, es el soporte más eficiente para abordar la memoria, por ello afirma que “un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía”.

La segunda forma de entrar la memoria en el documental, dice Nichols, es como acto de retrospección del espectador, recordando lo que ya se vio para interpretar lo que se está viendo en una película particular. Esta última forma es crucial para Nichols en la interpretación de la totalidad de una película documental, de la misma forma que ha probado ser crucial en la construcción de un argumento coherente. A esta especificación de Nichols se puede agregar la importancia de la memoria más general frente a lo que se ha visto en la vida, a la intertextualidad que es lo que hace que hayan ciertas expectativas cognitivas y temáticas, base para que un documental sea reconocido como tal y pueda cumplir su efecto persuasivo.

La memoria deja una huella clara en las demás operaciones pues posibilita la pronunciación final del discurso (*actio*), pero a su vez es tomada en cuenta a la hora de escoger los temas, argumentos, estructuras y figuras más fácilmente memorizables por el orador y el público, sin embargo, esta operación retórica es la que tiene la influencia más indirecta sobre los discursos audiovisuales como tales, por lo que no se tiene en cuenta en el análisis, tal como se entiende en este trabajo.

2.5. Elocutio: lenguaje figurativo y estilo documental microestructural.

La *elocutio*, como se subrayó en el primera parte de este apartado, ha sido considerada durante muchos períodos de la historia como la parte más importante de la retórica. El hecho de ser la

última de las operaciones constituyentes del discurso en la teoría clásica, es decir aquella en la cual se culmina la construcción textual, ha volcado la atención sobre la *elocutio*, llegando a sobreponerla a la idea de la retórica misma.

En la retórica clásica se buscaba por medio de la *elocutio* una construcción microestructural que ayudara a la comprensión total del texto para lograr la persuasión, pero que fuera a la vez lo suficientemente bella para mantener la atención del público. Así para Albaladejo (1993:129) el embellecimiento además de brindar el goce estético, atrae al espectador llevándolo a adentrarse en la totalidad del texto para llegar a las informaciones macroestructurales o intencionalización del referente. En la *elocutio* toma cuerpo el entramado de palabras, imágenes y sonidos que se habían estructurado en la *dispositio* y que se habían desarrollado como elementos referenciales en la *inventio*. Sobre el texto producido se manifiesta entonces el proceso anterior y, siguiendo la retórica clásica, es a partir de esta operación que actúan las siguientes (*memoria* y *actio*) para ponerlo en escena. Así la *elocutio* es para Albaladejo (1989: 117) “la verbalización de la estructura semántico-intencional del discurso, con la finalidad de hacerla comprensible por el receptor, por lo que hacia la *elocutio* confluye la energía retórica de construcción textual”. Desde la perspectiva analítica clásica la *elocutio* es la manifestación final del texto sobre la cual se realiza la interpretación y se va profundizando en sus capas de operaciones más profundas para llegar al núcleo argumentativo.

La *elocutio* se ubica en el nivel microestructural, un “nivel formado por las oraciones como significante complejo de índole textual” (Albaladejo 1989: 121) en el discurso oral o escrito, y que en el discurso cinematográfico estaría formado por las tomas, escenas y secuencias, relacionándose así directamente con las “gramáticas” y estilos filmicos. Nichols (2001: 57) con referencia al documental, equipara la *elocutio* (“deliberation”) con el estilo filmico, de este modo engloba tanto el uso de figuras, como los códigos gramaticales para lograr un tono específico. Por esta razón entiende el estilo como el uso específico de los diferentes elementos de la puesta en escena cinematográfica en general: la cámara, la iluminación, la edición, la actuación, el sonido, etc., pero relacionados con lo que él llama formas (diario, ensayo, etc.) y modos (expositivo, reflexivo, etc.) más característicos del documental. Con ello se traslaparía en algunos aspectos la *elocutio* con la *actio*, en la perspectiva que se ha tomado en la presente investigación (como ocurre entre todas las operaciones retóricas por su carácter transfronterizo), pues ambas tienen que ver directamente con la enunciación audiovisual. La *dispositio* y la *elocutio* forman el texto retórico como tal, el cual se apoya sobre el referente representado por la

inventio. De esta manera las tres etapas son entrelazadas entre sí formando un *continuum* y no compartimentos estancos, como pareciera a veces por su presentación desglosada en la historia de la teoría retórica.

Pero como se ha venido insistiendo, el contexto, analizado básicamente en la *intellectio* es clave para todas las demás etapas. Específicamente las operaciones figurativas en cualquier texto dependen del contexto tanto para su construcción, como para su recepción, y he allí la importancia de un análisis retórico integral, que no se limite a clasificar una serie de figuras, sino a relacionarlas con una fenomenología más amplia. Los acontecimientos socio políticos de una época determinada, las discusiones filosóficas y científicas imperantes, las estéticas emergentes, las intertextualidades que ello trae, en fin el espíritu de los tiempos, influye en el plano elocutivo, así como el análisis de la elocución refleja un campo retórico determinado. A partir de esta concepción es más fácil comprender los cambios elocutivos acontecidos en el cine de no ficción desde los años 1960 y con mayor fuerza en las últimas dos décadas, cuando, como analiza Whittock (1990:42), diversos directores empezaron a realizar mayores demandas frente a sus audiencias, con películas que utilizaban metáforas cinematográficas de una manera más generalizada y abierta, resultando en películas con una densidad poética más marcada, tropos más elaborados y una imaginería auto consiente.

Si en otras operaciones retóricas no existen diferencias sustanciales entre el discurso audiovisual y otros tipos de textos por no ser pertinente establecer distinciones en virtud de los componentes del texto, en la *elocutio* sí, debido a su carácter de concreción de ideas en material expresivo. Las diferencias microestructurales entre texto e imagen y la especificidad de lo audiovisual son características diferenciadoras. Tanto desde el sentido común, como desde diferentes estudios realizados se puede llegar a la conclusión que los lenguajes o formas de expresión de lo audiovisual son diferentes a los de lo escrito. Cada uno tiene sus peculiaridades que dificultan la aplicación analítica o práctica directa de las ideas clásicas de la retórica a formas complejas, cambiantes y nuevas como la cinematográfica.

La *elocutio* es para Albaladejo (1989:123-124) una adecuada teoría de la expresividad verbal, pues ofrece un exhaustivo y perfectamente estructurado elenco de dispositivos de expresividad lingüístico tanto aplicables para el discurso retórico, como para otros discursos como el literario. Así se ha constituido históricamente como una consistente teoría del estilo que ha

permeado otros ámbitos diferentes al discurso lingüístico. Desde el renacimiento ha habido varios intentos de trasladar la *elocutio* y sobre todo el cuerpo de figuras del lenguaje a manifestaciones como la pintura, la música, la fotografía y luego las imágenes en movimiento. Pero, como argumenta Capdevila, en la imagen “no solo se deben tener en cuenta la aplicación microestructural verbal (como en la tradición clásica), sino que se debe considerar de igual manera cómo se reflejan las microestructuras elocutivas en la imagen” (2002:186). En la *elocutio* se construye la especificidad del enunciado audiovisual, con sus herramientas expresivas disímiles.

La tarea básica de la *elocutio* es obtener una construcción expresiva que manifieste la construcción estructural elaborada en la *dispositio*. En esta etapa se obtienen las imágenes, textos, sonidos, palabras, gráficos y música adecuadas para la persuasión del discurso como un todo, por lo que está directamente asociada al componente textual. La expresividad según la teoría clásica debe seguir las cualidades elocutivas: corrección lingüística, elegancia y efectividad comunicativa, las cuales se resumen en el principio de *ornatus* (embellecimiento de la expresión con fines persuasivos), que se logra por medio de los mecanismos expresivos denominados tropos y figuras retóricas. Para muchos autores y durante largos periodos históricos, dichas figuras poseían una función meramente estética, de adorno. No obstante, para Aristóteles en la antigüedad, quien consideraba las figuras básicas para públicos heterogéneos, o para contemporáneos como Perelman y Olbrechts-Tyteca, para quienes las figuras son elementos clave, éstas pueden ser de gran valor persuasivo.

Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994:271) solo consideran como figuras argumentativas aquellas que acrecientan la adhesión a las ideas del discurso. “Consideramos argumentativa una figura si, al generar un cambio de perspectiva, su empleo es normal en comparación con la nueva situación sugerida. Por el contrario, si el discurso no provoca adhesión del oyente a esta forma argumentativa, se percibirá la figura como un ornato, como una figura de estilo, la cual podrá suscitar admiración, pero en el plano estético o como testimonio de la originalidad del orador”.

Le Guern (1981) reafirma a Perelman y, frente a la metáfora, dice que la importancia persuasiva reside en su aporte de juicios de valor implícitos difíciles de contra argumentar, debido a que se protegen a sí mismos con una “armadura” emocional. De esta forma para la corriente Perelmaniana todos los elementos propios de la elocución se someten al objetivo principal de

persuadir, dejando de lado todas las teorías que consideran un anexo del discurso. Para este trabajo, dicha concepción comporta problemas metodológicos, debido a que se complica, tanto desde el hacer como desde el análisis, la concreción de esta función persuasiva, y más en un discurso complejo como el documental donde, si bien hay unos textos donde la persuasión sigue claramente los parámetros clásicos, hay otros mucho más sutiles o que, inclusive, intentan negar su inherente persuasión.

El ornatus u ornamentación se ha clasificado tradicionalmente en figuras y tropos. Las primeras modifican el material lingüístico al añadir, suprimir o modificar el orden de los elementos. Los tropos por su parte introducen alteraciones mediante la sustitución de lo literal de un nuevo significado por el usual, por lo que la comprensión requiere una distinción entre lo que se dice y lo que se quiere significar. La retórica clásica clasifica las figuras en figuras de dicción (se producen en el nivel fonológico, morfológico y sintáctico de la microestructura textual) y las de pensamiento (afectan el nivel semántico de la microestructura). En esta concepción se encuentra la muy extendida idea (desde la época clásica hasta la actualidad) de que el lenguaje ornamental parte de un supuesto lenguaje literal neutro – “grado 0” según el Grupo μ - del cual las figuras y tropos son desviaciones, artificios que se superponen al enunciado, con efectos “rebuscados”.

Y dicha concepción semiológica asumida por el Grupo μ en su retórica general, se traslada al campo de las imágenes en su *Tratado del signo visual*, la cual es retomada por Carrere y Saborit en la *Retórica de la Pintura*. En ambos se considera la posibilidad de la metáfora visual a partir de la idea del grado cero. Afirman entonces que se podrá hablar de desvío en la imagen “siempre que se produzca alguna reconocida alteración destinada a producir efectos retóricos” (Carrere y Saborit, 2000:202). Y es que para estos autores las normas son construidas socialmente requiriendo valoración social positiva y repetición continua. En un contexto determinado, según sea la norma, serán los desvíos. La fuerza retórica de cualquier alteración entonces dependerá de su capacidad de romper expectativas. Así, concluyen que la norma se sitúa en el espectador, no en la obra misma. Y es que para Carrere y Saborit, las estructuras básicas de la retórica visual se hayan en los conocimientos acumulados de las personas, procediendo en gran medida de la pintura, pero generalmente llegando a través de los mass media (Carrere y Saborit, 2000:161)

“El tropo pictórico aparece cuando en un enunciado, una magnitud segmentable y reconocible como unidad constitutiva de la totalidad, una magnitud de dimensión relativa -bloque o unidad pictórica- pero con cierto significado unitario sea sustituida por otra, también segmentable o reconocible como unidad, estableciéndose entre ambas

una diferencia de significado (una conexión entre sus contenidos), por medio de una relación *in absentia*.” (Carrere y Saborit, 2000:232)

Actualmente la idea del desvío de la norma continúa muy difundida, sobre todo desde las corrientes más próximas a la semiología. Sin embargo, se ha refutado por teorías contemporáneas como la tropológica, las cuales las consideran recursos estilísticos generadores de discurso y no estructuras vacías. La perspectiva de este trabajo es considerar que las figuras y tropos no constituyen una desviación de un grado cero imposible de conseguir. Según Arduini, la aprehensión humana del mundo es siempre una construcción que deja ver determinadas visiones de la realidad. Por ello todos los lenguajes son desviaciones, siendo la desviación la única forma de conocimiento. Arduini (1993:8) propone un tratamiento de la figura “que no se limite simplemente a ver en ella un medio de *verborum exornatio* y, por tanto, un componente de la elocutio del texto de naturaleza puramente microestructural, sino algo más complejo que implica los diversos planos retóricos y que atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica) que está junto a la lógica-empírica”. Y esta es una concepción que es la que empieza a predominar en la teoría de los discursos de no ficción. De acuerdo a la teoría tropológica, las figuras retóricas se considerarían entonces como una manifestación lineal de procesos más profundos ligados indisolublemente a las demás operaciones retóricas. De esta forma se puede llegar a niveles más profundos por medio de la *elocutio*, que tiene la función de construir la relevancia del texto, entendiéndolo tanto en su componente lingüístico como visual.

Y es que dicho componente visual es clave para esta tesis. Por esta razón esbozo aquí la discusión sobre la posibilidad de figuras retóricas audiovisuales. Dicha discusión se encuentra presente en buena parte de la teoría cinematográfica y ha fluctuado entre la imagen indexal e icónica: entre los que defienden una transparencia de la imagen y el sonido fílmico (idea parcialmente válida de que éstos solo podrían ser representaciones literales de objetos y acontecimientos), y quienes defienden un estatuto especial de la comunicación audiovisual, argumentando que se trata al igual que el lenguaje verbal de una construcción convencional que debe ser “leída” del mismo modo que las palabras u otros símbolos de lenguajes naturales (Baudrillard, Susan Sontag, Colin MacCabe). Y aunque aquí no recapitularé en detalle esta importante disputa que ha ocupado las páginas de numerosos libros y artículos, me decanto por la posibilidad de figuras retóricas aplicadas al cine, e incluso algunas de ellas específicamente fílmicas, con un alcance epistemológico y práctico que abre interesantes perspectivas de estudio.

Desde la *teoría imaginativa de la metáfora* propuesta por Whittock, se permite la posibilidad de que el entendimiento anteceda a la expresión, es decir, ocurre antes el acto de ver, con todos los procesos de pensamiento espacial y percepción que implica, que su formación en palabras. Además, permite entender que diferentes medios dan su propia forma a ese entendimiento o *insight*. Si ello es aplicado al cine, es difícil según el autor, refutar la noción de metáfora cinematográfica (Whittock, 1990:27). La metáfora se formaría entonces antes que su expresión lingüística y se puede expresar tan bien en imágenes y sonidos, como en palabras; en un sistema audio visual que en sus múltiples posibilidades puede ir mucho más allá que simplemente funcionar como una ventana a la realidad.

“Todas las obras de arte, cine clásico incluido, nos intentan transmitir algo más que la fenomenología óptica del mundo: emociones, ideas, latencias, relaciones etc. Pero acostumbran a hacerlo elípticamente, puesto que el paradigma realista en el que se inscriben los medios les impide imaginar una forma de poner en evidencia toda esa realidad oculta, mediante, por ejemplo, metáforas visuales o imágenes complejas. Precisamente la mala prensa que acostumbra a tener la metáfora visual en el campo de la teoría cinematográfica evidencia, no tanto una maldad intrínseca de la misma, cuanto una inadecuación de su estética con la estética imperante”. (Catalá, 2001:56)

Para Catalá los razonamientos neorrealistas adolecen de un desconocimiento de las nuevas estructuras espacio-temporales. Para él, refiriéndose en este caso a los argumentos antimetafóricos de Kracauer, se tratan de posiciones que aun piensan en un cine unidimensional, “un cine cuya expresividad y significación se basa, como el lenguaje, en el desarrollo de una línea temporal sin verdaderas dimensiones” (Catalá, 2001:356).

Asumiendo que la fenomenología de la imagen y específicamente la cinematográfica no es comparable a la lingüística, desde la semiología en adelante se acepta que la significación de las imágenes y sonidos fílmicos dependen más de una capacidad artística en su organización que de reglas formales o una estricta sintaxis; más de una retórica en desarrollo que de una gramática fija. Pero las figuras visuales no solo se producen relacionando una imagen con otra imagen por medio de la edición, sino que su fenomenología es mucho más compleja. La significación en la imagen cinematográfica es el producto de múltiples factores como la yuxtaposición con otras imágenes, su rol en el desarrollo temático o narrativo de la película, su relación con las convenciones del cine y de otras artes, su lugar en las creencias o costumbres sociales, incluso su situación cultural e histórica. El hecho de que una imagen sea entendida de manera literal o figurativa será una propiedad emergente de dichos factores (Whittock, 1990:39).

Catalá propone entonces acudir a la fenomenología de la imagen asumiendo que “las configuraciones visuales pueden soportar el mismo grado de complejidad que las textuales”. No se trata de realizar, como hasta ahora se ha realizado,

“(…) un trasvase de situaciones de un medio al otro, confiando en que la simple re actuación de las mismas en determinado campo produzca automáticamente resultados idénticos a los obtenidos en el otro. Esta ingenuidad no puede tener otro fundamento que la crasa ignorancia del funcionamiento específico de cada uno de los medios artísticos, y su resultado no puede ser otro que el estancamiento de la creatividad” (Catalá, 2001:136)

La metáfora desde esta concepción, se encuentra en la naturaleza de la propia imagen cinematográfica, pues esta es al mismo tiempo visualidad de algo y visualidad de sí misma. Y es precisamente en este territorio metaestructural en el cual se introduce la metáfora. “Hasta ahora hemos sido conscientes de la imagen, pero no de la ‘forma’ de la imagen. La imagen se nos ha presentado siempre como una estructura visual de la que solo hemos visto su residuo, pero de la que hemos ignorado, visualmente, intelectualmente, su presencia como vehículo” (Catalá, 2001:94). La imagen entonces lleva en su interior la potencialidad de referirse a sí misma, de transportar significados más allá de la pura representación. Una idea que ya empezaba a desarrollar Whittock en 1990, para quien el proceso cinematográfico no es un pasivo o automático. Para él siempre hay participación humana, hay una actividad creativa que puede incorporar conexiones metafóricas en las propias imágenes (28-29). Lo que el cineasta selecciona de la realidad no pueden ser más que aspectos del objeto filmado, en un proceso sinecdótico que denota el objeto, pero a la vez recurriendo al aspecto connotativo intrínseco de la imagen. “La designación de la imagen entonces comprime tanto la denotación como a connotación” y esta naturaleza dual ofrece alcances para la manipulación metafórica (30). La significación se convierte entonces en la base para la metáfora dentro de la imagen debido a la tensión que demanda la resolución figurativa que ha sido dispuesta.

Asumir la metáfora al interior de la propia imagen filmica significa para Whittock (1990:30) quebrar sus significados en sus componentes clave. El próximo paso para él es considerar como las imágenes filmicas pueden ser organizadas en grupos significativos mayores y ver cómo dicha organización ayuda a la creación de las metáforas cinematográficas. Whittock (1990:5) especifica que para que exista una metáfora filmica de estas características debe existir una transformación de las ideas A+B convocadas en la película. Si esto no pasa, se dará solamente

una simple analogía o yuxtaposición, que puede ser la base de una metáfora (parecido en la diferencia), pero que si no va más allá de la comparación literal, las categorías quedan intactas. Por el contrario la metáfora es figurativa, es decir que las categorías iniciales son compactadas y luego quebradas de manera tal que un nuevo significado pueda ser expresado. Dice Whittok (1990:8) que ello sugiere que las metáforas nacen en las fronteras de la conciencia humana, en un lugar donde el lenguaje con sus imprecisiones y nuestro marco mental de clasificaciones y restricciones encuentran experiencias no asimiladas. “Las metáforas disuelven nuestras nociones fijas de tal manera que produzcan percepciones frescas”. Las metáforas no son para este autor solamente figuras localizadas, dispositivos aislados. Estas funcionan relacionadas unas con otras y con otros elementos del trabajo. Son operativas en cualquier nivel de la obra de arte, y son esenciales para el establecimiento de su unidad orgánica (15).

Cualquier reflexión sobre las metáforas cinematográficas tiene que ser solo tentativa debido a que las reglas y sus consiguientes rupturas cambian permanentemente, y más aun en el campo artístico en el cual la regla es que no hay reglas y cuando las hay, se convierten en una motivación para desafiarlas, violarlas o darles formas y propósitos diferentes. La respuesta del público a las metáforas audiovisuales es relativa a su contexto personal y cultural. Es por ello que intentar una taxonomía definitiva de figuras, sean estas literarias o fílmicas, es una tarea inútil e imposible. “¿Cómo puede una figura, la cual funciona saboteando los límites de las categorías, ser delimitada ella misma?” Se pregunta Whittok “Ningún sistema la contendrá” (1990:42). Sin embargo precisa que para examinar las múltiples formas que las metáforas pueden tomar, es necesario algún tipo de procedimiento ordenativo, un método que por lo menos organice el material a ser examinado y que cristalice los problemas. Coincido entonces con él cuando concluye que lo mejor a lo que puede aspirar una teoría retórica es llamar la atención sobre aquellas formas que son recurrentes con alguna frecuencia.

Pero Whittok soluciona esto con una categorización que él mismo asume como incompleta, pero que revela algunas de las formas regulares o recurrentes que generan las metáforas fílmicas, según él. En su clasificación expone las siguientes “fórmulas metafóricas:

A es como B	Comparación explícita (epiphora)
A es B	Identidad afirmada
A es remplazado por B	Identidad implicada por sustitución
A/B	Yuxtaposición (diaphoresis)
Ab, entonces b	Metonimia (idea asociada sustituida)
A soporta (ABC)	Sinécdote (parte remplace el todo)

O soporta (ABC)	Objetivo correlativo
A se vuelve A o A	Distorsión (hipérbole, caricatura)
ABCD se vuelve AbCD	Disrupción de la norma
(A/pqr) (B/pqr)	Paralelismo

Esta categorización a pesar de ser útil para poner el acento en ciertas operaciones, la encuentro poco práctica y alejada de las teorías retóricas más serias, por lo cual no la utilizo en su totalidad en el análisis. Whittock realiza una inaceptable reducción al agrupar a todas las figuras retóricas y tropos bajo la denominación de metáfora fílmica, lo cual se contradice con gran parte de la teoría retórica, para la cual se trata de operaciones diferenciadas. Incluso confunde ciertas operaciones, cometiendo imprecisiones con respecto a la retórica clásica. Es por ello que Láinez (2003:75) critica duramente estas fórmulas metafóricas considerando que agrupar formas diferenciadas bajo un mismo techo es algo que le “parece sacar las cosas de contexto o cargar la denominación ‘metáfora’ de unas características que en modo alguno le son propias” y agrega que “confundir términos de la retórica clásica es un error grave y no buscar nuevos parámetros una imperdonable dejadez”.

Láinez ofrece entonces un nuevo catálogo de figuras, que según él viene a aumentar las taxonomías clásicas, en la cual incluye: la analogía metafórica, la metáfora icónica, la alegoría metafórica, la transposición metonímica, la transmetaforización y la metáfora metamórfica. Aunque afirma que sus categorías se encuentra en permanente construcción y que aun posee figuras “sin una denominación específica hasta la fecha” (2003:77), opino que esta clasificación vuelve a caer en el mismo problema de confusión de categorías, o de intentar darle nombres nuevos a formas que ya se encuentran más que descritas en la literatura retórica.

Es por ello que recorro en esta tesis, como marco general a la retórica clásica y específicamente a la categorización realizada por Arduini, la cual es útil debido a que ayuda a simplificar el amplísimo y cambiante campo de las taxonomías figurativas que se han desarrollado desde Grecia antigua. Según Arduini, todas las posibilidades figurativas se pueden incluir en seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis, los cuales parten de una reducción semejante realizada por algunos clásicos y popularizada por Burke, la de los tropos maestros (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía). No obstante asumimos aquí la propuesta de Arduini por considerarla más completa y útil para un análisis elocutivo:

Metáfora: Tradicionalmente se define como la intersección de campos semánticos que se unen gracias a la semejanza. Searle (1979) cuestiona la existencia de semejanzas, pues encuentra que en muchas de ellas no se dan y propone que la metáfora se relaciona con la habilidad humana para establecer asociaciones e iniciar procesos inferenciales que llevan a las estructuras textuales profundas.

Metonimia: Clásicamente se ha definido como la transferencia por contigüidad derivada de la pertenencia a una misma cadena lógica. Esta puede darse como la causa por la consecuencia o viceversa, la materia por el objeto, el continente por el contenido, lo concreto por lo abstracto, el signo por la cosa, el instrumento por el que lo utiliza, etc.

Sinécdote: es la sustitución del todo por la parte, o viceversa. Se trata de una creación de realidad.

Antítesis: operaciones de oposición entre conceptos presentes en la estructura profunda. está constituido por figuras como el oxímoron, la ironía, la paradoja, la antítesis propiamente dicha y la inversión o hipérbaton.

Elipsis: también llamada reticencia, esta figura en la teoría tradicional se define como la eliminación de algunos elementos de la oración. Como se entiende aquí, siguiendo a Arduíni, agrupa a un número de figuras más amplio del que se le asigna tradicionalmente. Incluye operaciones tales como el silencio, la objeción, la reticencia (aposiopesis), el asíndeton, la perífrasis, el eufemismo y la propia elipsis.

Repetición: Arduíni agrupa en este campo figurativo, además de la repetición propiamente dicha, a otras operaciones como la aliteración, la amplificación, la reduplicación, el polisíndeton, la anadiplosis, el clímax, el quiasmo, la anáfora, la paronomasia, la sinonimia, etc.

Aclaro que se trata de una clasificación retórica más, que selecciono por su practicidad y por englobar de una manera simple las diversas taxonomías retóricas. Pero como toda clasificación, esta no deja de ser parcial y reductiva. Por ejemplo no refleja que en el arte cinematográfico se pueden producir complejas construcciones figurativas que combinan varias de las categorías propuestas, o incluso constituyen formas diferenciadas y difíciles de denominar, debido a que las transformaciones figurativas audiovisuales son constantes y dependen en buena medida al universo construido por cada película. Es por ello que al hablar de los aspectos elocutivos de una película de no ficción, es mucho más importante describir los procesos figurativos, sus

efectos, y su relación con el contexto y la recepción, que realizar una perfecta taxonomía, que no sería pertinente, aunque no deja de ser un marco de referencia inicial.

2.5.1. Estilo y Técnica de la no ficción

En la *elocutio* audiovisual, como lo mencioné al principio de este apartado, no solo se analizan los tropos y figuras presentes en el texto, sino el estilo y la técnica, que en lo audiovisual ayuda a construir la microestructura fílmica, la cual puede ser aparentemente transparente, o por el contrario poner en superficie una retórica visual y visualizada. Tanto el estilo como la técnica tienen una función retórica como epistemológica. El estilo transmite información, pero sus funciones se extienden mucho más allá: afectan la percepción y la emoción del público. Participa en el mundo proyectado y en el modelado de la realidad, y así también en la determinación de la voz discursiva.

“Es obvio que cuando se esta haciendo una película los problema estilísticos surgen de la necesidad de expresar algo concreto, o, como el mismo dice, “ el estilo es el modo en que se cuenta una historia”, pero ello no quiere decir que las elecciones que hace el director no estén inscritas en un panorama estilístico mas general y que sus razones no se deban a estructuras estéticas que tienen que ver con la cultura en la que vive y que es posible que a el se le escapen” (Catalá 2001:16).

Al igual que en el caso de la voz y la estructura, Plantinga presenta como tercer gran categoría el estilo y la técnica, dos conceptos que considera totalmente interrelacionados pues afirma que el estilo consiste en los patrones de uso de las técnicas cinematográficas, entre las cuales menciona como ejemplos la edición, los movimientos de cámara, la iluminación y el sonido, recordando así claramente los parámetros estilísticos propuestos por Bordwell y Thompson, los cuales considero más completos para un análisis estilístico: puesta en escena¹³, fotografía, montaje y sonido. Al igual que en las categorías de *Voz y Estructura*, Plantinga divide el *Estilo y la técnica* en tres unidades transversales: formal, abierta y poética. El estilo formal estaría muy ligado a la voz formal y serviría a el proyecto retórico de la película: transmite información sobre el mundo proyectado, ayuda a desarrollar la perspectiva de la película, produce en el espectador los efectos perceptivos y emocionales deseados. Es, por lo tanto, altamente comunicativo, claro denotacionalmente y coherente. El estilo en este tipo de películas, raramente es usado como un fin en sí mismo, sino que está anclado a las funciones unificadas ejecutadas por el discurso de la película. El ornamento, las virtuosidades estilísticas pueden

¹³ Sunzunegui prefiere hablar de puesta en forma, entendida como aquello “que hace relevante una obra (...) es esta forma la que, situándose más allá de toda distinción entre expresión y contenido, convierte a el mismo cuerpo textual en lugar privilegiado de toda intervención significativa” (en: Catalá, 2001:68).

existir, pero están dentro de un discurso marcado por una función comunicativa consistente. La técnica se fuerza para lograr la absoluta claridad denotativa y la máxima coherencia del discurso.

El estilo abierto, asociado a la voz abierta, tendría una “estilística de la observación” la cual, aunque también buscaría la claridad denotativa, pretende evitar la ornamentación “en un intento por capturar apariencias y sonidos” (Plantinga, 1997:148). El cine directo y el *cinéma vérité* son la más clara manifestación de este estilo, el cual ha sido predominante desde los años sesenta y que continúa marcando su impronta incluso en muchas películas contemporáneas. Dichas películas, debido a su técnica misma, tienen “marcas” como el grano grueso, los zoom de reencuadre, la cámara en mano, saltos de eje y narrativos en el montaje, o la carencia de música extradiegética. Igualmente el uso de una sola cámara exige tomas largas sin cortes que generan en sí cierto drama de esa búsqueda espontánea de puntos de interés visual e historias, que muchas veces sobrepasan el interés por los propios acontecimientos profilmicos. Aunque el realizador observacional evita las ornamentaciones estilísticas, las sustituye por una estilística de otra índole que incluso se ha parodiado en numerosos “dokumentaries”. El estilo poético finalmente, se intuye de nuevo en la argumentación de Plantinga -al hablar por ejemplo de un estilo “disruptivo” en la subcategoría poética del Avant Garde-, pero nunca llega a ser enunciado o definido claramente.

En el cine de no ficción contemporáneo se produce, como se analizará más adelante, una transposición de los estilos mencionados, pero es claro que el valor icónico de la imagen, se ha desvanecido, junto con los ideales de transparencia. Estrategias de extrañamiento y descontextualización (ya usadas en las vanguardias) hacen que la imagen no se parezca a su referente, ni que la ordenación de las imágenes siga a la realidad, como se intentaba con la fotografía realista y movimientos documentales como el cine directo. Los desenfocsos, virados, quemados, variaciones en la velocidad, intervenciones químicas o digitales, distorsiones de sonido, ficcionalizaciones, ediciones creativas, son tan comunes hoy, como lo fueron en la época de las primeras vanguardias, pero con referentes completamente diferentes de un contexto postmoderno que le da nuevos significados a estas configuraciones técnico-estilísticas.

2.6. *Dispositio*: La organización estructural de la imagen y el sonido

“La disposición es la ordenación y la distribución de las cosas, la cual indica qué cosa ha de ser colocada en qué lugares” (*Rhetorica ad Herennium*: I,II,III). De una manera semejante,

Quintiliano (1987:I) la define en su *Institutio Oratoria* como la distribución útil de las cosas y de las partes en lugares. Por su parte, Albaladejo (1993:75) afirma que la *dispositio* se encarga de la organización interior del texto, de los “materiales semántico-extensionales de la *inventio* en materiales semántico-intencionales”. Esta etapa une el referente de realidad tomado con su manifestación textual, es la transición entre la *inventio* y la *elocutio* cuya misión es darle unidad y coherencia integral al discurso. Así *res* y *verba* se someten a un orden puesto al servicio del *utilitas*, la utilidad.

La *dispositio* es una etapa crucial en la seducción persuasivo-estética del público, pues intenta engancharlo desde el comienzo a una organización adecuada de los contenidos seleccionados. Es por ello que ha tenido un papel muy importante en la retórica, el cual ha sido reforzado por los estudios estructuralistas y narratológicos que le dieron un nuevo empuje a esta operación al abordar problemas de estructura y composición. Sin embargo, estas dos disciplinas se han quedado cortas en muchos casos frente a la complejidad de formas del fenómeno cinematográfico y documental, que se escapa a análisis enfocados básicamente a textos narrativos. La retórica como disciplina textual puede explicar de una mejor manera dichos modos de representación, desde la perspectiva tomada en este trabajo. Estos comparten sus características con otro tipo de textos analizados y producidos históricamente por la retórica, pero con ciertas particularidades que se empezarán a explorar en este apartado y que abren posibilidades investigativas y de realización importantes.

En el documental es muy reciente la atención prestada a cuestiones de estructura y composición. Los libros y manuales de producción las han ignorado asumiendo la idea realista de que estas surgen espontáneamente del tema mismo, lo que para Plantinga (1997:33) se parece más a un inconsciente apego a las estructuras convencionales de representación.

En realidad en el campo estructural, muchos documentalistas han ensayado diversas formas de contar las historias de la realidad, de experimentar con variaciones en la forma y ello se ve en varios niveles de actividad. Hay movimientos contemporáneos en los cuales un gran número de individuos experimentan formalmente con dispositivos particulares al mismo tiempo. Es el caso del invento de los primeros equipos portátiles de sonido sincrónico que permitió que documentalistas en Nueva York, París y Montreal realizaran propuestas con lo que el nuevo equipo podía hacer y se crearan al mismo tiempo propuestas como la del *cinéma vérité* y el *direct cinema*. Una actividad diferente es la experimentada por un único artista. Es el caso de Vertov, Flaherty y muchos otros que actuaron de manera más solitaria pero que dejaron una

importante huella formal. Todos ellos han conformado la historia del documental, donde se pueden encontrar muchos ejemplos de tipos de organización del material filmico que marcan diferentes escuelas, estilos y que hoy son una fuente creativa de la que se pueden apropiar los realizadores contemporáneos.

La *dispositio* en el documental implica una organización de los diferentes elementos del texto audiovisual, que lleva necesariamente a una cierta intencionalización. Desde la perspectiva retórica se asume entonces que en el documental puede haber tanta construcción discursiva como en cualquier otro texto. "La forma no sigue naturalmente al contenido y la estructura de una película de no ficción depende tanto de la elección retórica del realizador como del tema" (Plantinga, 1997:120). Y dicha elección retórica se realiza para conseguir una adhesión ideológica o para "decir algo", o simplemente para lograr un efecto artístico, dar una idea de la realidad.

"Los cineastas componen imágenes dentro de una forma para que otros la vean y entonces son frecuentemente cuestionados '¿Qué estaba tratando de decir?' Ellos han tratado de decir o significar ciertas cosas, pero posiblemente esta es la menor de sus intenciones. Gran parte de su esfuerzo se encuentra en situar al espectador en una relación particular con el tema y en crear una progresión de imágenes y escenas para entenderlo, tal como un músico produce una progresión de notas y secuencias (MacDougall, 2005:23).

2.6.1. Macroestructuras y superestructuras

Van Dijk (1989), en sus análisis retóricos enfocados básicamente a la argumentación, ha estudiado la *dispositio* de diferentes tipos de textos, llegando a la conclusión de que los esquemas generales que él trabaja (macroestructuras y superestructuras) pueden aplicarse a los diversos discursos, sean ellos orales, escritos o audiovisuales. No obstante, debido a la dificultad de caracterizar y aislar las estructuras para todo tipo de textos, se enfoca solo en los escritos narrativos y argumentativos, dejando un gran campo abierto para investigaciones posteriores sobre otro tipo de discursos, como los que operan dentro del campo documental. Sin embargo, su trabajo es una excelente base de partida para explorar esta operación retórica que ha empezado a tomar una gran fuerza en la teoría y la práctica del cine de no ficción.

Van Dijk (1989) diferencia las macroestructuras de las superestructuras delimitando las primeras al campo semántico (de sentido) y las segundas al sintáctico (de orden). Es decir que

las primeras representan la estructura profunda del texto, su lógica más lineal y jerarquizada, organizada en términos de temas y tópicos. La superestructura o estructura esquemática se relaciona con los esquemas globales que dan orden a la superficie del texto, a sus partes en un todo al cual éste se adapta.

La macroestructura busca organizar los elementos de la realidad seleccionados en etapas anteriores (mundos posibles), de tal manera que el público los pueda interpretar correctamente según cierta intencionalidad. Es decir, se procura una interdependencia entre el sistema de mundos y la unidad lingüística del texto (Capdevila 2002: 159). Esta actividad macroestructural es global y subyacente, como argumenta Albaladejo (1998:90): “la organización de mundos de la extensión, al ser incorporado a la intención textual por su inclusión, como elemento sintáctico-semántico, en la estructura de sentido pasa a estar, ya en el espacio del contexto, relacionado estrechamente con los tópicos del texto, que se configuran como proposiciones básicas, condensadas, que en la macroestructura reproducen la realidad que es el referente del texto”. Dicha ordenación constituye la fábula, es decir, la narración lineal de los hechos definida como el esquema fundamental de la narración, como la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, como el curso de los acontecimientos ordenados temporalmente. Se trata de una organización jerárquica según van Dijk, en el sentido que se puede identificar el tema del texto total (y resumirlo como una única proposición), la cual a su vez se puede disgregar en subtemas menos generales, y estos aun se pueden dividir más. Se trata de un proceso de análisis que llega al contenido general del texto, un proceso análogo al que manuales de realización documental como *Directing the Documentary* (Rabiger, 1998) o *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos* (Rosenthal 2002) proponen para la creación de un documental, la cual debe empezar por la definición de un tema y unos subtemas, la definición de la hipótesis de trabajo o punto de vista, y un resumen de ello en un log line o story line, las cuales estarían en relación directa con la operación retórica de la *inventio*.

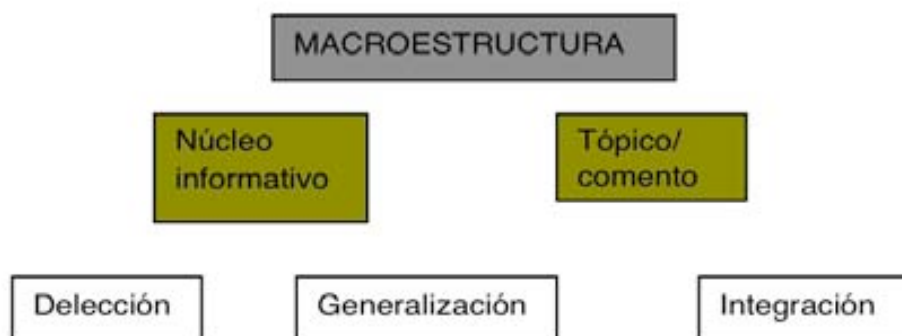
Las funciones básicas de las macroestructuras son, por un lado, organizar las proposiciones dentro de una estructura coherente y, por otro lado, facilitar la memorización y almacenamiento de la información de manera que a partir de ella se pueda interpretar el resto de elementos. Dan la coherencia global ya que la información emitida o recibida necesita un tratamiento reductivo y organizador que la simplifique. Y dicho proceso se da en un doble sentido: desde el punto de vista de la instancia productora donde se presenta de la forma reductiva o desde el análisis en el cual se da por ampliificación para reconstruir el sentido global y particular. Así el análisis reduce

la información semántica para integrarla.

Pericot (1987) señala que las operaciones de reducción/ampliación se pueden aplicar tanto para leer o producir textos lingüísticos como visuales. Esta parte de la retórica implica para la presente investigación el análisis de la o las macroestructuras de los discursos documentales, pero siempre teniendo en cuenta que las macroestructuras son construcciones cognitivas que realiza el auditorio a partir de los elementos textuales propuestos por el productor. Como operación de análisis o síntesis, las macroestructuras se corresponden al estado cognitivo psíquico contextual particular de la instancia receptora, por lo que pueden haber múltiples interpretaciones posibles. De esta forma se puede tomar su metodología de análisis a partir tanto de la interpretación como de la producción (Capdevila 2002: 165).

Así Van Dijk (1980:213-219) expone tres reglas para el análisis desde la interpretación de la reducción semántica: delección, la cual busca suprimir proposiciones; generalización, elisión de información general; e integración, combinación de información esencial. Por su parte Pericot (1987:140) señala tres reglas simétricas a las anteriores desde la producción del discurso: adjunción, desmembramiento y particularización. Dichas categorías son importantes para las propuestas metodológicas que se plantean en esta investigación, pues el nivel macroestructural es básico para entender los mundos posibles del texto y sus estrategias persuasivas.

Figura 6. Las macroestructuras.



Pero más allá de la información semántica que se puede transmitir a partir de la construcción

macroestructural, el gran volumen de información debe ser organizado sintácticamente de la manera más eficaz posible, para que llegue al público objetivo y ello se realiza en la superestructura: se trata de “esquemas textuales globales y abstractos concernientes a la organización superficial del texto” (Capdevila 2002:165). Como estructuras globales, determinan el orden de las partes del texto ya que se trata de esquemas a los que éste se adapta. Por lo tanto, como afirma Van Dijk (1989:142), “la superestructura debe componerse de determinadas unidades de una categoría determinada que están vinculadas a esas partes del texto previamente ordenadas”. Su carácter abstracto se demuestra en la idea de que los mismos esquemas pueden manifestarse en diferentes sistemas semióticos. Sin embargo, también deja entrever que cada tipo de texto tiene sus especificidades y éstas están indicadas por las superestructuras.

La tarea ordenadora en el nivel superestructural o sintáctico la divide Mortara Garavelli (1991) en tres grandes actividades propias de la *dispositio*: La partición del discurso en secciones, el orden que debe regir cada una de estas secciones y el orden de las palabras que componen cada una de estas partes, esta última estando ya más en el campo de la *elocutio*. Capdevila (2002:171) propone como alternativa una tercera: la que tiene lugar entre las diferentes partes del discurso. Así aunque todas estas actividades ya estaban contempladas desde la Retórica de Aristóteles, por razones analíticas la autora las toma como tres niveles de articulación del discurso narrativo, que se adoptan también para la presente investigación.

2.6.2.La partición del discurso en secciones

En su Retórica, Aristóteles habla ya de las partes del discurso y su orden (*exordium*, *narratio*, *confirmatio* y *peroratio*). Estas son las llamadas *partes orationis* por los retóricos y son las categorías o unidades básicas que determinan la distribución de los contenidos en el discurso y que se le ha empezado a dar una intención con la construcción de macroestructuras, pero que en la superestructura adquiere un carácter clave pues lo referencial se convierte en sintáctico a través de las partes del discurso (Capdevila, 2002:171). De esta forma, “las partes orationis son la columna vertebral del texto retórico y de su referente; forman el eje de representación horizontal integrado en la sistematización retórica” (Albaladejo 1993: 44).

Exordium: El exordio, o introducción del discurso, es donde se intenta capturar el interés y afecto del público (la *captatio benevolentiae*). Y, según la tradición teórica, puede ser normal

(*proemium*) o especial (*insinuatio*). La primera de ellas es directa y apela sobre todo a argumentos de índole racional (pidiendo atención explícitamente, prometiendo la pertinencia o concisión del asunto, entrando en materia rápidamente, buscando la benevolencia con autoalabanzas, elogiando al público y rechazando las posiciones contrarias). En la segunda forma, la influencia se ejerce a través de dispositivos psicológicos como la suposición, la sorpresa u otros medios de atracción de naturaleza no racionales.

Narratio: es la exposición de los temas previstos. Tradicionalmente en la retórica se la define como el relato persuasivo de una acción tal como ha sucedido o se supone ha sucedido. Debe ser breve, clara y verosímil. Esta parte del discurso tradicional retórico es un punto de unión de gran relevancia con la narrativa, con la cual comparte su bagaje teórico.

Confirmatio: también llamada *argumentatio*, es la valoración de los argumentos y por lo tanto es el núcleo de la persuasión, una parte imprescindible del discurso retórico-persuasivo tradicional. En esta parte se presentan las pruebas pertinentes a la utilidad de la causa en dos partes: la *probatio* (argumentos favorables desde la perspectiva del orador) y la *refutatio* (se busca desacreditar las pruebas contrarias). Bill Nichols (2001: 56) constata que la alteración entre argumentos en pro y en contra inclina la retórica tradicional a tratar los asuntos en blanco y negro, lo que para él es una perspectiva conductista que lleva a una aproximación simplista tipo problema/solución como en los documentales de Lorentz de los años treinta, o a la tradicional pero muchas veces truculenta aproximación periodística balanceada que tomaría “los dos lados de la cuestión”, como en la mayoría de documentales televisivos de las grandes cadenas. Nichols nota que varios documentalistas han tratado de escapar a la forma tradicional con películas complejas, de finales abiertos y estructuras divagantes que asumen la retórica de forma más sutil y abierta.

Peroratio: el epílogo, donde se concluye el discurso y se dispone al auditorio para el fin previsto. En el discurso retórico oral clásico se recuerdan las partes más importantes expuestas influyendo en los afectos del público para su implicación. Esta estrategia es diferente en los discursos escritos.

Estas partes del discurso trabajadas por la retórica, corresponden en los textos narrativos al inicio, desarrollo, clímax y desenlace también planteados por Aristóteles en la Poética (2002). Incluso en los textos narrativos la exposición hace parte fundamental de su construcción: ésta introduce al espectador en el mundo proyectado, proporcionando un background de información indispensable para la comprensión de los eventos narrativos o del argumento. Es útil comprender las maneras en que exposición y narrativa (o argumento) se entrecruzan a través del

texto. Sternberg (1978) exploró las interacciones de la narrativa y la exposición en ficción, hallazgos que pueden ser útiles también para la no ficción. Él afirma que la exposición es necesaria para fijar esquemas que permitan el suspenso, la anticipación y la hipótesis espectral que hace la narrativa interesante. Por ello su posición en la narrativa (prelimiar o retrasada), su concentración o dispersión en el texto logra efectos retórico-narrativos diferentes. El uso de estas estrategias de orden sirve en la ficción para la creación y manipulación del interés narrativo, pues según Sternberg la orientación del escritor de ficción es primordialmente retórica manipulando las técnicas para este fin. No obstante, aclara que el historiador tiende a reconstruir la verdad y por ello se apega más al estricto orden cronológico, “natural”, evitando la manipulación de la combinación de elementos, la ordenación de los acontecimientos y la selección de estos. Para él su objetivo principal no puede ser el interés del lector, a expensas de la verdad histórica o la metodología científica (1978:40).

Frente a este enfoque positivista con respecto a la historia, muchos autores, entre ellos Hayden White, han argumentado que los escritos de las ciencias sociales (e incluso de las exactas), tienen unas fuertes raíces en la literatura y por lo tanto las técnicas retóricas y narrativas no son exclusivas de la ficción. Analiza cómo los historiadores transforman la crónica en un cuento (story), con un inicio discernible, una mitad y un final; un motivo de inauguración, de terminación, y transiciones; y una determinada jerarquía de los significados de los eventos reseñados. Algo muy semejante a lo que hacen los documentalistas, quienes utilizan en un gran porcentaje técnicas narrativas, aunque también técnicas no narrativas de partición del discurso en secciones y de estructuración de dichas partes, como se analizará más adelante.

2.6.3.El orden que debe regir cada una de estas secciones

En los estudios clásicos, el orden se entiende como la ordenación de los argumentos demostrativos dentro de cada parte, aunque también se puede entender como la disposición según la importancia o la fuerza del material. Para Perelman (2004) las diferencias que producen en el discurso persuasivo las diversas distribuciones son una de las características básicas de este tipos de discursos, pues en otros la disposición toma características diferentes, por ejemplo en el discurso de las ciencias exactas, donde “el orden de los factores no afectaría el producto”.

Aristóteles identifica tres formas: el orden creciente, el orden decreciente y el orden nestoriano. El orden creciente va aumentando el interés de sus elementos persuasivos, dejando para el final los más importantes que se quedarían en la memoria del espectador. De este se dice que su

principal riesgo es que dilate demasiado los puntos más fuertes y la audiencia decline su atención antes de llegar a ellos. El orden decreciente, por el contrario busca crear un gran impacto al comienzo, enfilando en la vanguardia sus mejores argumentos para captar al público. Sin embargo, de este se argumenta que su riesgo reside en que una prolongación puede crear una sensación general de “desinflamamiento”. Por último en el orden Nestoriano, uno de los más recomendados por los retóricos, se ubican los elementos más débiles en medio del discurso para poner los más importantes en un buen comienzo y final.

2.6.4. Ordenación de las partes del discurso

Tiene que ver con el respeto o no de una secuencia lógica y cronológica de las partes. El discurso según Aristóteles y la tradición retórica clásica se puede dar en orden natural (*ordo naturalis*) o en orden artificial (*ordo artificialis*). El primero de ellos es un orden lineal donde se narran los hechos de acuerdo a una lógica, un tiempo o un espacio lineales, que en la narratología se asocia a la forma *Ab ovo* en la cual la historia se desarrolla desde su inicio, siguiendo un orden cronológico. Por el contrario el artificial tiene que ver con la intervención creativa del retórico en la disposición de los elementos con fines artísticos o argumentativos. Por ejemplo iniciar la narración *in media res*, es decir, en un punto avanzado de la historia o del argumento y no por su principio cronológico más estricto, hace que la acción llegue desde atrás, con un efecto muy diferente, lo mismo que una narración *in extremis* que empezaría por su final. Así la elección entre estos tipos de organizaciones discursivas está directamente relacionada con la intencionalidad del discurso y los efectos persuasivo-estéticos que se buscan. Esta ordenación es la que crea propiamente la superestructura sintáctica, que a su vez sustenta la microestructura textual que forma parte de la *elocutio* (Capdevila 2002:174).

La contraposición clásica entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* da cuenta de la construcción del texto retórico en lo que respecta a su estructura profunda y a la organización del modelo retórico como estructuración modificable tanto a propósito de la totalidad de las *partes orationis* como de la *narratio*, y constituye un mecanismo imprescindible para el funcionamiento de la operación de *dispositio* (Albaladejo, 1991: 115-116).

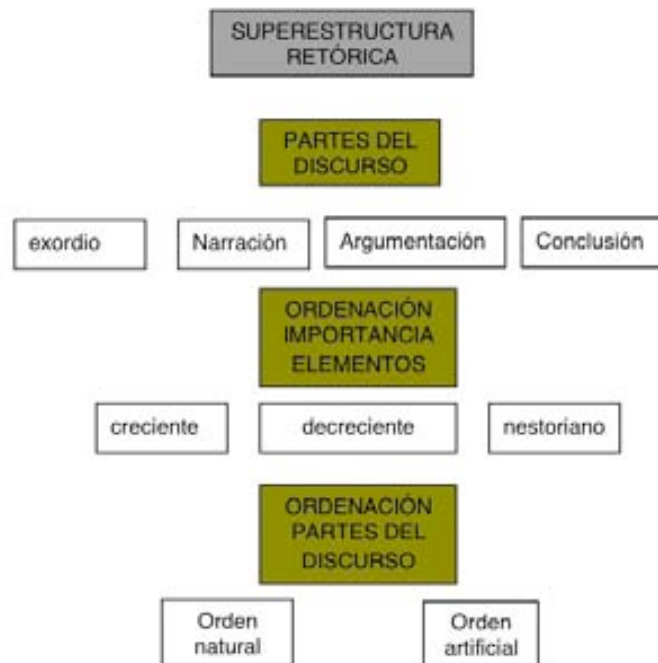
Así la cuestión de la organización textual como natural o artificial ha sido un punto de confluencia y de enriquecimiento mutuo entre la teoría retórica y la teoría poético-narrativa, tal como lo reafirma Quintiliano (*Institutio oratoria*, 1987:IV,II,83-84): “Pues yo tampoco me sumo a aquellos que consideran que siempre hay que narrar en el orden en el que algo haya sido

hecho, sino que prefiero narrar en el modo que conviene. Lo cual puede hacerse de muchas formas. Pues algunas veces simulamos que hemos olvidado cuando dejamos algo para un lugar más útil, y a veces declaramos que vamos a restituir el orden que falta porque así la causa va a ser más clara, a veces subordinamos al asunto expuesto las causas que lo precedieron”. Asimismo, Aristóteles en su libro la Poética amplía el concepto de orden realizado en la retórica y lo relaciona con la dramaturgia. Para él la dramaturgia es la creación del drama (de la raíz griega “dran” que significa acción). Por lo tanto, la dramaturgia es en esencia la disposición de las acciones del relato en un orden que logre obtener el mayor efecto posible sobre el espectador y la organización de estos hechos conforme a la manera más apropiada en que se los debe expresar, para que el conflicto central sea planteado, desarrollado y resuelto y, a la vez, cree expectativa y emoción en el espectador.

Ruiz de la Cierva (2001) compara la teoría retórica con la narrativa y equipara así la estructura macrosintáctica de base, regida por el orden normal, lineal, de los hechos y los argumentos, con el concepto de historia de la narratología. La estructura macrosintáctica de transformación, por su parte, la relaciona al concepto narratológico de discurso o intriga.

En el documental cinematográfico se puede ver que, mientras las películas que pertenecen a una tradición narrativa o a una observacional intentan construir muchas veces su discurso en un orden natural, los documentales más experimentales y poéticos lo hacen desde un orden artificial. Las diferentes formas que puede adoptar este tipo de discurso artificial configuran las estructuras narrativas no canónicas y las estructuras no-narrativas que se dan en la no ficción. Así este orden se puede dar *in media res* o como nestoriano, topográfico, aleatorio, convencional (alfabético u otro), mnemotécnico, lógico o causal, gradativo, de importancia; de preferencias; de complejidad progresiva, de background progresivo o retroalimentado, autoreflexivo, de impacto psicológico, de familiaridad, egocéntrico, etc. Esta gran variedad de formas se ha desarrollado desde muchos tipos de discursos, enriqueciendo las básicas enunciadas por los primeros retóricos.

Figura 7. La superestructura.



2.6.5. Otras categorías estructurales

El modelo analítico para la *dispositio* que se ha expuesto hasta aquí se basa en las propuestas clásicas y contemporáneas de la retórica. No obstante, campos de estudio como el de los discursos de no ficción, la narratología y el cine ofrecen categorías complementarias que pueden aportar elementos novedosos al análisis y a la construcción estructural en el documental cinematográfico, para la cual es insuficiente el modelo clásico. Aquí se esbozan algunas propuestas que se podrían elaborar como un modelo de análisis o composición de la estructura documental más sólido en futuras investigaciones.

El estudio de la *dispositio*, de las estructuras, en la no ficción es aun muy incipiente. En el ensayo “*Structure and Form in Non-Narrative Prose*,” Richard Larson, citado por D’Angelo (1990) afirma que “aunque hay un gran cuerpo de literatura sobre la inventio, la estructura y la forma en la prosa no narrativa solo recientemente se ha vuelto sujeto de una investigación teórica seria y múltiple” y agrega que “la mayoría de discusiones de forma que están disponibles

a los profesores de escritura son enumeraciones de planes y fórmulas de las cuales los escritores pueden escoger”. D’Angelo (1990) hace hincapié en que muchos de los métodos tradicionales frente a la composición, en lugar de describir las relaciones que se obtienen entre las partes del discurso, simplemente las nombran. “Decir, por ejemplo, que –un texto tiene un principio, un medio y un final; o por un *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *refutatio*, y *peroratio* no es describir la estructura, sino nombrar partes”.

Frente a esta limitación del modelo clásico se proponen otras categorías basadas en la teoría tropológica, la narratología, y la teoría cinematográfica y documental.

2.6.5.1. Tropología estructural

La teoría tropológica, no solo impregnaría el lenguaje figurativo sino que penetraría todo el sistema retórico. Así los cuatro tropos maestros (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) se toman como marco conceptual para representar el proceso de selección, orden y ubicación de ideas e imágenes dentro del texto. Este modelo es aplicable a cualquier tipo de discurso pues el lenguaje figurativo no solo describe el traspaso de significados entre palabras sino a todo el texto, como su esqueleto estructural. Los tropos son estrategias básicas para organizar todo tipo de textos (D’Angelo, 1990).

Hayden White (1978:23) afirma que los eventos se deben “prefigurar” y “constituir” como objeto de pensamiento, lo que se logra por medio de los tropos maestros. Como para la “estructura profunda” de la conciencia histórica, éstos están al servicio de la “estructura profunda” o “latente” del texto, explicando relaciones entre los eventos en el mundo de la experiencia y, al mismo tiempo, al interior del texto entre las partes, e incluso entre éstas y el todo.

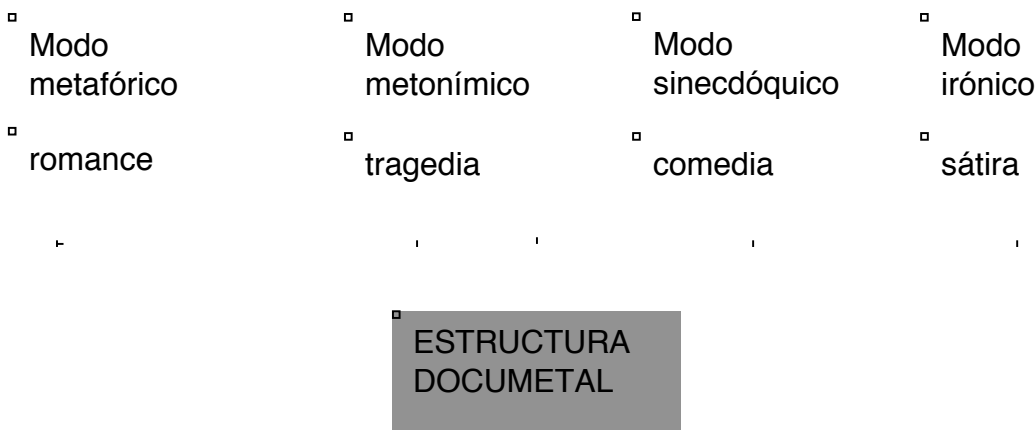
Los tropos conducen entonces a los diferentes modos de guionización y a otras estrategias de interpretación. Así, cada tropo corresponde a un modo pregenérico, o “mito arquetípico”: romance-metáfora, tragedia-metonimia, comedia-sinécdoque, sátira-ironía. Dichas duplas, argumenta White, demuestran que es posible organizar un texto a partir de un modo tropológico dominante. Entonces, un documental que busca remarcar las similitudes entre elementos referenciales es metafórico; si se mueve de un elemento a otro (de parte a parte) es metonímico; si trata de entender la naturaleza de las partes y el todo que las forma es sinecdóquico; y si es reflexivo frente a la experiencia u otras visiones es irónico.

Además de estas estrategias generales de organización tropológica, D'Angelo (1990) propone una más específica basada en el concepto de “ratio” de Kenneth Burke (1970:34), con el cual se pueden estudiar las relaciones internas al interior y entre los tropos. Dicho concepto indica los puntos de transición de un término a otro, lo cual aplicado a los tropos describiría un texto como organizado de un modo metafórico-metonímico, metafórico-sinecdóquico, metafórico-irónico y así en sus combinaciones posibles. Además sugiere que se puede subdividir cada tropo maestro en categorías similares, algunas de las cuales enumera:

- Modo metafórico: personificación, símil, alusión, doble sentido, elipsis, paralelismo, esquemas de repetición (anáfora y epístrofe), esquemas de sonido (homófono, aliteración, asonancia, consonancia).
- Modo metonímico: Antimeria, metalepsis, prolepsis, traductio, poliptoton, epíteto, eufemismo.
- Modo sinecdóquico: Inductio, partitio, enumeratio, merismus, entymemus, syllogismo
- Modo irónico: Antimetabola, zeugma, paradoja, ironía, orymoron, litotes, e hipérbole.

D'Angelo (1990) concluye entonces que se pueden conceptualizar los patrones organizativos en el discurso de no ficción identificando las operaciones tropológicas que gobiernan su estructura. Así, bien sea un documental apoyado en formas lógicas y argumentativas o uno informal, sus estructuras latentes siempre serán tropológicas más que lógicas, dependiendo más de la textura del estilo que de principios macroestructurales de organización. Por ello defiende que es importante nombrar y describir las partes del discurso, sus patrones de ordenamiento, sus relaciones lógicas y argumentativas, pero es necesario también describir las relaciones tropológicas incluyendo las estrategias retóricas básicas de selección, organización y división de las partes.

Figura 8. Categorías de estructuración tropológica.



2.6.5.2. Sistemas formales cinematográficos y secuencias textuales

Los trabajos de carácter neoformalista y cognitivista de David Bordwell sobre la forma fílmica le aportan elementos interesantes al documental desde el punto de vista textual, pues hace coincidir en ellos a la estética, la retórica y la narratología para describir e intentar clasificar diferentes tipologías formales. Bordwell (1995:41) se basa en la idea de que el cerebro siempre reclama la forma, sigue unas pautas y estructuras en busca del orden y la significación al enfrentarse a las obras artísticas. Es por ello que para el autor la forma fílmica es un sistema, un conjunto unificado de elementos relacionados e interdependientes, que están a su vez directamente conectados con el espectador y su percepción del sistema total de la película (1995:42).

Bordwell clasifica los discursos audiovisuales en los sistemas formales narrativo y no narrativo. El sistema narrativo lo subdivide en clásico, arte y ensayo, paramétrico, materialista histórico y godariano, un sistema clasificatorio que Bordwell asocia únicamente al cine de ficción y que Plantinga coincide en que no es posible encontrar en la no ficción unas correspondencias con dicho modelo (una afirmación que con la perspectiva actual que tenemos del documental, se puede refutar y encontrar ciertos paralelos, aunque no exactos en la no ficción). El sistema no narrativo Bordwell lo subdivide en formas categóricas y retóricas (las cuales asocia al documental) y por otro lado formas abstractas y asociativas (las cuales asocia al cine experimental). Dicha categorización, retomada de estudios narratológicos y retóricos previos, se basa en variables que él denomina subsistemas y principios. Así diferencia entre el subsistema narrativo (elementos que conforman la historia) y el estilístico (elementos derivados de las técnicas cinematográficas), enfatizando que en su modelo analítico la forma y el contenido son inseparables. Los principios (similitud y repetición, diferencia y variación, desarrollo, unidad /desunidad) actúan por lo tanto en ambos subsistemas marcando su tipología.

Sistema Narrativo Formal

Este sistema formal basado en la narración es el más común tanto en la ficción como en la no ficción ya que pareciera ser natural y estar presente en cualquier tipo de actividad o comunicación humana. Para el estudio del Sistema Narrativo Bordwell se basa en diferentes aportes de la narratología, la semiótica y la teoría cognoscitiva. Propone para su investigación las siguientes unidades de análisis: argumento e historia, causa y efecto, tiempo y espacio, principios y finales y modelos de desarrollo. Además en su libro *La narración en el cine de*

ficción (1996a) Bordwell habla de cinco principales modos históricos de narración en el cine de ficción: clásica, arte y ensayo, histórico-materialista, paramétrica y “godariana”.

Sistemas Formales No Narrativos

A pesar del enorme predominio de la narración en el cine y de que se afirma que siempre existirá algún grado de ella, Bordwell ha sido una voz clave en hacer notar dentro de la teoría cinematográfica que existe una importante variedad de formas donde la narrativa no es el dispositivo predominante de organización textual. Él los agrupa en cuatro sistemas formales: *los categóricos, los retóricos, los abstractos y los asociativos*.

Categóricos: es un tipo de organización que divide el tema en partes o categorías, las cuales pueden ser científicas o explorar las infinitas posibilidades que la imaginación les pueda dar. Su forma está basada en la repetición incluyendo ligeras variaciones, de esta forma se toma un tema amplio que organiza la globalidad y categorías que organizan los segmentos. Su desarrollo se basa en esquemas inductivos simples y repetitivos, por ello puede debilitar el interés del público. Su reto es, según Bordwell, generar categorías poco comunes o irracionales. Los primeros documentales de Greenaway, los de Alan Berliner, buena parte de los documentales clásicos como *Olimpia* (Olimpia, Riefensthal: 1936) y muchos documentales de vida salvaje tienen esta forma.

Retóricos: Bordwell asocia esta forma directamente con la persuasión y la argumentación, definiéndola como un tipo de discurso que intenta convencer al público de algo (verdad generalmente no científica sino de opinión) para generar posición y quizá lograr consecuencias prácticas por medio de la acción. Sus argumentos, siguiendo la teoría retórica, pueden ser basados en la fuente, el tema y el espectador. Su forma sigue los parámetros clásicos de orden decreciente, creciente o nestoriano. En esa categoría Bordwell ubica películas claramente retóricas como las de Lorentz o Capra.

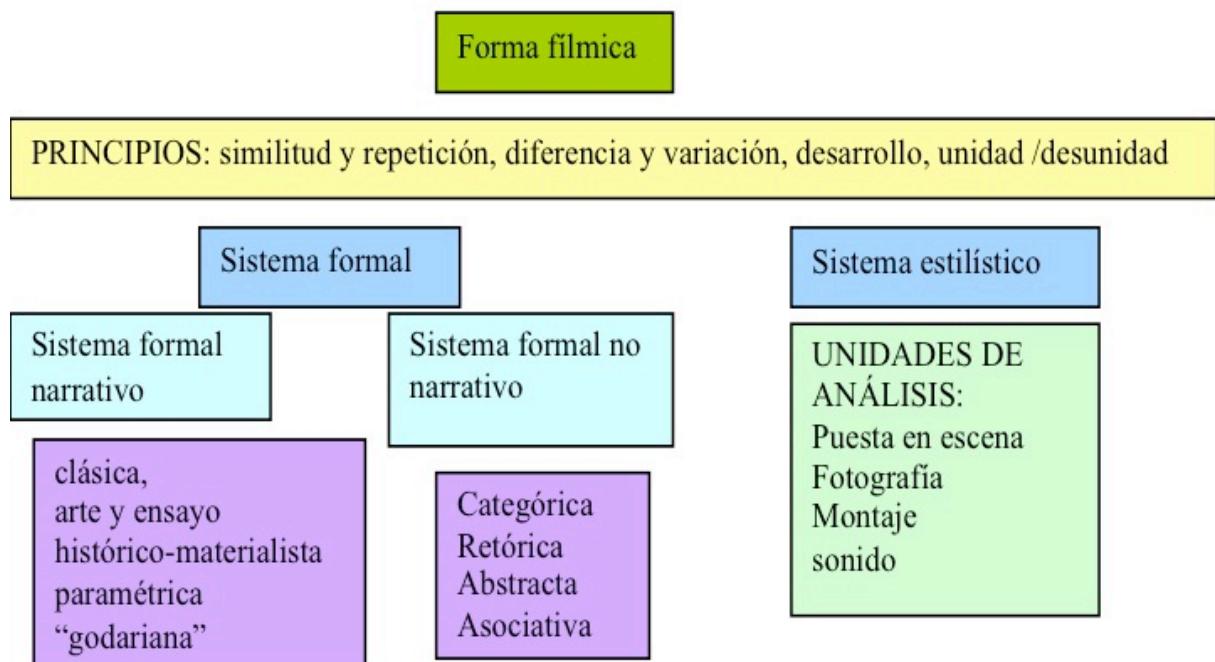
Abstractos: forma que llama la atención hacia cualidades visuales y sonoras de las cosas descritas. Compara y contrasta cualidades como forma, ritmo, color, tamaño, las cuales se organizan a menudo en forma que podemos llamar “tema y variaciones”. Este modo documental puede tener muchas variaciones tanto micro como macroestructuralmente y el placer cognitivo se encuentra en descubrir las relaciones de lo individual con lo general. Bordwell pone como ejemplos de esta forma las películas vanguardistas de los años veinte y de la segunda mitad del siglo veinte, pero asociadas únicamente al cine

experimental y no al documental, al igual que la categoría siguiente, lo cual considero es un error, pues como se ha demostrado en toda la tesis, las fronteras entre estas formas hoy son muy difusos desde lo formal.

Asociativos: esta forma busca expresar actitudes y conceptos o evocar atmósferas por medio de conexiones o asociaciones que vinculan imágenes y sonidos. Bordwell compara este proceso con las técnicas paralelísticas y del lenguaje figurativo usadas por la poesía. Formalmente el modo asociativo es muy libre y no está dividido claramente en partes convencionales, no obstante el principio de agrupación y el de repetición actúan en él para darle cierta unidad y coherencia. Como ejemplo se cita a *Koyaanisqatsi* (Regio, 1983) y *A Movie* (Conner, 1958), las cuales ubica dentro del cine experimental.

La clasificación, las variables y las unidades de análisis propuestas por Bordwell se pueden resumir en el siguiente esquema:

Figura 9. Esquema de la forma filmica de Bordwell



La categorización de Bordwell muestra diferentes posibilidades estructurales y estilísticas que puede adoptar el discurso audiovisual y por ende el documental, además de ofrecer categorías de análisis aplicables al análisis retórico textual.

De hecho Carl Plantinga, en su abordaje retórico del cine de no ficción, asume el *orden* como una de las categorías de análisis principales para entender el discurso documental, junto con la voz y el estilo. Para definir sus unidades de análisis se basa en las elaboraciones de Bordwell sobre la Forma Filmica. Así identifica las formas narrativa, retórica, categórica y asociativa. Estas a su vez las agrupa en dos grandes categorías: las *Estructuras Formales* ligadas a la narrativa tradicional y la argumentación lógica por un lado, y por otro lado las *Abiertas*, las cuales aclara Plantinga, nunca se encuentran en forma pura debido a que a pesar de que este tipo de estructura surge como reacción a las estructuras clásicas en la ficción y el documental, es imposible escapar totalmente a la estructura. No obstante, a diferencia de la estructura formal los Plot son menos claros, con movimientos narrativos guiados más por la casualidad que por la causalidad lineal y con una ausencia de una clara exposición o resolución. La estructura abierta es muchas veces impredecible; siendo difícil saber cuál será el rumbo de los acontecimientos y el desenlace. Según Bordwell las películas de arte y ensayo están representadas por el “realismo subjetivo”, el cual estaría marcado por la desdramatización de la narrativa, una permanente vaguedad de la exposición, y una tenue vinculación entre los eventos. En general, las estructuras abiertas son más episódicas, serpeantes e idiosincrásicas que las formales, motivadas por las asociaciones libres, por la experimentación o por la casualidad.

Finalmente la estructura poética aunque se intuye por la argumentación general de Plantinga, no está claramente definida ni enunciada en su trabajo, pero es claro que tiene que ver con algunos de los subgéneros de la voz poética. Esta estructura estaría más asociada a las formas asociativas y abstractas que Bordwell caracteriza para el cine experimental, pero que incluso se puede encontrar tanto en las vanguardias, como en el cine de no ficción de la post-verdad.

Bajo análisis, esta delimitación posee algunas incoherencias. Deja por fuera la forma abstracta caracterizada por Bordwell en una omisión que queda sin respuestas, pues no explica el porqué de no haberla incluido en su apartado sobre las estructuras. Igualmente la forma asociativa que Bordwell vincula a las estructuras más poéticas o metafóricas como la de *Koyanishqatsi* (1983), está más ligada al cine observacional para Plantinga. Desde la teoría retórica que se ha venido trabajando en esta investigación se perciben algunas falencias conceptuales en Bordwell y Plantinga: Su idea de la retórica y del lenguaje figurativo es cerrada y demasiado pragmática,

circunscribiéndola a unos modos particulares, cuando se ha visto que toda forma discursiva está atravesada por el sistema retórico. Lo que llama “sistema formal retórico” es más bien un discurso argumentativo desde la teoría retórica y literaria, pues la estructura retórica más clásica de este tipo de discursos es sólo un punto de partida. La información y los argumentos del discurso pueden combinarse en diferentes formas y tiempos generando las otras formas que no dejan de ser retóricas. Plantinga hace la salvedad de que “en un sentido general cualquier discurso tiene una dimensión retórica, ya que sugiere una perspectiva del mundo”. No obstante, entiende la estructura retórica en el mismo sentido que Bordwell: el “uso explícito de estrategias de argumento y persuasión, premisas asertivas, presentación de evidencia con empleo de varios instrumentos persuasivos y donde se genera una conclusión” (Plantinga,1997:105).

Todas estas categorías no dejan de estar incluidas en una idea más amplia de la retórica. Lo que estos dos autores llaman retórico, es sólo un tipo de orden o de discurso dentro de la retórica clásica, que se podría llamar más apropiadamente argumentativo, como lo tratan las bases teóricas lingüísticas que, desde las tipologías textuales, dividen los discursos en: descriptivos: ligados a la percepción del espacio; narrativos: ligados a la percepción del tiempo; explicativos: asociados al análisis, síntesis y representación conceptual; argumentativos: centrados en el juicio y toma de posición; instructivos: ligados a la previsión de comportamientos futuros (Werlich:1975).

Según Bassols y Torrent (1996:22) desde la teoría literaria es mejor no hablar de tipologías sino de secuencias textuales -narrativa, descriptiva, argumentativa, explicativa, dialógico-conversacional- las cuales se pueden dar de manera homogénea (con una sola secuencia) o heterogénea (varias secuencias), caso típico del documental, el cual tiene como una de sus características distintivas el ser una forma mixta, un discurso con pluralidad de voces, con heterogeneidad textual, como lo confirma Guynn (1990) en su estudio sobre el período clásico del documental.

2.7. *Inventio*: Búsqueda de ideas y materiales en el desarrollo y preproducción

La primera operación que configura el discurso retórico desde la teoría clásica, la *inventio* o *heuresis*, se definía en la *Rhetorica ad Herennium* como «el hallazgo de asuntos verdaderos o verosímiles que hagan posible la causa». Consiste en buscar las ideas y emociones adecuadas para la correcta exposición del mensaje persuasivo. Albaladejo la define hoy como “una

operación semántico-extensional por la que se obtiene el referente del texto retórico, que es la estructura de conjunto referencial formada por la serie de seres, estados, procesos, acciones e ideas que en dicho texto van a ser representados” (1993: 73).

Desde la teoría de los mundos posibles, la *inventio* tiene la función de buscar los “habitantes” que van a poblar este mundo, es decir que trata entonces del qué decir, de la búsqueda de ideas, materiales y emociones adecuadas que se utilizarán en los diferentes niveles referenciales producidos por esta operación para la correcta exposición del mensaje persuasivo. Por lo tanto se han de buscar cada uno de los elementos referenciales adecuados a cada una de las *partes orationis* o partes del discurso. Para el cine documental esta operación es básica y tiene sus correspondencias con algunas de las etapas de lo que se conoce en la industria audiovisual como “desarrollo de proyectos”, aunque está inmersa en todas las etapas de realización.

En la *inventio* se deben explorar los argumentos propicios para la presentación del tema y la idea de realidad que se quiere dar en la película. Bill Nichols (2001:49) basándose en los retóricos clásicos dice que esta parte de la retórica se refiere al descubrimiento de evidencias o “pruebas” que soportan una posición o argumento. Sin embargo, aclara que en el documental cinematográfico como en otros textos retóricos, la prueba científica es inalcanzable al tratar de aspectos de la experiencia humana. La validez de las pruebas estarían sujetas a reglas y convenciones sociales, asunto que abordó Aristóteles en su *Retórica*, al dividir las pruebas en aquellas que se refieren a los hechos del asunto (pruebas no artísticas) y aquellas que se refieren a los sentimientos de la audiencia (pruebas artísticas).

Las pruebas no artísticas son aquellas que supuestamente no tienen disputa (aunque la historia científica ya ha demostrado su retórica intrínseca y su capacidad de equivocación), como documentos, confesiones, objetos, experimentos científicos, etc. Dice Nichols que estas pruebas se escapan al poder creativo del documentalista, pero no a su poder evaluativo e interpretativo. Por otro lado, las pruebas artísticas o artificiales son las técnicas para generar la sensación de conclusión o evidencia, producto del poder inventivo del documentalista. Por lo tanto son las más importantes, afirma Nichols para la discusión de cómo los documentales hablan y adquieren una voz propia” (2001:50).

Aristóteles dividió las pruebas artísticas en *ethos*, *logos* y *pathos*. La primera, basada en la credibilidad ética del orador, la segunda basada en la razón, en la capacidad argumentativa y probatoria del discurso; y la tercera basada en las emociones del público, en la capacidad para

producir la disposición favorable hacia una visión particular. Enfatiza Nichols que estas tres formas de pruebas tienen relevancia para los documentales (2001:50), pero la *inventio* no se queda solo en las pruebas, como se infiere en el texto del reconocido teórico del cine de no ficción. En la *inventio* se prevén el todo y las partes, los temas y subtemas. Igualmente la comparación y las relaciones entre los elementos se realizan en esta etapa, buscando similitudes y diferencias, grado, causa y efecto, antecedentes y consecuencias, contrarios y contradicciones. Además se encuentran las circunstancias: posibles e imposibles, hechos pasados, hechos futuros, para ayudar a estructurar el trabajo y encontrar las operaciones retóricas que llevarán el mensaje al público.

En la *inventio*, la retórica clásica recomienda también buscar los testimonios y las motivaciones que sustentarán el discurso. Así las voces de las autoridades y los testigos, las máximas y proverbios, los rumores, los juramentos, los documentos, las leyes, los precedentes le dan fuerza retórica a los textos. Al mismo tiempo encontrar lo justo y lo injusto en el género judicial, lo ventajoso y lo desventajoso, lo bueno y lo malo en el deliberativo, lo virtuoso o noble y lo vicioso o bajo en el epidíctico, ayuda a mantener un punto de vista y una posición clara.

El contenido, la expresión y los principios de intencionalidad se fundamentan en esta etapa que busca las ideas, creencias, opiniones; etc., es decir, la realidad comunicacional. Por ello la *inventio* está regida por los principios marcados en la *intellectio* y debe conectar con las expectativas del público, las cuales como se ha insistido son las que le dan su estatus mismo al documental. En esta etapa eminentemente creativa se toman entonces algunas de las decisiones más importantes en la elaboración del discurso documental, las cuales determinan en parte su éxito o fracaso. Por ello diversos autores proponen diferentes parámetros y operaciones para llegar a un buen resultado. Según Vásquez y Aldea, citados por Capdevila (2002: 144), esta etapa debe ser precedida en la publicidad por los estudios de mercado, una recomendación muy tenida en cuenta por las producciones documentales más comerciales de las grandes cadenas de televisión, donde muchas veces antes de cualquier elaboración realizan estudios de audiencias, *focus group* y pruebas piloto para conocer los gustos y reacciones de su público, un asunto que en el cine de no ficción más experimental y de autor poca importancia tiene, pues su objetivo no son las ventas masivas.

Jesús García Jiménez (1993:75) propone por su parte un sistema de evaluación de la creatividad para esta etapa retórica dividida en cinco niveles: la capacidad heurística, la capacidad asociativa, la libertad asociativa, la originalidad combinatoria y la capacidad estratégica. La segunda y tercera tienen que ver directamente con los recursos figurativo-retóricos que se

analizaron ya, pues la capacidad asociativa es el grado variable en que el autor posee la facultad de evadirse de los sistemas de denotación de las imágenes (visuales y auditivas) para proponer con claridad a los oyentes/espectadores sentidos connotados y para articular las imágenes en "figuras" y "semas iconográficos" (García,1993:75). La libertad asociativa, por su parte, es el grado variable en que el autor posee la facultad de eludir el mandato de todos los elementos constrictivos, que de hecho condicionan su capacidad de crear: el dictado de la experiencia, de los rituales, de la pertenencia a la "tribu", del sistema educativo, de la religión, de la política y, en suma, de las ideologías (García,1993:75).

2.7.1.La teoría de la argumentación de Perelman y la inventio

Capdevila (2002:141) sustenta que la propuesta teórico-analítica de Perelman se sitúa básicamente en esta etapa, la cual necesita de las demás etapas retóricas para lograr una mayor contextualización. Perelman no plantea su teoría para el análisis de textos audiovisuales en los medios de comunicación; por lo tanto, si queremos aplicar esta teoría al análisis de objetos audiovisuales es necesario complementar la teoría del autor belga, en la cual propone los recursos o procedimientos para darle *validez a la argumentación* y el concepto clave de *acuerdos generales*, con la teoría de los *mundos posibles* planteada por Umberto Eco, la cual pone en contacto de una manera clara las tres instancias básicas de comunicación: emisor, receptor y mensaje, estableciendo entre ellas unas relaciones claras.

Así Capdevila propone realizar un paralelo entre los acuerdos generales de Perelman y los mundos posibles de Eco. Y es a partir de este concepto que Capdevila adapta esta teoría a la de los mundos posibles. Para ella ambos conceptos realizan funciones semejantes, como la de presentarse como una referencia aceptada y compartida para un auditorio determinado. No obstante, los acuerdos generales se diferencian en que pueden variar dependiendo de las diferentes concepciones del mundo, por lo que entonces éstos serían referentes del mundo posible, es decir, el público objetivo acepta, entiende como posible, un determinado mundo habitado por ciertas verdades, valores, hechos, lugares, presunciones y jerarquías (Capdevila, 2002:141).

En el caso que nos ocupa, los mundos posibles sirven para contextualizar las decisiones del orador, ya que éstas dan lugar a que el objeto pueda ser considerado como un mundo posible poblado por unos acuerdos determinados y diferenciados de cualquier otro mundo posible. Para Eco (1993:181), Esta etapa por lo tanto es la que le da al texto todos los elementos necesarios

que forman el referente. Concretiza lo elaborado en la *intellectio* al hallar y seleccionar los elementos principales que darán validez a la causa y su distribución argumentativa, que se concretará a su vez en etapas posteriores. En esta etapa se empieza a conformar la *macroestructura*, es decir una organización discursiva general que ordena los elementos según su utilidad e intencionalidad. Así, esta operación deja marcas interpretativas para las siguientes, dando un principio de coherencia al texto.

“un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo suena, lo desea, lo prevé, etc. (Eco 1993:181)

Desde esta perspectiva los acuerdos generales serían «individuos» dentro de un mundo posible más amplio. Sin embargo, se debe tener en cuenta que el mundo posible es únicamente una construcción textual, es decir, no existe fuera del texto, aunque en su interior aparezcan reflejados ciertos aspectos del mundo real en el que se produce la comunicación. La imposibilidad de abarcar la realidad hace que se escojan algunas características pertinentes de ésta y se pongan en juego para construir una visión con finalidad persuasiva. De esta manera, el mundo posible que presenta cualquier objeto comunicativo puede ser definido como el lugar de encuentro de las imágenes que el orador tiene del público al que se dirige. Si la imagen que da no es acertada, la comunicación persuasiva no será lograda. Por lo tanto podemos afirmar que la presentación de un mundo posible coherente puede ser por sí mismo persuasiva debido a la estructuración mental que supone dirigida a la mente del espectador. A pesar de esto, su aceptación no es persuasiva ya que debe coincidir con los planteamientos previos de los espectadores.

Por lo tanto, los mundos posibles actúan como marco de referencia textual, es decir, a partir de ellos se produce la interpretación del objeto y condicionan todas las posibles lecturas del objeto (aunque éstas no tienen porqué ser las mismas, ya que cada persona activará su conocimiento propio para actualizar las pistas que el orador disemina en el texto para que sean actualizadas).

Pero con la construcción de un mundo posible poblado por acuerdos generales, únicamente se establecen unos requisitos mínimos para establecer una comunicación. El siguiente paso en la

elaboración de la estrategia es encontrar las estructuras de procedimientos, a través de las cuales los puntos comunes de partida sirven de base para la aceptación por parte del público de nuevos conceptos. Son precisamente estos nuevos conceptos los que producen la persuasión y los que de hecho modifican de una manera más directa el contexto y la mentalidad de los receptores.

Esta etapa por lo tanto es la que le da al texto todos los elementos necesarios que forman el referente. Concretiza lo elaborado en la *intellectio* al hallar y seleccionar los elementos principales que darán validez a la causa y su distribución argumentativa, que se concretará a su vez en etapas posteriores. En esta etapa se empieza a conformar la *macroestructura*, es decir una organización discursiva general que ordena los elementos según su utilidad e intencionalidad. Así, esta operación deja marcas interpretativas para las siguientes, dando un principio de coherencia al texto. Resumimos en el siguiente esquema las categorías y subcategorías propuestas por Perelman para identificar los acuerdos generales:

Categorías que se basan en la realidad

- Hechos: Acuerdos generales compartidos por un auditorio general, por lo tanto, son datos estables.
 - Hechos experimentados
 - Hechos supuestos
 - Hechos convenidos
 - Hechos posibles
 - Hechos probables
- Verdades: Sistemas generales en los que se agrupan un conjunto de hechos, configurados como una totalidad desde una perspectiva ideológica determinada.
- Presunciones: Se basan en un acuerdo general, pero precisan elementos externos que la refuercen. Están vinculadas a lo que se considera normal y verosímil.
 - Presunción de calidad
 - Presunción de credulidad natural
 - Presunción de interés
 - Presunción de sensatez

Categorías que se basan en las preferencias.

- Valores: Opiniones muy extendidas y difíciles de cambiar. Llevan consigo actitudes hacia lo real y están relacionados con compromisos electivos del auditorio.
 - Generales
 - Concretos
- Jerarquías: Son las que marcan un orden, una coordinación entre valores sin eliminar su independencia.

- Principios de cantidad,
 - Principios de subordinación,
 - Principios de intensidad,
 - Principios de vinculación.
- Lugares: Premisas de carácter muy general que sirven para fundamentar valores y jerarquías.
 - Lugares de cantidad,
 - Lugares de calidad
 - Lugares de orden
 - Lugares de existencia
 - Lugares de esencia
 - Lugares de persona

Desde la teoría clásica, que retoma el pensamiento Platónico de que las ideas se encuentran ya elaboradas y que el objetivo del pensamiento es recordar y encontrarlas, la retórica considera que los argumentos se deben encontrar (Lat. invenire) y organizar en lugares o locus a los que se recurre como todo un método de investigación e invención deductiva. "Llamo lugares (...) a las moradas de los argumentos, en donde ellos se esconden y de donde se les debe sacar" (Quint. 5,10,20). Se trata de tópicos (topoi) o lugares de la mente, que no son la información como tal sino la fuente de esta, que permiten al discurso hallar elementos enraizados en el sentido común, en razonamientos lógicos que se conviertan en las bases de los hechos a narrar. Estos se pueden extraer bajo una serie de preguntas de acuerdo al tema concreto: Quién, qué, dónde, con qué ayudas, por qué, cómo, cuándo (Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando).

Procedimientos argumentativos

Los procedimientos argumentativos son los que le dan verosimilitud a los mundos posibles. Se trata de cohesionar los elementos sobre los que el público tiene unos acuerdos generales con los que aún no, por medio de los recursos que Perelman (2004:76) clasifica como procedimientos de enlace y procedimientos de disociación.

A través de ambos se produce la transmisión de validez de unos principios aceptados a otros que, en un primer momento, no lo son. Es en esta parte donde se realizan todas las operaciones quasi lógicas que provocan las modificaciones en el pensamiento del auditorio. En este punto tiene también mucha importancia la elección de ciertos mecanismos en lugar de otros, ya que no todos provocan los mismos procesos mentales para la persuasión.

Los mecanismos de enlace son definidos por Perelman (1994: 299) como “esquemas que unen

elementos distintos y permiten establecer entre estos elementos una solidaridad que pretende, bien estructurarlos, bien valorarlos positiva o negativamente”. Con estas palabras el autor deja entrever que, a pesar de recurrir a mecanismos de apariencia lógica, es posible hacer valoraciones de los argumentos. Entre estos procedimientos encontramos tres posibilidades: las estructuras quasi lógicas, que pretenden cierta forma de convicción en la medida en que se presentan comparables a razonamientos formales, lógicos o matemáticos; las estructuras basadas en la realidad, que recurren a lo real para establecer una solidaridad entre juicios admitidos y otros que intenta promover; y por último los enlaces que parten de acuerdos y estructuran la realidad; en éstos el procedimiento es el contrario al anterior ya que la realidad se modifica en relación al argumento que el orador presenta (sería el caso del ejemplo, el modelo y la ilustración). Los otros mecanismos serían los de disociación, definidos por Perelman (1994: 299-300) como “técnicas de ruptura cuyo objetivo es disociar, separar, desolidarizar elementos considerados como componentes de un todo o, al menos, de un conjunto solidario en el seno de un mismo sistema de pensamiento”.

Vuelve a quedar claro, entonces, la importancia del sistema cultural del auditorio, reflejado en los acuerdos generales, a la hora de escoger entre los elementos que se utilizarán para producir el cambio de un argumento a otro. Los elementos más importantes de los procedimientos de disociación son el binomio filosófico y las definiciones disociativas. Su finalidad última es llegar a unir cosas que parecen incompatibles a través de adecuaciones de conceptos, a los que dará un valor positivo o negativo dependiendo del objetivo del orador, que a su vez dependerá del sistema cultural en el que nos movemos. Es precisamente esta segunda parte donde se puede apreciar de manera clara la adecuación lógica del modelo de Perelman. De aquí el orador extrae toda su fuerza mediante razonamientos que logran una cierta admisión del auditorio.

- Enlace
 - Cuasi lógicos
 - Estructuras lógicas
 - Incompatibilidad
 - Identidad
 - Reciprocidad
 - Transitividad
 - Relaciones matemáticas
 - Parte/todo
 - Frecuencia
 - Otras
- Basados en la estructura de la realidad
 - De sucesión
 - Causal

- Aproximación
 - Analogía
 - De coexistencia
 - Persona/acto
 - Sinécdoque
 - Acto/esencia
 - Simbólico
 - Estructuran la realidad
 - Ejemplo
 - Ilustración
 - Modelo
- Disociación:
 - Parejas filosóficas
 - Definiciones disociativas

2.7.2.El género y las modalidades de representación

En la *inventio*, los manuales de retórica recomiendan, primero que todo, definir el género y el punto de vista, dos decisiones básicas que ya de por sí marcan el carácter persuasivo del discurso. Dichas operaciones también son recomendadas en los manuales de documental (Rabigier, 1998 y Rosental, 2002) como base de una buena película.

Y precisamente estas decisiones de género y punto de vista, están en el centro del análisis y la teoría tanto del cine como de la retórica. Existen varias formas de caracterizar los discursos por su estilo, tipo de estructura, forma de representación y muchos otros factores que se deben empezar a tener en cuenta desde esta etapa retórica. Actualmente existen diferentes modos y subgéneros que difícilmente se pueden encuadrar en parámetros fijos. Los discursos posmodernos son cambiantes, móviles, heterogéneos y ello se puede observar en los documentales, los cuales se pueden identificar con varias categorías pero de una manera ecléctica.

A continuación se presentan las principales clasificaciones elaboradas tanto desde la retórica como la narratología y la teoría filmica para diferenciar los discursos por su forma de representación y punto de vista, clasificaciones que tienen cierta utilidad para esta etapa del análisis retórico más profunda.

La diferenciación de los discursos se empezó a sistematizar en la Grecia Clásica por medio de la Retórica y la Poética, sistemas desde los cuales surge el concepto de género, noción que ha sido

siempre controvertida por la falta de unanimidad entre parámetros clasificatorios, designaciones entre sus subdivisiones y fronteras borrosas. Con esta consideración esencial se puede designar al género como la manera diferente que tiene el ser humano de expresarse. Son tipos relativamente estables de enunciados que para el individuo tienen un carácter normativo (Bassols y Torrente, 1996:3).

Bordwell (1995:46) define el género como tipos de obras artísticas creadas por convenciones ampliamente aceptadas e institucionalizadas (normas) de lo que es adecuado o previsible en una tradición concreta. Frente al arte cinematográfico afirma que “un género forma un conjunto de reglas para la construcción de la narración que conocen tanto el cineasta como el público”, pero este no tiene un principio único de definición, puede darse a partir de variables como un tema en común, ciertos objetos o decorados, situaciones, estilos de interpretación, patrones argumentales, etc. (1995:78). Propone una categoría más consistente, el de “modo”, utilizado ya en la teoría literaria, y popularizado en el ámbito del documental por Bill Nichols. Para Bordwell un modo es un conjunto diferenciado de normas de construcción y comprensión. Mientras los géneros cambian más rápidamente con el tiempo, los espacios y las culturas, los modos trascienden los géneros, subgéneros, escuelas, movimientos, cines nacionales y tienden a ser más fundamentales, menos pasajeros y más penetrantes.

A partir de diferentes clasificaciones, se intenta aquí desglosar las categorías y variables más significativas de géneros y modos desde el punto de vista retórico para el documental cinematográfico, las cuales se intentarán acoplar con el modelo analítico propuesto.

La retórica clásica fue la base de las primeras clasificaciones formales sobre los géneros, las cuales aun son vigentes. Estas empezarán a normatizar los discursos y a determinar en buena parte su estructura o disposición, y por ende su persuasión pues escoger un género implica ya una manera de actuar sobre alguien. Aristóteles (1991:I, 1356a) establece los conceptos de *ethos*, *logos* y *pathos* en su Retórica. Desde éstos se puede hacer una primera distinción respecto a las estructuras retóricas que fundamentan la comunicación persuasiva en el texto filmico. Es decir, son tres espacios en dónde acentuar las posibilidades de que la intencionalidad ejercida sobre el espectador resulte un éxito. A partir de estos conceptos y distinciones basadas en el tipo de receptor al que se dirige, su capacidad de decisión y la finalidad del discurso, Aristóteles (1991: I, 1358a-b) define tres géneros (*tria genera causarum*): El género deliberativo, que se dirige principalmente a oyentes con capacidad de decisión sobre hechos futuros (ej: Senado o

Asamblea) y cuya finalidad es el consejo o la disuasión. El judicial, dirigido a oyentes con capacidad de decisión sobre hechos pasados (ej: jurado) teniendo como objetivo la acusación o defensa. Y el epidíctico, enfocado a oyentes sin mucha capacidad de decisión, pues al tratarse sobre asuntos aceptados generalmente para los cuales no se enjuicia la causa sino que se es más sensible al efecto estético de alabanza o vituperio que es su finalidad (ej: público general, paradas militares, funerales).

Para Ruiz de la Cierva (2001) “a los textos retóricos de cada género corresponde la presencia de elementos semántico-extensionales de características diferenciadoras en la estructura de conjunto referencial, así como de los elementos semántico-intencionales igualmente distintos en la macroestructura”. Estos elementos los relaciona con los tipos de receptor y de fines que dependen de la intención retórica del orador. Por ello considera que los géneros retóricos clásicos “constituyen una clasificación textual y semiótica que contribuye altamente a la explicación de los textos retóricos como construcciones insertas en las distintas situaciones retóricas”. No obstante Ruiz de La Cierva propone ampliar la clasificación genérica de la retórica incluyendo las tres artes discursivas desarrolladas en la Edad Media y las subdivisiones contemporáneas del llamado género argumentativo identificado por la teoría literaria:

Ars dictandi o dictaminis: es el arte de escribir cartas, modalidad integrada por series de fórmulas fijas que posibilitan construir los escritos de manera mecánica dependiendo de la selección de la materia tratada y el público.

Ars poetriae: Aunque ya Aristóteles y los clásicos trabajaba la Retórica y la Poética de una manera paralela, realizando sendos tratados sobre ambas materias, es en la Edad Media cuando estos dos sistemas confluyen explícitamente en este género. El *Ars poetriae* se desarrolló a partir de tratados teóricos que combinaban los preceptos gramaticales, métricos y retóricos.

Ars praedicandi: Este género desarrollado por la Iglesia tiene como objetivo la elaboración de sermones elocuentes y atractivos para los fieles. Los tratados técnicos medievales contienen consejos prácticos basados en la retórica clásica y Agustiniana.

Género Argumentativo: Actualmente se asocia este modo de discurso al ensayo y la prosa doctrinal en la cual se intenta informar, modificar ideas y mover hacia la acción al espectador. Este modo puede ser literario y no literario, distinguiéndose de la prosa artística sólo por su grado de literariedad, el cual sería diferente al carecer de construcción ficticia y representación lírica del mundo (García Berrio;Hernández, 1994: 158). Así tendría varios subgéneros como el ensayo propiamente considerado (con

diferentes estilos y subclases), la oratoria, la historia, el diálogo, la epístola, las memorias, la biografía, la autobiografía o memoria y paralelamente otras variedades del discurso literario más directamente persuasivas como la oratoria eclesiástica y civil tradicional y la prolongación moderna de la persuasión retórica representada por el periodismo y paralelo dentro de éste la publicidad.

Desde la poética y la literatura existen otras clasificaciones importantes que pueden ayudar a entender la configuración documental. La antigua historia narrativa sin embargo tampoco ha logrado decidir claramente cuál es el significado y el alcance del término “género” pues, como afirma Altman (2000:15), éste se basa en distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos, entre las que cita:

- Tipo de presentación: épica, lírica, dramática.
- Relación con la realidad: ficción Vs. no ficción
- Tipos históricos: comedia, tragedia, tragicomedia
- Estilo: novela, romance
- Paradigma de contenido: novela sentimental, novela histórica, novela de aventuras.

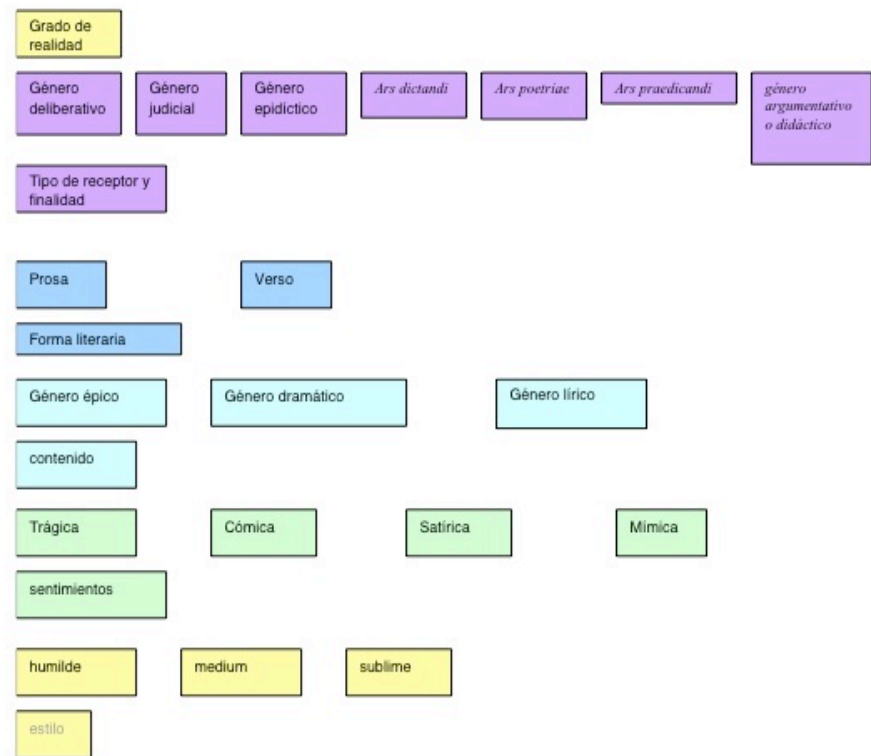
Otras clasificaciones que se han realizado desde la teoría retórica y literaria se pueden resumir en la siguiente recopilación de Bassols y Torrent (1996:20):

- Según la forma literaria: prosa o metro.
- Según la representación: narrativo (autor habla en nombre propio) – dramático (hablan los personajes) – mixtum (ambos)
- Según el grado de realidad: *Res gesta* o historia, *res ficta* o fábula y *res ficta quae tamen fieri potent* o *argumentum*.
- Según los sentimientos: trágica, cómica, satírica, mímica.
- Según el estilo: humilde, médium, sublime.

Las diversas formas de diferenciar los textos y muchas otras que estudiosos de todas las épocas han construido, muestran la enorme variedad de criterios que impiden la unanimidad. Sin embargo, son elementos que se han utilizado en diferentes trabajos teóricos en el cine y el documental y que en esta investigación se retoman y se amplían para proponer líneas metodológicas desde la retórica del cine de no ficción. Opina Altman (2000:32) que “sin duda, muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de los géneros literarios”. Sin embargo, también es consiente de que la teoría cinematográfica ha realizado sus propias elaboraciones importantes para la configuración de los géneros. Lo cierto es que es importante tener en cuenta que el género es una construcción social que puede ayudar a entender patrones y tendencias generales de los discursos relacionados con la retórica, como los significados, las formas de organización y el

propósito, aspectos que Altman (2000) desarrolla en su aproximación semántico-sintáctica-pragmática al género.

FIGURA 10 : géneros y clasificaciones desde la retórica y la literatura



Desde la poética y la literatura existen otras clasificaciones importantes que pueden ayudar a entender la configuración documental. La antigua historia narrativa sin embargo tampoco ha logrado decidir claramente cuál es el significado y el alcance del término “género” pues, como afirma Altman (2000:15), éste se basa en distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos, entre las que cita:

- Tipo de presentación: épica, lírica, dramática.
- Relación con la realidad: ficción Vs. no ficción
- Tipos históricos: comedia, tragedia, tragicomedia
- Estilo: novela, romance
- Paradigma de contenido: novela sentimental, novela histórica, novela de aventuras.

Otras clasificaciones que se han realizado desde la teoría retórica y literaria se pueden resumir en la siguiente recopilación de Bassols y Torrent (1996:20):

- Según la forma literaria: prosa o metro.
- Según la representación: narrativo (autor habla en nombre propio) – dramático (hablan los personajes) – mixtum (ambos)
- Según el grado de realidad: *Res gesta* o historia, *res ficta* o fábula y *res ficta quae tamen fieri potent* o *argumentum*.
- Según los sentimientos: trágica, cómica, satírica, mímica.
- Según el estilo: humilde, médium, sublime.

Las diversas formas de diferenciar los textos y muchas otras que estudiosos de todas las épocas han construido, muestran la enorme variedad de criterios que impiden la unanimidad. Sin embargo, son elementos que se han utilizado en diferentes trabajos teóricos en el cine y el documental y que en esta investigación se retoman y se amplían para proponer líneas metodológicas desde la retórica del cine de no ficción. Opina Altman (2000:32) que “sin duda, muchas de las afirmaciones sobre géneros cinematográficos son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de los géneros literarios”. Sin embargo, también es consiente de que la teoría cinematográfica ha realizado sus propias elaboraciones importantes para la configuración de los géneros. Lo cierto es que es importante tener en cuenta que el género es una construcción social que puede ayudar a entender patrones y tendencias generales de los discursos relacionados con la retórica, como los significados, las formas de organización y el propósito, aspectos que Altman (2000) desarrolla en su aproximación semántico-sintáctica-pragmática al género.

En el libro *El documental: historia y estilo* (2002) Barnouw realiza una de las primeras clasificaciones de géneros de acuerdo a su historiografía del cine. En ella diferencia pragmáticamente movimientos o simplemente grupos de películas con ciertas características estilísticas y sobre todo funciones sociales y temáticas en común, las cuales se desarrollan en un momento histórico específico - sin que ello signifique que no se continúen dando hasta hoy. Así habría una progresión que empezaría por Flaherty y otros pioneros, la cual es llamada documental *Explorador*, pasando por lo que el autor llama documental *Reportero* donde fuerza la inserción de autores polifacéticos como Vertov; en seguida, el documental *Pintor*, que incluiría las Sinfonías de Ciudad y películas de no ficción asociadas al Avant Garde de los años

veinte y treinta; luego el documental *Abogado*, del que Grierson y la escuela británica son los mayores exponentes; sigue el documental *Toque de Clarín*, con claros ejemplos en las películas de propaganda de la Segunda Guerra Mundial; el documental *Fiscal Acusador*, que cumplió dicha función en la posguerra contra los crímenes cometidos; el documental *Poeta*, referente a las películas de los años cincuenta que buscaban un lenguaje metafórico, cotidiano o neorrealista; el documental *Cronista*, que empieza a realizar no ficciones etnográficas, políticas, históricas y sociales a finales de los cincuenta y principios de los sesenta; el documental *Promotor*, categoría en la cual se incluyen trabajos patrocinados por instituciones privadas; el documental *Observador*, que abarca el movimiento del *Free Cinema* inglés y el Cine Directo Norteamericano; el documental *Agente Catalizador*, que separa al *cinéma vérité* de las otras tendencias de estilo observacional; el documental *Guerrillero*, con documentales político-militantes principalmente de las décadas del sesenta-setenta, y finalmente un híbrido no muy claro para el autor (que realizó la primera edición del libro en el 74 y la última en el 93), que abarcaría el heterogéneo documental de los años ochenta y principios de los noventa, y que denomina documental *Contemporáneo*.

La agrupación histórica de los documentales por funciones sociales propuesta por Barnouw puede haber servido a la estructuración pedagógica del libro en su momento y se le puede reconocer su importancia para recopilar los principales hitos y resaltar algunos objetivos pragmáticos de la no ficción. Sin embargo, sus categorías presentan problemas fundamentales para el análisis, pues desde la Pragmática y la Retórica está claro que los discursos de no ficción pueden tener tantas funciones como la propia comunicación humana. Por lo tanto circunscribir el documental a una serie de funciones es dejar por fuera muchas otras. Asimismo, incluir a un director o a una película en estos compartimentos de una manera arbitraria y cerrada es negar su complejidad y sus múltiples posibilidades.

Aunque las elaboraciones de Michael Renov (1993:10-21) surgen de un campo muy diferente a las de la historiografía de Barnouw, ubicándose en el terreno de la teoría poética, confluyen en su acercamiento pragmático que posee unas deficiencias similares. Propone una división enfocada en el proceso concreto de composición, función y efecto, basada en cuatro tendencias o funciones retórico-estéticas fundamentales, las cuales actúan según él como modalidades de deseo que han alimentado durante décadas el discurso sobre el documental. Ellas son:

1. Grabar, revelar o preservar: Es la función mimética común a todo el cine, pero acrecentada por el documental y muy asociada a él. En esta se incluirían tanto películas como las de Flaherty como los contemporáneos diarios personales.

2. Persuadir o promover: Función que Renov llama retórica, es decir la búsqueda de técnicas argumentativas y estéticas de persuasión para lograr objetivos sociales o personales. Grierson sería el seguidor más típico de esta función, pero podrían hacer parte de ella otras películas tan disímiles como *Night and Fog*, de Alain Resnais, ya que para Renov la persuasión es transversal a todas las demás funciones.
3. Analizar o cuestionar: Función mimético/racional que sería un reflejo más “cerebral” del primer modo en el cual la actitud escéptica buscaría la implicación activa de la audiencia como en el cine “brechtiano”. En esta categoría se ubican básicamente los documentales de las corrientes del *direct cinema* y el *cinéma vérité*, aunque dicha función se puede encontrar en otros documentales pioneros como los de Vertov, o contemporáneos como los de Alain Resnais o Chris Marker .
4. Expresar: Es la función estética, la cual ha sido estrechamente ligada a la forma documental, pero a la vez ha sido la más subvalorada y rechazada debido a la actitud científicista imperante en la sociedad, posición con la cual Renov está en desacuerdo al afirmar que el objetivo comunicacional es más fuerte al apoyarse en esta función. La función estética predomina en varias corrientes como las de las vanguardistas, o inclusive es muy fuerte en documentalistas como Flaherty¹⁴.

Como se puede apreciar por los ejemplos de documentalistas u obras que cabrían en varias de las funciones, las categorías de Renov son no-exclusivas y móviles a diferencia de las de Barnouw. Para Renov (1993:25) “los trabajos individuales rebasan trazos de cualquier taxonomía circunscripta. El potencial textual está en la trasgresión”. Además, en una crítica indirecta a la clasificación de Bill Nichols (la cual se abordará más adelante), afirma que su categoría no es evolucionista o cronológica ni valorativa, sin embargo no deja de asociar directamente algunas de sus categorías con movimientos documentales históricos y a realizar juicios que muestran cierta escala de valores entre la función “más elemental” (gravar, revelar, preservar) y las más complejas (analizar o cuestionar y expresar). Asimismo, esta categorización limita los usos de las películas de no ficción, los cuales pueden ser tan variados como las películas o la propia comunicación humana. Al respecto Plantinga (1997:2) argumenta que “la teoría sola no puede circunscribir el trabajo a sus posibles usos o determinar a priori los efectos ideológicos de un texto o género. La historia y la crítica deben dar lugar a movimientos, autores,

¹⁴ En su ponencia *Away from copying: the art of documentary practice* Renov (2007:23) propone una quinta función: la ética, la cual no especifica de la misma manera que las anteriores, dejando un halo generalista poco útil para el análisis, pues de su análisis se desprende que la función ética es inherente a todo documental.

y películas individuales en sus contextos. La teoría, si mucho, suple de herramientas conceptuales”.

Pese a las críticas, las tipologías documentales de Barnouw y Renov subrayan aspectos muy importantes del documental que tienen que ver con sus funciones tanto sociales como textuales, coincidiendo con la idea que se ha defendido durante toda la presente investigación de que el documental es un discurso retórico, que siempre intenta persuadir sobre algo, y ese algo, esas formas de persuadir se delinean en las propuestas de los dos autores estudiados, aunque sean efectivamente más amplias que lo que puede resumir una categorización. Ambas clasificaciones más que definir un género, pueden ser útiles en el análisis integral que se propone, para identificar las funciones retóricas de un autor o documental dado, lo cual es uno de los asuntos clave en la *inventio*.

Aunque Renov realiza su trabajo clasificatorio después del de Bill Nichols con la intención de complementarlo, el modelo de Nichols ha sido el más estudiado, establecido y a la vez criticado, en la teoría documental contemporánea. Sus categorías se basan en la combinación de variables de estilos de filmación y prácticas materiales. Como afirma en su libro *Representing Reality* (1992), sus primeras elaboraciones las realizó a partir de las distinciones narratológicas entre los estilos directo e indirecto, las cuales evolucionaron hacia cuatro modos documentales: Expositivo, observacional, participativo y reflexivo. Luego, en *Blurred Boundaries* (1994) Nichols identifica el modo performativo y más tarde, en *Introduction to Documentary* (2001) asume el modo poético, que en sus anteriores trabajos estaba inmerso en la forma expositiva, como un modo en sí mismo. Igualmente replantea el nombre del documental interactivo, llamándolo participativo como una forma de evitar confusiones en la nueva era digital.

Nichols insiste que aunque sus categorías tienen cierta cronología histórica, pues los modelos normalmente se gestan a partir de una insatisfacción con el modelo predominante en una época determinada, ello no impide que coexistan en unas mismas épocas o se mezclen en documentales específicos. Igualmente no implican una evolución “Un nuevo modo no es mejor, sino que es diferente, no obstante la idea de “mejoría” es frecuentemente usada, especialmente entre los seguidores y practicantes de un nuevo modo” (2001:101), además menciona que los nuevos modos señalan menos una mejor forma de representar el mundo histórico que un nuevo dominio para organizar el film, una nueva ideología para explicar nuestra relación con la realidad y un nuevo conjunto de asuntos y deseos que preocupan a la audiencia (2001:102)

Los modos de representación en el documental según Nichols son entonces: el poético, el expositivo, el observacional, el participativo, el reflexivo y el performativo, los cuales son descritos aquí muy brevemente, debido a que sobre ellos se han escrito sendos tratados¹⁵, además que en el cuerpo del texto, y especialmente en el capítulo tercero se han descrito con mayor profundidad.

- a. Modo expositivo: Nichols asocia esta forma de representación con el documental clásico que se basaba en la ilustración de un argumento con imágenes. Por lo tanto afirma que es más retórica que estética, dirigiéndose directamente al espectador mediante el uso de títulos o locuciones que lideran la imagen y enfatizan la idea de objetividad y lógica argumentativa.
- b. Modo observacional: está claramente representado por el movimiento cinematográfico del *direct cinema* norteamericano (con antecedentes en formas como el *free cinema* inglés). Para éste fue clave el desarrollo tecnológico (equipos portátiles y sincrónicos) que se dieron a principios de los años sesenta. Estos, en combinación con la mayor apertura de la sociedad y las teorías narrativas y filmicas, permitieron un acercamiento diferente a los sujetos con el que los cineastas buscaban observar espontánea y directamente la realidad.
- c. Modo participativo o interactivo: Este modelo desarrollado básicamente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, muestra la relación entre el realizador y el sujeto filmado. El director/investigador entra en un ámbito desconocido, participa en la vida de los otros, gana una experiencia directa y la refleja utilizando las herramientas de las ciencias sociales y el cine. El documental paradigmático de este modo es *Crónica de un Verano* (*Chronique d'un été*, Rouch y Morin, 1960), en el cual el equipo de realización está en todo momento presente, enfatizando en su encuentro con los sujetos filmados y su labor como catalizador de los sucesos..

¹⁵ Ver Nicholls, 1992, 1994, 2001, Weinrichter 2004, entre otros.

- d. Modo reflexivo: Esta forma de representación más que hablar de la realidad busca hacer consciente al espectador del propio medio de representación y los dispositivos que le han dado autoridad (Nichols, 2001:32-75). Así hay un cambio conceptual en el cual el documental no se considera como una ventana al mundo sino como una construcción o representación de este, ayudando a que el espectador tome una postura crítica frente a cualquier forma de representación. Nichols la valora como la tipología más autoconsciente y autocrítica. Aunque dice que los gestos reflexivos ya se encontraban en películas como *El Hombre de la Cámara* (Celovek kinoapparatom, Vertov, 1929), es en los años ochenta cuando empieza a cobrar plena vigencia. Este modo contemporáneo Nichols lo subdivide en varios tipos de reflexibilidad: política, formal, estilística, deconstructiva, interactiva, irónica y paródico/satírica.
- e. Modo poético: Nichols ubica su origen en la incursión de las vanguardias artísticas en el cine, por lo tanto adapta muchos de los dispositivos representativos de otras artes, como la fragmentación, los actos incoherentes, las asociaciones ambiguas, las impresiones subjetivas. No obstante, es un modo que ha reaparecido en varias épocas y que en muchos documentales contemporáneos recobra su fuerza para crear un tono y un estado de ánimo más que para proporcionar información al espectador.
- f. El modo performativo: Este, que fue el último modo introducido por Nichols a su cambiante clasificación, también cuestiona la base del cine documental tradicional y las fronteras borrosas con la ficción, al enfocarse en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en una representación realista. En este tipo de películas el énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto y no tanto hacia su capacidad representacional, acercándose de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas.

En cuanto a los modos documentales de Nichols, varios autores han tomado algunas distancias. Una de las primeras y más acérrimas críticas (aunque a la vez seguidoras de muchos de los preceptos de Nichols fue Stella Bruzzi, quien acusó a su tipología de ofrecer “un árbol familiar que busca explicar la evolución del documental a través de líneas progresivas y lineales (...) representando un “modelo Darwiniano de la historia documental” (2006:3). Para ella los esquemas explicados por Nichols en *Blurred Boundaries* son simplistas e imponen una falsa cronología en lo que es esencialmente un paradigma teórico. Dicha posición es replicada por Michael Chanan (2007:24) quien argumenta que Nichols confunde raíces en su negligencia de

la historia documental. Una idea que ya estaba presente en Plantinga 10 años antes. Él por ejemplo considera que los tipos de Nichols son valiosos al ser “históricamente descriptivos y útiles heurísticamente”, pues representan estilos y funciones alternativas frente al mundo histórico y la audiencia. No obstante, critica la posición historicista y evolucionista implícita de la teleología de Nichols. En ella se identifican claramente ciertos períodos con un modo característico de documental, pudiendo dar la idea errónea de que otro tipo de producciones no se daban simultáneamente. Plantinga argumenta que todas han estado de alguna manera disponibles y se han usado desde el inicio mismo de la forma documental (aclaración que no se debe olvidar, el mismo Nichols realiza en sus escritos). Por otra parte, critica la escala valorativa que se deja entrever, en la que el modo expositivo sería el más retrógrado o primitivo y el reflexivo el más avanzado y complejo (Esta crítica se puede extender al modo performativo, el cual Plantinga no menciona, pues Nichols lo propone por la misma época en que éste se encuentra realizando su investigación).

En las corrientes teóricas españolas sobre el documentalismo ha habido en general una aceptación del paradigma Nicholseano, pero considerándolo insuficiente para las formas contemporáneas del cine de no ficción. Weinrichter (2010:12-13) por ejemplo, propone ampliar los modos de Nichols incluyendo nuevas categorías como el fake o falso documental, el cine de metraje encontrado, el film ensayo, el documental experimental, el digitalismo, el documentalismo, la hibridación de ficción y documental. No obstante, opino que estas formas propuestas se encuentran subsumidas al interior de las modalidades ya formuladas por Nichols, las cuales las pueden explicar mucho mejor desde sus características éticas, estéticas, retóricas y pragmáticas, pues estas formas planteadas por Weinrichter, a pesar de ser muy prácticas desde el punto de vista pedagógico para resaltar ciertas novedades documentales que se han consolidado en los últimos años en el panorama cinematográfico, no se podrían considerar modalidades en el sentido que los considera Nichols. Sería como mezclar peras con manzanas, pues mientras unas categorías describen técnicas, otras reflejan los límites borrosos con otras formas de representación, nuevas estrategias de difusión o formas alternas de utilizar los modos poéticos que se han venido transformando desde las vanguardias artísticas de los años veinte. Las propuestas por Weinrichter son denominaciones útiles, pero considero que se trata de un error mezclarlas con categorías mucho más complejas y abarcantes como las propuestas por Nichols.

Si se trata de darle una línea de continuidad a la clasificación de Nichols, el cine ensayo sería la única de las categorías anteriores que podría considerarse como una nueva modalidad, o más

bien como una categoría abarcante, pues constituye una forma diferenciada de relacionarse con los espectadores, con la realidad, los participantes y con la propia representación. Es por ello que Josep María Catalá, en diferentes textos, ha considerado al cine ensayo como “el estado emblemático del nuevo documental” (2010:52), “la forma más novedosa del mismo” que alcanza con éste “su consolidación” (2007:99), e incluso realiza una equiparación de la transformación hacia una mayor subjetividad de la enunciación, a los modos documentales de Nichols, realizando un recorrido que empieza por el documental expositivo y observacional, luego el interactivo y reflexivo, el performativo y finalmente el film ensayo como nueva categoría (2005:148-149).

Aunque las categorías presentadas pueden ser incompletas o presentar problemas como cualquier clasificación, han servido para analizar el documental desde puntos de vista poéticos, retóricos, pragmáticos, estéticos y éticos. Como alternativa, y en mi concepto, más bien como complemento, Plantinga recurre a las diferentes herramientas que le ofrecen los modelos de algunos de sus predecesores desde la teoría retórica, poética, narratológica, cognitivista, cinematográfica y documental. Propone unificar dichos modelos en una tipología basada en la combinación de la voz, el orden y el estilo, cada uno de los cuales a su vez, puede ser formal, abierto o poético. El objetivo de dicha tipología, insiste Plantinga, (1997:108), no es caracterizar o categorizar sino dirigir la atención hacia algunas de las funciones más importantes de los documentales y sus significados textuales. No obstante, dicha tipología no funciona en el presente análisis para identificar géneros o modalidades. En realidad son más útiles aquí para identificar alternativas al interior del canon retórico. Lo que Plantinga llama la voz estaría relacionada con la *inventio* y la *elocutio*, el orden con la *dispositio* y el estilo con la *elocutio*. Por ello en cada una de estas partes retóricas se menciona la teoría de Plantinga al respecto.

Figura 11. Modelos de clasificación del documental

En este esquema se resumen las diferentes clasificaciones y modos explicados en el párrafo. Los diferentes colores muestran las relaciones que pueden existir entre algunas de las características propuestas.



2.8. La Voz documental y el grado de autoridad

Nichols asocia la voz con el argumento, con el discurso construido de una manera claramente persuasiva:

...para lo que nos interesa el sentido del punto de vista social del texto tiene que ver en cómo nos habla y cómo organiza sus materiales que nos presenta. En este sentido la "voz" no se restringe a ningún código o característica como el diálogo o el comentario hablado. La voz es quizá relacionada a aquel intangible, patrón tipo moaré formado por la única interacción de todos los códigos filmicos, y aplica a todos los modos del documental (1995:260-261)

A diferencia de Nichols, Plantinga (1997:100) opina que la asociación a simplemente la argumentación es infortunada, pues la forma argumental no se da en todos los documentales. Por el contrario, todo documental tiene voz o actitud implícita frente a lo que presenta, sea ésta confusa, ambigua o superficial. Plantinga entiende entonces la voz como la perspectiva o perspectivas del autor frente al mundo proyectado, el grado de autoridad narrativa asumida por la película, la cual puede tomar múltiples formas, tonos, actitudes y funciones.

Plantinga propone tres grados fundamentales para la voz: formal, abierta y poética. Estos grados responderían a intereses retóricos y estéticos más amplios, al agrupar los distintos niveles de autoridad en categorías que, si bien a veces coinciden con movimientos documentales, estilos o épocas determinadas, son abiertas y anacrónicas. “La voz en una película de no ficción puede ser descrita en muchas formas y los términos no pueden delimitar los tipos de perspectivas dadas que el discurso puede tomar” (1997:100).

La Voz Formal sería entonces la que posee un grado de intencionalidad o autoridad epistémica más fuerte y claro. Su función, que ha sido la más común en la historia de la no ficción, es “diseminar conocimiento ostensible del mundo actual y enseñar desde una posición de conocimiento superior” (Plantinga, 1997:114). En su forma y estilo, la Voz Formal es clásica, es decir, busca unidad y armonía para facilitar la comunicación, guardando así similitudes claras con las películas clásicas de ficción. De esta forma, la mayoría de documentales se basa en la narrativa o en técnicas de razonamiento práctico donde siempre son respondidas las preguntas planteadas para mover la película (y al espectador). Plantinga, a diferencia de los demás autores, defiende esta forma más tradicional, argumentando que no es necesariamente simplista: puede realizar sutiles y complejas cuestiones en los límites de las estructuras convencionales.

Como alternativa a la Voz Formal, Plantinga enuncia la Voz Abierta, de la cual difiere epistemológicamente. Aunque no puede escapar completamente a su función formal de “enseñar” ni de tener una perspectiva por medio de la estructura y el estilo, es más vaga en su posición e inclusive se opone a veces a la impartición de conocimiento desde un marco claramente convencional. Así, donde la voz formal dice explicar o contar, la voz abierta muestra, provoca, explora o implica proposiciones, pero de una manera menos explícita (Plantinga, 1997: 115). No formula preguntas tan claras y si las genera no ofrece una respuesta o lo hace de una manera vacilante. Rechaza las explicaciones o afirmaciones acerca de la realidad, es decir, no es asertiva, teniendo sólo una débil autoridad frente al espectador que adquiere una mayor oportunidad de interpretación.

Plantinga asocia esta forma al cine observacional y al *vérité* surgido en los años 60, pero no la restringe a él. Muchas películas reflexivas o irónicas, con un discurso más explícito, pueden pertenecer también a esta forma: el autor ve su influencia en muchas de las producciones contemporáneas como *California Reich* (1976), *The war room* (1993) o *American Dream* (1993). La voz abierta también es relacionada por Plantinga con el mal denominado cinema arte (Nouvelle Vague, Dogma, Nuevo Cine alemán), el cual confluye en términos generales en

conceptos semejantes: la realidad no se puede conocer pues tiene un carácter inefable y los eventos se suceden unos a otros sin una resolución.

La narración de la voz abierta es identificada como igualmente abierta e implícita. No posee claras marcas narrativas; sustituye la estructura causal por el azar, por la variedad de la existencia. Los personajes entonces no se dirigen a un objetivo claro, se mueven en una realidad subjetiva que no está bajo su control, que depende de las limitaciones del conocimiento del personaje. Como se afirma frecuentemente, la narración en el art cinema está centrada en el personaje mientras la clásica está centrada en el Plot.

Como tercer modo, y esta vez alternativo a los dos anteriores, Plantinga propone lo que llama la Voz Poética. Ésta se encuentra menos enfocada en la observación, la exploración o la explicación comunes a los anteriores modos. Se interesa más en la no ficción como arte o como una forma de explorar la representación misma. Su acento está entonces en la estética y no en la función pedagógica, en la tensión entre representación y composición o alternativamente invirtiendo la observación y el análisis en un autoanálisis explícito (Plantinga, 1997: 171). Pero según el autor, dicho interés estético ha tenido altos costos históricamente, pues los documentales de la voz poética han sido tradicionalmente denigrados por su referencialidad débil, idea con la cual Plantinga no está de acuerdo, pues opina que tienen el mismo estatus documental que las películas más tradicionales.

La voz poética designa varios sub-géneros: documentales poéticos, de vanguardia, meta documentales y parodias documentales. Estos, a pesar de ser claramente diferenciables entre sí, son para Plantinga instancias de la voz poética que tienen en común el ser alternativas (hasta el presente momento histórico) a los modelos anteriores; todas son formas periféricas en el cine de no ficción.

Las voces formal, abierta y poética no son géneros sino posibilidades o polos del documental. Algunas películas pueden ejemplificar muy bien cualquiera de estas posibilidades y excluir las otras, pero lo más común es que aunque una predomine, haya una mezcla de voces, o incluso que una película se ubique en las borrosas fronteras de estas voces. Incluso se nota en la contemporaneidad un retorno de cierta voz formal, pero con nuevas características heterogéneas. Nichols (1985:265) aboga por que los nuevos documentales americanos eviten “las simplicidades aparentes de un empirismo indisputable (el mundo y sus verdades existen; solo necesitan ser reacomodadas y relatadas) y que “produzcan un mundo de complejidad

densa”. Al pedir una “voz” clara en películas políticas, Nichols implícitamente aboga por la explicación por sobre las observación, y la voz formal antes que la abierta. Igualmente Plantinga muestra que la función epistemológica formal de la no ficción no es una cosa del pasado, circunscrito al modo expositivo. Por el contrario ha retornado al debate con el “nuevo documental americano”, aunque bajo nuevas formas más acordes con el contexto actual. “Desde nuestra perspectiva, lo vemos en películas tales como *Not a love story*, *The thin blue line*, *Harlan County*, EE.UU., tanto como en películas de Emile de Antonio, y muchos otros” (1997:170). De acuerdo con Plantinga, estas nuevas formas del documental mantienen la autoridad epistémica del discurso formal, pero se diferencia en que reflejan “las complejidades y magnitudes del mundo” de que habla Nichols. Dichas películas son movidas por el conocimiento, pero presentan este como difícil, complejo o ambiguo, y nunca definitivo ni fácil.

2.9. *Intellectio*: Encuadrando el referente de la película

En obras contemporáneas como la de Albaladejo y Chico Rico (1998), la *intellectio* es retomada como una operación fundamental, aun siendo una etapa retórica no constitutiva del discurso y además poco señalada por los autores clásicos. La *intellectio* marca las fronteras en las cuales se construye el discurso y por lo tanto da ciertas claves de interpretación para el auditorio. Es una etapa clave para lograr la persuasión pues lo que se establece en ella en el momento del desarrollo y de la preproducción audiovisual, impregna y facilita la organización de las siguientes fases retóricas, tanto en el enunciado como en la enunciación. En ella se elige un modelo del mundo y un campo retórico como base interpretativa, desde el cual se diseñan las estrategias operativas.

Para Plantinga (1997,43) el estudio de las películas de no ficción no sólo se centra en el estilo y la estructura, sino que es indispensable el referente, pues estos filmes además de ser discursos, son a cerca de algo, hacen llamados y aserciones acerca de la realidad extra fílmica, la representan activamente con un potencial transformador. Esta afirmación sustenta el estudio de la *intellectio* en el documental, la cual es la base fundamental del análisis y la producción retórica, pues por medio de ella se conoce el referente, es decir la parte de la realidad que textualiza el/la documentalista.

El concepto de Mundo Proyectado planteado por Plantinga es tan amplio como el concepto narratológico de historia (story), planteado para las películas de ficción y la literatura por Chatman (1990). Para Chatman la historia es tanto una extrapolación lógica basada en lo que el mundo muestra y asevera, como una construcción de un espectador o lector que interpreta la

construcción realizada por los productores del texto. Al igual que la historia, el mundo proyectado está “poblado” por eventos, locaciones y personajes, más varios atributos implicados en el discurso de la película. Debido a que el discurso de no ficción no se limita a la presentación de historias, el término Mundo Proyectado es más apropiado para mediar entre el discurso de no ficción y la realidad. Es un modelo del mundo real que se utiliza para hacer afirmaciones sobre el mundo real, las cuales según Plantinga no pueden ser garantizadas como verídicas: El concepto de Mundo Proyectado “(...) es necesario para preservar la noción de que las películas de no ficción pueden ser erradas en sus aserciones y engañosas en su retrato” (1997:86).

Analizar el mundo proyectado de una película ayuda a entender su posición frente a la realidad y sus relaciones con el discurso, es decir las estrategias retóricas usadas para construir los modelos que apelan a la realidad. Según Plantinga dichas estrategias se pueden clasificar en: selección, orden, énfasis y voz. Cada una de estas estrategias, desde el análisis retórico que se realiza en esta tesis, correspondería a alguna de las etapas retóricas plateadas. Así la estrategia de selección aunque implica decisiones que están inmersas en todas las etapas, tiene que ver sobre todo con los temas y tópicos omitidos o incluidos y por lo tanto podría ubicarse básicamente en la *Intellectio*. Las estrategias de orden estarían relacionadas con la *dispositio* y el énfasis y voz con la *elocutio*.

Desde la *intellectio* se empieza pues a generar la persuasión básica del documental que consiste en que se le considere una representación del mundo histórico y no una imitación. Pero ello se logra de diferentes maneras que tienen que ver con los diferentes estilos y modos documentales, cada una de las cuales posee diversas estrategias retóricas que se determina desde las primeras etapas de preproducción. La *intellectio* posee entonces un carácter estructurador, planificador e iniciador del discurso. Por ello es básicamente pragmática, pues relaciona todos los elementos del sistema comunicativo (mensaje, instancia productora, instancia receptora y contexto) determinando la intencionalidad discursiva. Es a partir esta etapa retórica, que la etapa anterior, la *inventio*, obtiene los elementos semántico-extensionales con los cuales se determina el referente del discurso, el género retórico, el estatus y el grado de credibilidad (Arduini, 2000:61).

Ya desde Cicerón en el año 46 a.C., e incluso antes, los asuntos contextuales o pragmáticos eran fundamentales para determinar el mejor estilo retórico. Para él era clave leer el contexto para lograr la mejor persuasión, pues la pragmática retórica está unida ineluctablemente a la teoría

del decoro. Cicerón argumentaba que un buen orador sería aquel que supiera discernir lo conveniente en cada caso, lo cual depende del tema que se trate y de las circunstancias de las personas -tanto de las que hablan como de las que escuchan (Cicerón, 2001: 58-59).

Por lo tanto el principio que rige a esta etapa, y luego a todo el discurso para lograr los objetivos persuasivos es el concepto objetivo persuasivo se logra por medio del *aptum* (lo adecuado en cada contexto de comunicación) y este a su vez se da por medio de la consideración de los elementos concretos del hecho retórico y su inclusión textual en el discurso. Aquí se depuran los propósitos pragmáticos de intencionalidad del emisor, orientando la estrategia general del discurso como la de cada una de las operaciones sucesivas buscando adecuarse a las circunstancias que lo rodean: el público al que se dirige, el tipo de discurso, la finalidad de éste, entre otras (Capdevila, 2002:120). Ello se concreta en una serie de funciones básicas que son retomadas del trabajo de Capdevila (2002) y que son perfectamente aplicables al Cine de no ficción documental:

Objeto del discurso: Clarificar si se va a hablar de una *quaestio infinita* o una *quaestio finita*, es decir, si se está en el orden de lo abstracto o lo concreto, lo general o lo individual, lo teórico o lo práctico, lo relacionado con seres y coordenadas espacio/temporales o no. Ello determinará la relación orador- auditorio y el tipo de argumentación.

Estatus causae: Se trata de ver si el tema tiene la suficiente entidad para empezar un proceso argumentativo dependiendo del estado del debate. Es delimitar el estatus, el núcleo o cuestión principal de la causa, lo que es la base de la construcción del modelo del mundo de referencia. Estos estados pueden ser de conjetura, de definición, de cualificación o de recusación, generando fundamentos discursivos diversos según el género.

Especie de la causa: En esta función se busca el tipo de causa, la cual orientará la estrategia discursiva y el estilo. Existen tres tipos: ética (costumbres, hábitos o tradiciones), patética (se presentan sentimientos y pasiones) y judicial (tiene como objeto la confrontación).

Carácter y el grado de credibilidad de la causa en relación con el auditorio: Se trata de realizar hipótesis a cerca de la credibilidad con base en el campo retórico del auditorio valorando sus conocimientos y experiencias comunicativas (Arduini, 2000:66). Y dicha credibilidad es preliminar o previa al discurso y sobrevenida, es decir resultante de los esfuerzos del orador por hacer creíble la cuestión. Las causas pueden ser de varios grados de credibilidad: Grado fuerte o causa honesta (opinión del auditorio y orador coinciden previamente), Grado medio o causa anceps (orador y su oponente exponen asuntos por igual creíbles), Grados débiles o causas humilis, paradójica y obscura (causas difíciles de defender por su reducida importancia, su complejidad, inmoralidad, insostenibilidad o su especificidad).

Grado de complejidad de la causa y su estructura: La complejidad puede ser de 3 tipos: simple (referida a un solo hecho), conjunta (compuesta por estatus diversos), concertativa (se entretienen alternativamente varios temas) (Arduini, 2000:67). Y la estructura o género es clásicamente dividida en tres: (deliberativa, epidíctica y judicial, aunque como se vio, en el documental pueden haber muchas más formas).

Estas funciones dan la posibilidad de estudiar el referente con el cual se construye el discurso, es decir el “encuadre” o parte de realidad que da lugar al texto retórico.

“... al definir el argumento, el estatus, la especie, el carácter y el grado de credibilidad, fija los criterios a través de los cuales el mundo es reconocible en términos retórico-comunicativos. Esto no significa otra cosa que activar aquel particular sector del campo retórico que será utilizado en un discurso. Ello segmentará de una cierta manera más bien que de otra la realidad, de tal modo que la haga perceptible, esto es, comunicativamente visible, punto de partida para las operaciones sucesivas” (Arduini, 2000:67-68).

Desde el punto de vista analítico, la *intellectio* permite conocer entonces la elección de elementos que la/el documentalista considera más importantes para sus objetivos comunicativos, es decir el fundamento del mundo de concepciones y de representaciones que va a poner en juego el discurso y que determinan los componentes de las operaciones siguientes. Estas decisiones acotan el campo retórico en el que se fundamenta el mundo o mundos posibles del discurso y estos a su vez se establecen a partir del público al cual se dirige. (Capdevila, 2002:125).

En definitiva, en esta fase discursiva preliminar, se proporcionan las bases de la argumentación y se consideran aquellos elementos que influyen, de algún modo, en el mundo posible. En ella se fijan los criterios a través de los cuales el mundo es reconocible en términos retórico-comunicativos. Esto hace que, ya desde el momento inicial, el auditorio esté presente en las decisiones que toma el orador porque desde un primer instante el discurso debe adaptarse a él para que tenga efecto. Por lo tanto, en esta etapa aparece el auditorio modelo en virtud del cual el orador construirá su mundo posible y gracias al cual será posible la cooperación interpretativa. Las decisiones que se toman en esta fase inspiran el resto de decisiones persuasivas. Y esta idea de auditorio es básica, pues al llevar al terreno de análisis el difundido modelo retórico de Perelman, resalta un problema práctico: éste no integra al público claramente en la construcción del mundo posible, al concebir al auditorio “como el conjunto de aquellos sobre los cuales el orador quiere influir con su argumentación” (2004:35), con lo cual no especifica un público, sino que lo considera como “universal”. Ello es analíticamente problemático como apunta Capdevila (2002:126). Es por esto que la autora opta por el concepto de auditorio modelo, que es más específico y útil interpretativamente, pues es a partir de él que se construye el mundo posible y se da la cooperación interpretativa. Es decir, el público marca los límites, las posibilidades de desarrollo del discurso persuasivo. Y la delimitación del mundo afecta a sus habitantes, propiedades y acciones; lo que puede o no aparecer o desarrollarse,

generando la coherencia interna, que a su vez es la que permite adaptarse al auditorio elegido. Dicha coherencia se debe manifestar en todas las operaciones retóricas aunque no necesariamente deba coincidir con el mundo real.

La lógica expresada en el mundo posible sólo logra su aceptación con la cooperación del auditorio, el cual entra en el “juego” del mundo discursivo dando credibilidad y moviéndose por las marcas propuestas por el orador según su propio background. Así, el concepto de mundo posible es básico pues es el hecho de compartir valores, ideologías y visiones culturales que se da la cooperación comunicativa entre receptor y emisor, sin la cual no se puede decodificar pertinentemente el lenguaje natural y menos aun el audiovisual, fuertemente anclado en concepciones culturales. En el documental, como se ha insistido a lo largo de este trabajo dicha colaboración del espectador, sus expectativas e indexación son el pilar de su estatus como documental mismo.

Figura 12. Esquema de la *intellectio*



3. APROXIMACIÓN AL DOCUMENTAL Y AL CINE DE NO FICCIÓN DE LA POST VERDAD

Las carteleras de cine, la programación de los festivales, las parrillas televisivas, las nuevas formas de Web TV, el interés de la crítica cinematográfica e incluso la incursión en los museos y circuitos del arte, confirman que el tradicionalmente llamado documental, ha adquirido en los últimos años una creciente difusión y público, además de un ganado prestigio como uno de los modos audiovisuales más creativos, innovadores y complejos del ecosistema mediático, pero también uno de los más difíciles de delimitar por su naturaleza cambiante, y porque conviven tantas modalidades y estilos de éste en la actualidad, que su caracterización se vuelve relativa a los contextos en los cuales se produce, se distribuye o se consume.

Desde diferentes campos, como la teoría cinematográfica, el periodismo o las ciencias sociales, se han elaborado aproximaciones y reflexiones acerca del documental y del cine de no ficción. Ello ha enriquecido la discusión sobre este tipo de producción audiovisual, pero también ha mostrado que no es posible llegar a una definición cerrada del mismo. La realización de películas de no ficción continuará desarrollándose y sorprendiendo, sin precisar necesariamente de la teoría, que ha tomado forma paralelamente o a posteriori de la realización.

Una posible delimitación del documental está ligada directamente a su etimología, a los modelos teóricos que han sustentado y analizado esta práctica, a la evolución de la industria audiovisual y su respectiva historiografía y crítica. Así, no sobra hacer un repaso de los intentos que han hecho los principales autores de responder a la pregunta ¿qué es el documental y el cine de no ficción contemporáneo?, para desde allí efectuar una prudente aproximación a estas esquivas categorías. Por lo tanto, no pretendo dar definiciones unívocas sino ofrecer algunos parámetros básicos que orienten sobre lo que pueden ser estas formas audiovisuales y cómo han sido entendidas, operación previa indispensable para empezar a delimitarlas como discurso, trazar sus confluencias con la retórica y analizar sus principales características discursivas.

3.1. Documento y Documental

Cuando se pretende analizar qué es el documental, propongo intentar encontrar los posibles límites e intersecciones con otras formas de la no ficción y entender qué es el documento, palabra de la cual se derivó, en su acepción cinematográfica, la expresión inglesa *documentary*. Dicha palabra, tradicionalmente atribuida al cineasta y teórico John Grierson, quien la acuñó en 1926 en una crítica escrita en The New York Sun sobre la película *Mohana* (Robert Flaherty,

1926), se extendió por el mundo anglosajón y luego por otros países, designando una nueva forma cinematográfica que representó "un alto" al orden del cinema de la no ficción en el cual según Grierson "se pasa de la descripción a la organización creativa" (Barsam, 1992: 23).

Ya desde 1914 Edward S. Curtis hablaba de *documentary material* y *documentary work* para referirse a las imágenes en movimiento de no ficción (Plantinga, 1997:27). Unos años después, en la década del veinte, los franceses usan ampliamente el término *documentaires* para clasificar las películas de viajes y actualidades que realizaban por aquel entonces. El cine tomaba prestado el concepto de documento para designar películas o tomas ligadas a la realidad y es este estatuto de documento el que marcará las discusiones teóricas en torno al documental y su propia conformación como discurso de la realidad.

Dicha palabra derivada del latín *documentum* ha sido empleada desde la antigüedad con dos acepciones básicas: como doctrina o enseñanza moral y como instrumento de prueba, ligándola así directamente con la retórica, pues en ambas acepciones del término, este se ha convertido en elemento de evidencia de un argumento dado, de una retórica, mostrando sus dos vertientes fundamentales: subjetiva y objetiva. La Real Academia Española de la Lengua, concibe por ejemplo como primera acepción del documento la "Instrucción que se da a uno en cualquier materia, y particularmente aviso y consejo para apartarle de obrar mal". Continúa luego definiéndolo como "diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos" y como "escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo".

Por su parte el Oxford English Dictionary, citado por Philip Rosen (1993:65) afirma que el sustantivo *document* (documento) se introdujo en la lengua inglesa a mediados del siglo XIV con dos derivaciones procedentes de sus raíces latina y francesa. La primera relacionada con enseñar y/o informar, la segunda referida a la evidencia o prueba. En el siglo XVIII se adoptó un significado relacionado con este último al asociarlo con la evidencia escrita, pero también con otros materiales como monedas, grabados, etc., hasta llegar a la ampliación actual del significado, que incluye piezas artísticas y audiovisuales. Sin embargo, la edición de 1933 del mencionado diccionario no incluía aún la acepción cinematográfica de *documentary*, a pesar de que hacía siete años que se estaba empleando profusamente en el mundo anglosajón. En la lengua castellana el sentido cinematográfico se incorpora en 1956 en el diccionario de la Real Academia Española: "Dícese de las películas cinematográficas que representan, con propósito meramente informativo, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad".

Según Rosen, el sustantivo *documentary* (documental) se incorporó al inglés en el siglo XIX, cuando el término *documentation* (documentación) se usaba frecuentemente, referido principalmente a casos de investigación criminal o a procesos legales. Pero es también a finales del siglo XIX que se empieza a pensar en el documento de una manera sistemática en Francia y en general en el mundo Occidental. Es así como Paul Otlet y Henri La Fontaine crean el movimiento fundacional de la documentación, el cual se consolida con el Instituto Internacional de Bibliografía. Ellos conciben el documento como “la objetivación de un conocimiento en un soporte material, con posibilidad de ser transmitido” y el documentalista (entendido como científico del documento) tiene para ellos la misión de registrar el pensamiento humano y la realidad exterior desde la naturaleza del documento, que implica accesibilidad, facilidad de comprensión y difusión, respondiendo a cuatro principios-tendencias de la difusión óptima: 1. Decirlo todo de una cosa. 2. Decirlo todo a una vez. 3. La verdad por encima de todo. 4. Bajo la mejor forma para ser comprendida. (López: 1978).

Esta tradición científicista del documento, contemporánea de los inicios mismos de la fotografía y el cinematógrafo, influyó en el concepto moderno del documento audiovisual, al cual se transfirió en muchos casos el ideal de la objetividad científica, su fuerza como evidencia visual de la realidad libre de problemas de subjetividad, percepción y análisis. Asociaciones científicas, grupos de naturalistas, expediciones antropológicas empiezan a utilizar el cine como “documento”, y sus secuelas comerciales seguirían muchas de estas retóricas positivistas.

Los diferentes conceptos relacionados con el documento iluminan un poco el origen de la designación de un modo cinematográfico que se estaba apenas formando, pero también el trasfondo ideológico que ha marcado su forma de entenderlo. El documental posee una doble vertiente (heredada del documento, pero también permanentemente presente en la retórica de la filosofía y las ciencias): la objetivo-científica, que ha impregnado a muchos teóricos y realizadores del documental que tienen una perspectiva marcadamente realista ligada a la idea de objetividad científica y al poder de la imagen como índice de la realidad, y la subjetivo-artística, que refleja una manera de interpretar y transmitir creativamente la realidad. Probablemente estaba más cercano a esta última John Grierson cuando acuñó su definición del documental como “*the creative treatment of actuality*”, aunque la tradición institucionalizada que inaugura se encuentra más cerca de los llamados por él “discursos de sobriedad”, pertenecientes a las retóricas objetivo-científicas. Intentaré demostrar reiteradamente en esta investigación que ambas concepciones representan una forma de asumir la relación con la

realidad utilizando la persuasión y, por ende, la retórica, para transmitir una visión del mundo, siendo hoy en día la visión subjetivista la que mayor fuerza está tomando, poniendo en evidencia su retoricidad, en vez de disimularla en un supuesto científicismo.

3.2. Las fronteras borrosas con la ficción y lo experimental

La aparición tardía de las producciones documentales y del término como tal se debe en parte a la evolución de la industria cinematográfica. Como es sabido, el cine de no ficción o, lo que predominaba de él en aquel entonces: las llamadas *actualités*, imperaba ampliamente en las salas comerciales desde la primera proyección de los Lumière (La llegada de un tren, 1895) y hasta finales de la década de 1910. En aquella época, las películas sobre vida cotidiana, hechos de actualidad, lugares y culturas exóticas tenían una gran acogida y se asociaban al cine de entretenimiento. En los programas de las salas de cine, se presentaban indistintamente, no existiendo una marcada delimitación entre categorías de películas. Sin embargo, el aparente estancamiento del lenguaje audiovisual y de la estética de las películas basadas en hechos reales, le dio paso a un cine de ficción que, impulsado por la industrialización de la cinematografía y fundado básicamente en el exitoso modelo narrativo de la novela del siglo XIX, avanzaba rápidamente, convirtiéndose en un líder comercial indiscutible que inundaba las salas en el mundo entero. La película *El nacimiento de una Nación* (Griffith, 1915) es paradigmática al ser precursora de un estilo narrativo que tendría una profunda influencia en el cine, y sin el cual es muy difícil pensar al documental.

Frente a este fenómeno, varios cineastas reaccionaban ofreciendo alternativas narrativas o inclusive diferentes concepciones del cine que se empezaron a conocer luego como documental y cine experimental o de vanguardia, según las necesidades expresivas y sobre todo de mercadeo del momento. Era un tipo de cine que se intuía desde los inicios mismos del cinematógrafo, pero que no habría podido surgir sin el referente del modelo del cine narrativo de ficción imperante, al cual se intentaba contraponer como alternativa. Así pudo darse una evolución muy importante del medio y surgieron grandes éxitos comerciales y de crítica, como la película documental *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), que fue una de las líderes de taquilla en su tiempo, o la vanguardista *Un perro andaluz* (Buñuel/Dalí, 1929), revolucionaria aun hoy. No obstante, se generó una división artificial en tres grandes géneros que, más que explicar el fenómeno cinematográfico, se le han convertido en rémoras teóricas y de producción, por lo cual se tiende en la actualidad a considerarlos más como formas o modos de representación, entre los cuales sus fronteras son cada vez más permeables.

Si resulta artificial aislar el documental de otras formas de no ficción precisamente porque sus fronteras son móviles y borrosas, tampoco resulta fácil diferenciarlo de las otras grandes formas cinematográficas (ficción y experimental), que le son tradicionalmente opuestas y frente a las cuales se ha definido habitualmente al documental, pues en realidad estas diferencias han sido artificiales y marcadas por necesidades mercantiles.

La no ficción, la ficción y el filme experimental han convivido y se han entremezclado desde los inicios mismos del cinematógrafo. Su categorización se realizó según los criterios de la gran industria y del mercado privilegiando ciertas producciones y marginando otras. Al respecto, la cineasta y teórica Trinh T. Minh-Ha (1990:88) se pregunta “¿A qué se debe, por ejemplo, la oportuna segmentación establecida entre Lumière y Méliès? ¿O entre Eisenstein y Vertov, por citar tan sólo unos casos? ¿Cómo se puede justificar la lógica de la clasificación en las programaciones de cine en la actualidad?” La teoría y la práctica cinematográficas actuales cuestionan la validez y persistencia de estas categorías, interesándose más bien en las hibridaciones e intersecciones que existen entre ellas.

Parto entonces no de las tradicionales contraposiciones, sino de esas zonas comunes de las que habla Min-Ha, las cuales las podemos encontrar desde el comienzo mismo de los hoy llamados documentales, cuando el cineasta Robert Flaherty (influenciado principalmente por la dramaturgia, la novela romántica y las historias de aventuras) y el ruso Dziga Vertov (influenciado por las vanguardias artísticas y la dialéctica socialista) realizaban sus películas pioneras en los años 20, conformando a grandes rasgos, las diferentes vertientes retóricas que se verán en el cine de no ficción y sobre todo explorando las claras intersecciones (o intentos de diferenciación) con la ficción y lo experimental.

Para un cineasta como Robert Flaherty -que ganó premios como guionista y colaboró con cineastas de Hollywood- nunca fue un problema tomar prestadas del cine de ficción las puestas en escena, la construcción de personajes, la narración familiar en singular, la progresión dramática o el montaje griffithiano, ya que para él el efecto que creaba en la audiencia era real: el contenido era lo que le importaba, así como el proceso de inserción con las comunidades. Su método discursivo, el cual tenía tantas confluencias con la ficción era válido en la medida que narraba realidades que conocía profundamente. Así en películas como *Nanook* (1922) Flaherty convivió con los esquimales por varios años, y luego en películas como *Mohana* (1926), *Hombres de Aran* (1934) o *Tabú* (1931) filmaría durante periodos de por lo menos un año,

construyendo minuciosos guiones que enfrentaban a los grupos humanos con las fuerzas de la naturaleza. En la revista *Film Weekly* de 1933 Flaherty afirma:

El drama existe en la vida real, y especialmente en la vida primitiva. El hombre, en su enfrentamiento con la amenaza natural, forma el más poderoso conflicto del mundo. En mis películas trato de evocar ese conflicto en la vida cotidiana de los seres, siguiendo una gradación temática, tal y como lo hace cualquier otra película. (En: Niney 2009:81)

Desde otro contexto, Dziga Vertov, quien empezó su carrera realizando experimentos artísticos con el audio influenciado por las vanguardias cubista, dadaísta, futurista y constructivista, veía en su “Cine Ojo” una forma cinematográfica que trascendía las películas de ficción, a las cuales atacaba: “El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!” (Vertov, 1973:60). Vertov, así como otros directores soviéticos fueron afectados por la visualización de las películas de Flaherty y Griffith, pero rechazaban la narrativa clásica con la cual habían sido contruidos. Desarrolla entonces las desviaciones y superposiciones del “montaje a intervalos” o polifónico que según él “organiza temáticamente las imágenes de tal manera que la verdad resulte del conjunto” (Vertov,1973). Son los temas que se cruzan por contrapunto, recurrencias y reacciones en cadena entre los planos, el movimiento de las multitudes y no de individuos, en una multiplicación del punto de vista, y no el montaje lineal y descriptivo de un relato lo que predominará en películas como el *Hombre de la Cámara* (1927), *Entusiasmo* (1931) o *Tres Canciones a Lenin* (1934), las cuales poseen unos límites difusos con el cine experimental o vanguardista.

Su oposición a la ficcionalización de la realidad lo lleva a abogar por “la vida filmada de improviso” y “sin actuaciones”, pero desde un “asunto principal y esencial” escribía: “la exploración sensible del mundo por medio de la película. Nosotros entonces tomamos como punto de partida el uso de la cámara como un cine-ojo, más perfecto que el ojo humano, para la exploración del caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio” (1973:63). La cámara – liberada de las limitaciones físicas de la percepción humana, capaz de contraer o expandir el tiempo, de subir y desplazarse por los cielos, de unir y combinar espacios y cuerpos separados- puede hacer mucho más que copiar el ojo. Escribía en 1923 que “empezando desde hoy estamos liberando la cámara y haciéndola trabajar en una dirección opuesta – lejos de la copia” (1973:64)

En estas dos posiciones seminales se empieza a configurar una discusión aun vigente, sobre las fronteras del cine de no ficción, con el cine de ficción y el cine experimental, las cuales han sido siempre movedizas y borrosas, cambiando según el tiempo y las teorías predominantes. Este se

ha constituido en quizá el principal debate dentro de este tipo de cine, y no es para menos, debido a que la no ficción se ha definido a partir de sus diferencias con la ficción y lo experimental, pero a la vez no hubiera podido surgir sin el desarrollo de estas modalidades de representación con las cuales mantiene también unas relaciones de hibridación y mestizaje que han generando productivas discusiones y producciones, que permanentemente mueven las fronteras. Por lo tanto en la actualidad la tendencia teórica predominante frente a la dicotomía ficción-no ficción-experimental, ha sido la de explorar sus límites borrosos y los transvases de formas y contenidos que se dan entre estas formas.

Ya decía J.L. Godard que “En su estado de perfección, el documental tiende a la ficción y la ficción al documental”, una fórmula que también se podría aplicar al cine experimental, el cual en sus cruces más productivos con la no ficción durante la *Avant Garde* y la contemporaneidad, ha generado algunas de las obras más sobresalientes en los límites de ambas formas. Y es que el documental se sustenta en unos pilares narrativos, poéticos y retóricos desarrollados en las primeras décadas del cine y sin los cuales no se habría configurado este modo de representación en los años veinte y treinta. El documental cuenta historias con técnicas dramáticas y del lenguaje narrativo cinematográfico compartidas con la ficción, utiliza formas asociativas y abstractas, así como puntos de vista subjetivos y performativos semejantes a los desarrollados en el cine más experimental y desarrolla argumentos retóricos compartidos con otras formas de la no ficción. Es por ello que Nichols (2001:88) afirma que “El reconocimiento del documental como una forma filmica diferenciada se vuelve menos una cuestión del origen o evolución de estos elementos diferentes que de su combinación en un momento histórico dado”.

En los límites con la ficción es claro cómo desde Flaherty -y pioneros anteriores a él en las películas de viajes y aventuras- el cine de no ficción tomó prestadas -y luego como propias- las retóricas de la ficción que incluían entre otras el desarrollo de personajes, el seguimiento de acciones en un tiempo determinado, las reconstrucciones o el montaje narrativo consolidado por Griffith. De hecho es imposible pensar el surgimiento del cine de no ficción en los años veinte del siglo pasado, sin el anterior desarrollo de la ficción. Pero asimismo, los trasvases que desde la no ficción se han dado hacia la ficción han producido algunas de sus renovaciones más importantes. Por ejemplo el desarrollo del *free cinema*, el *direct cinema* y el *cinéma vérité* a finales de los años cincuenta, estuvieron en el centro del cuestionamiento narrativo y las transformaciones canónicas modernas realizadas paralelamente por movimientos como el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa y los Nuevos Cines Nacionales en la ficción, o el Nuevo Periodismo y la Nueva Novela en el periodismo y la literatura respectivamente, borrando

las distinciones entre ficción y no ficción. Igualmente dichos cruces han estado presentes en el cine de ficción posterior, desde Cassavetes y Watkins, Eustache, el primer Pialat, los Dardenne, hasta el movimiento Dogma y en autores tradicionalmente del campo de la ficción que han realizado sendas incursiones en lo documental con gran éxito, como: J.P. Passolini, J.L. Godard, Louis Mallé, Wim Wenders, Werner Herzog, Emir Kusturica, Abbas Kiarostami, Martin Scorsese, Nanni Moretti, Fatih Akin, Víctor Erice, Pedro Costa, entre otros de los grandes directores contemporáneos que han trascendido una y otra vez los límites, dejando claro que hoy son totalmente vigentes las discusiones sobre las fronteras entre ficción y no ficción, entre las cuales se encuentra un espacio convergente que ha sido aprovechado creativamente por ambas formas para ampliar las posibilidades de sus mestizajes, los cuales como veremos más adelante, son una de las características principales del cine de no ficción de la post verdad.

Para un autor como Michael Renov (1993:2-3) los términos de la jerarquía ficción/no ficción deben ser reversados y desplazados. La “no ficción” es para este autor significativamente valiosa como categoría pero haciendo la salvedad de que necesariamente incluye elementos de ficción y viceversa, es decir que ambos cohabitan. Renov afirma que una visión que asuma al documental como un discurso totalmente sobrio fallará en la comprensión de las fuentes profundas de la no ficción, pues es el status diferencial histórico del referente el que distingue al documental de su contraparte de ficción y no sus relaciones formales. Concluye entonces, que el documental comparte el status de todas las formas discursivas con respecto a su carácter trópico o figurativo y, siguiendo a otros autores contemporáneos, dice que todas las formas discursivas -incluyendo al documental- son, si no ficcionales, por lo menos ficticias (Renov, 1993: 8).

Una concepción que comparte, de una manera más radical, la cineasta y teórica Trinh T. Minh-Ha, quien se ha movido en otros terrenos teórico-ideológicos más próximos al feminismo y al post colonialismo. Ella afirma que “el documental no existe, independientemente de si el término designa una categoría de material, un género, una aproximación o un conjunto de técnicas” (Minh-Ha, 1990: 88). Sin rechazar o querer borrar las fronteras, para ella todo es ficción: “siempre estamos inventando bordes, pero esos bordes, los cuales pueden ser políticos, estratégicos, o tácticos -dependiendo de las respectivas demandas de las circunstancias, y que diferentes circunstancias siempre crean un tipo diferente de borde no deben ser tomados como un fin en si mismos (...). No es una cuestión de volver borrosos o revelar los bordes. Es acerca de moverse de ellos tan pronto como se empiecen a volver limitaciones”. (Minh-Ha, 2004: 2).

Situado en la teoría estética Arthur C. Danto coincide en que el límite entre la ficción y la no ficción es difuso, pero argumenta que existen ciertas diferencias muy difusas. Usa como ejemplo a *In cold blood* de Truman Capote. Esta obra proclamada como la primera novela no ficticia, supone para Danto una creación filosófica innovadora que demostraba en su momento, mediante el contraejemplo: “todas las novelas son ficción”, que este es un enunciado autoevidente (2002:210). Así, argumenta que Capote utilizó para su escrito técnicas de periodismo de investigación, consiguiendo un contenido análogo al de un fiscal o un periodista juicioso. Aunque la obra tenga posibles errores en sus datos o la subjetividad propia del estilo, ello no convertiría la obra en una de ficción, así como no son autores creativos el forense o el periodista. De esta forma Danto llega a la conclusión de que “lo que separa a la ficción de la no ficción es tan sutil como lo que separa a la prosa de la poesía, y como puede haber verdad histórica en la ficción, puede haber falsedad histórica en la no ficción, sin que en ninguno de ambos casos los textos se conviertan en su contrario” (Danto 2002: 210).

Desde una perspectiva semejante fundada en la teoría literaria, Wintererowd (1990:35) argumenta en su libro *Rethoric of other literature* que los “autores pueden decir la verdad escribiendo ficciones que usan técnicas documentales o escribiendo asuntos documentales que usan las técnicas de la ficción”. La representación veraz de la realidad, uno de los paradigmas clásicos del documental, se pone en discusión como asunto definitorio. De esta forma se vuelven más bien centrales las cuestiones éticas en la ubicación de unos límites que siempre han sido móviles y relativos, pues dependen de unas discusiones sobre la indexación, la objetividad, la verdad, el realismo, la representación del otro, que se van transformando según el espíritu de los tiempos y los contextos culturales que los determinan.

Toda película puede ser considerada un documental, pues hasta la más irreal de las ficciones ofrece evidencia de su propio proceso de rodaje y de la cultura que la produjo. Es por eso que Nichols (2001:1) habla de documentales de “cumplimiento de deseos” (la ficción) y “documentales de representación social” (la no ficción). Para Nichols, ambos cuentan historias pero la sutil diferencia entre ambos la encuentra básicamente en la concepción ética con la cual afrontan dicha narrativa. Mientras la ficción busca la verosimilitud, el documental se intenta acercar a verdades y es percibido por el público como una representación de la realidad misma, no de mundos imaginarios. Y es que las ficciones narran historias imaginarias a pesar de que estén basadas en hechos reales, en cuanto los documentales predominantemente hacen argumentaciones acerca del mundo histórico, lo que lleva a que los espectadores utilicen en el visionado de las primeras “procedimientos de compromiso de ficción” para seguir una trama, y

en el de los segundos “procedimientos de compromiso retórico” para comprender un argumento: “Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles, las argumentaciones deben, además, ser convincentes” (Nichols 2001:56).

En su libro *La Representación de la Realidad*, Bill Nichols (1997:109) ya distinguía entre los dominios del parecido y la réplica, los cuales tienen que ver con una posición ética diferente. Los mundos ficticios son una re semblanza del mundo real, pero por parecida que sea ésta es fundamentalmente metafórica, mientras que el documental “ofrece acceso a un constructo histórico compartido. En vez de un mundo, nos ofrece acceso al mundo. El mundo es donde, al extremo, asuntos de vida y muerte están siempre a la mano. La historia mata”.

Las diferencias se encuentran entonces, en el contrato o negociación con el espectador y en la obligación ética con la esquivada verdad, y sobre todo con los participantes de la película. Nichols (2001:6) argumenta que este último aspecto es clave como diferenciador, pues mientras en la ficción la “gente” es tratada como actor, bajo una modalidad contractual en la cual el director tiene el derecho y el deber de lograr una buena actuación, y el actor es valorado por la veracidad de su actuación; en la no ficción la “gente” es tratada como actor social: continúa con su vida cotidiana más o menos igual que si no estuviera la cámara y su valor para el cineasta se encuentra en el significado que encarna su vida, en su comportamiento cotidiano y en la personalidad que sirve a las necesidades de un tema determinado. En ambas situaciones la responsabilidad con los participantes es muy diferente, situando un énfasis ético mucho más marcado en el cine de no ficción.

Plantinga critica la postura de Bill Nichols, quien concibe al documental como un “discurso de sobriedad” que tiende a “hacer un argumento, más que a entretener o divertir”. Para él dicha concepción es problemática pues dice que al hablar de argumento estaría excluyendo varias producciones y/o poniendo a la ficción en el mismo estatus. No obstante, comparte con Nichols la diferenciación de lo documental a partir de las diferentes posiciones éticas asumidas, en particular frente a los individuos que representa. Plantinga (2007:46) asevera que “Como realizador de documentales, mis obligaciones éticas afectan tanto a los individuos que aparecen en las imágenes y que participan en el documental (cuya representación se convierte en un elemento más de mis tareas) como aquellos a los que se refiere la cinta en último término”. Por el contrario dice que “Un personaje ficticio es un ser imaginario, por supuesto, y el realizador o la realizadora de ficción no tiene obligaciones éticas ante los seres que ha creado”. Concluye

entonces que ambas formas de representación poseen funciones comunicativas diferentes: “Los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él” (Plantinga, 2007:48). Dicha concepción coincide con la de Jost (2002), quien establece que la diferencia entre realidad y ficción no está en las características estructurales del texto mismo sino en el sujeto de enunciación que está al origen del enunciado (yo-origen real y yo-origen ficticio) el cual es interpretado por los espectadores de acuerdo a su contexto personal y cultural específico, al contexto de emisión y a la promesa de género y autenticidad.

Y dicho énfasis en las discusiones éticas en el documental también lo encuentran otros autores en el límite difuso entre el cine de no ficción y el experimental. Michael Renov (2007:23) en un artículo escrito para *Truth or dare, art and documentary*, una conferencia realizada en el 2007 en el *Tate Modern* entorno a las relaciones entre el documental y el arte, afirma que en el cine de no ficción la ética es fundamental. Tanto que la incluye como una nueva función en su conocida clasificación del cine de no ficción¹⁶, pues afirma que este cine enfoca “su atención a la mutualidad y conmensurabilidad del yo y a pesar de las diferencias de poder, estatus y acceso a los significados de la representación, un “tu” y un “yo” colocados en un balance delicado”. Y es justo en este balance donde encuentra puentes entre la práctica documental y el arte, pero argumenta que en el primero existe una mayor “posibilidad y riesgos de compromiso ético con los propios sujetos, esos otros seleccionados cuyo lugar y significado en el mundo comandan nuestra atención” y “una más pronunciada atención al campo social, ese mundo vivo con conflicto y competencia”, no sin antes matizar que estos dos aspectos ya son y lo podrían aun ser más, una ganancia para el arte a partir del contacto o alineación que actualmente mantiene con la cultura documental (2007:23).

Desde una posición más fundamentalista, John Ellis (2007:59) se pregunta en la misma conferencia “¿Qué separa estas áreas? Y ¿qué hace el diálogo tan difícil entre ellas?” La respuesta para él “se encuentra en los diferentes marcos éticos en los cuales los creadores realizan su trabajo”. Argumenta entonces que aunque las estéticas sean las mismas, las éticas son diferentes, haciendo que prácticas y actitudes aceptadas en una arena, no lo sean en la otra.

¹⁶ Renov (1993:21-22) define la forma documental como el re-ordenamiento más o menos artístico del mundo histórico, en el cual se pueden dar principalmente cuatro modalidades o funciones retórico/estéticas constitutivas del texto documental: 1. grabar, revelar o preservar; 2. persuadir o promover; 3. analizar o interrogar; 4. expresar. Reconoce el autor que dichas modalidades no son peculiares al documental, ni excluyen lo que no es documental, pero para él testifica la riqueza y variabilidad histórica de las formas de la no ficción en las artes visuales y sus posibilidades retóricas.

Este autor ve entonces en la búsqueda de la verdad y en el propósito social dos conceptos que definen la especificidad del documental.

“La práctica artística no tiene las mismas prioridades. Gran parte de la práctica artística no está preocupada primariamente con definir una verdad. Puede bien descubrir la vía hacia la verdad, pero empieza con una motivación fundamentalmente diferente: el deseo de crear un nuevo objeto, el deseo de ver y crear de forma nueva. El proyecto de crear algo que no existía antes es una diferencia crucial de énfasis (...) el descubrimiento de la verdad es secundario a ello” (Ellis, 2007:59).

Aunque este análisis puede ser ingenuo entorno a las funciones del arte¹⁷, si es cierto que se pueden encontrar ciertas diferencias de tono o grado de prioridades entre las dos formas. Mientras una acusación de formalismo por encima de una función social y realista puede descalificar o generar problemas en el mundo de lo documental¹⁸, en el mundo del arte normalmente esto no llega a ser ni siquiera una discusión. La función estética es parte intrínseca de la actividad artística, la cual no es tan directamente conducida por objetivos como lo son muchos documentales. “La noción de fidelidad es para las prácticas artísticas simplemente un procedimiento particular disponible para su uso, el cual produce efectos particulares” (Ellis, 2007:59), una noción que en el cine de no ficción de la post verdad cobra fuerza. Ellis concluye entonces, que la convergencia actual entre las dos formas de representación tiene que ver con la actual crisis ética en el documental, en la cual se considera que la fidelidad a la realidad se ha vuelto problemática, acercándose así a la subjetividad artística y a formas de representación que sueltan sus amarras del realismo.

Si las fronteras entre ficción y no ficción han sido ampliamente discutidas y están en el centro mismo de lo que ha constituido al documental, este otro supuesto límite, el que existe con el cine experimental y el arte, ha sido de una importancia solo recientemente tratada por la teoría, a pesar de que las intersecciones se encuentran no solo en la mencionada crisis de la post verdad, sino desde los orígenes mismos del documental, cuando este confluía con las vanguardias de la década del veinte.

“la de la Ficción no es la única frontera traspasada por el documental moderno, que también se apropia a veces de estrategias del cine experimental, pese a que los rasgos

¹⁷ Es claro que el arte siempre ha buscado la verdad, pero normalmente en lugares casi siempre diferentes al mundo físico y objetivo. Así mismo, las prácticas contemporáneas de la post vanguardia han revaluado el asunto de la novedad, la creación, la autoría, entre otros conceptos que quedan implícitos en Ellis como constituyentes del arte.

¹⁸ La película *La delgada línea azul* fue descalificada de los premios de la Academia por razones semejantes y mucho antes *El hombre de la Cámara* había sido duramente criticada y censurada por el realismo soviético basados en estas acusaciones.

esenciales del mismo (la autonomía del ámbito estético, la auto-expresión) parecen antitéticos con la vocación básica, o clásica del documental, que consistiría en representar la realidad con la mínima mediación –formal o expresiva, viene a ser lo mismo- posible.” (Weinrichter, 2005:10.)

En la teoría cinematográfica se ha considerado que en el cine experimental el realizador detrás de la cámara es el protagonista en primera persona de la película, pues las imágenes mostradas son tanto lo que él ve, como la reacción a dicha visión, lo que hace que nunca olvidemos su presencia. Así, aunque en muchos casos se comparta con el documental temas del mundo real, estos son vivificados por el ojo y la mente del realizador en un juego dialéctico entre sujeto y objeto que en el cine de no ficción tradicionalmente se ha rechazado, pues como afirma Renov (2007:14). “El realizador documental ha optado generalmente por enfatizar el campo social, el llamado a armas, la iluminación pública, sobre el lente que filtra y focaliza este campo”. De esta forma, continúa Renov, el artista visionario opta por interrogar la visión misma, mientras el documentalista pone su énfasis en el mundo alrededor de él y en la necesidad de transformar éste por medio de sus intervenciones. No obstante, el mismo autor argumenta que esta tendencia va cambiando de énfasis en un continuum dinámico más que como una diferencia definitoria. “Aunque la tradición documental ha tendido a reprimir el énfasis en la subjetividad del realizador en favor del mundo del otro lado del lente, la película de no ficción es siempre el encuentro entre dos” (Renov, 2007:14). Por ello argumenta que los artistas, tanto como los documentalistas son movidos por el mundo “allá afuera”, pero también ambos lo hacen desde la perspectiva del mundo “acá adentro”, es decir, desde la experiencia personal, la cultura, el género y las preferencias sexuales, las vinculaciones políticas y estéticas.

Y es precisamente en el nuevo balance entre el sujeto y el objeto del cine actual lo que está produciendo una reinención de la práctica documental y un prolífico acercamiento con las prácticas artísticas que está generando importantes cosechas creativas, como ya aconteció con el *Avant Garde* en el siglo pasado. El cine es un producto de la modernidad, como lo fueron las vanguardias artísticas. Muchos artistas de principios del siglo XX visionariamente percibieron al cinematógrafo como el arte de la nueva época, el de las máquinas, el trabajo en serie, el movimiento, como es el caso de Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Joris Ivens, entre otros, que integraron atrevidos experimentos formales que han inspirado la retórica de películas experimentales y documentales posteriores. Las intersecciones entre las dos formas audiovisuales son constantes en la historia cinematográfica y las enriquecen a ambas. La dicotomía entre documental y filme experimental es difícil de mantener, salvo en algunos casos prototipo “ideales”. A la inversa, se encuentran numerosos puntos de confluencia. Muchas películas experimentales (dentro de las cuales cabrían el video arte y el cine de vanguardia)

trabajan, al igual que el documental, con materiales extraídos del mundo real¹⁹ y, por su parte, los documentalistas realizan cada vez más ensayos formales y estilísticos muy cercanos al cine experimental y que a veces se confunden con este.

Nos hemos dado cuenta cómo cada vez más las fronteras entre los artistas usando la imagen en movimiento para explorar temas “documentales” y realizadores documentales experimentando con la estructura, la forma y el contenido, así como posibilidades de exhibición, han llevado a que estén más cerca algunos cineastas de ambas disciplinas. (Pearce y McLaughlin 2007:9).

Las primeras películas de Alan Berliner: como el corto *Everywhere At Once* (1985) y el primer largo *Family Album*; la trilogía de Godfrey Regio, *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* y *Naqoigatsi*; las películas de Pelechian *Verj* (1994), *Vida* (1993), *Nuestro Siglo* (1983), *Las Estaciones* (1975), *Los Habitantes* (1970), *Nosotros* (1969), o el trabajo reciente de Gustav Deutsch *Film ist a Girl & a Gun* (2009), *Welt Spiegel Kino* (2005) o *Film ist* (1999, 2000 y 2002), entre otros, son muestras de las fronteras difusas entre lo experimental y la no ficción contemporánea, que no soportan las etiquetas y separaciones artificiales impuestas primordialmente por las industrias culturales. Lo son también el interés de teóricos actuales del documental por el cine de Jonas Mekas, clasificado durante mucho tiempo como experimental; o la afirmación de un autor que ha estado incluido en los circuitos documentales como Alan Berliner, que se considera a sí mismo un cineasta experimental²⁰, más que un documentalista, al igual que Peter Forgacs, o el testimonio en sentido contrario de uno de los más reconocidos cineastas de la vanguardia norteamericana, Stan Brakhage: “Pienso en mis películas como documentales. Nunca fantaseo. Nunca he inventado algo solo por el hecho de realizar una imagen interesante. Siempre lucho por lograr un equivalente en la película de lo que veo” (En: Renov, 2007:13)

Y es que como afirma Renov, las últimas dos décadas han sido un muy buen tiempo para la estética documental. “Las instancias innovadoras de la práctica documental, desarrolladas primordialmente fuera de la corriente principal del documental, han empezado, por medio de su vitalidad y creciente popularidad, a reinventar la tradición, dejándola transformada para

¹⁹ Es el caso de buena parte de las películas del Avant Garde europeo de autores como Fernand Leger, Alberto Cavalcanti o Walter Ruttmann, quienes indistintamente hacían películas experimentales y documentales. Así mismo las películas de la vanguardia norteamericana que fundó el cine experimental con autores como Maya Deren, Andy Warhol, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Shirley Clarke, Gregory Markopoulos, Jonas Mekas, Willard Maas, Marie Menken, Curtis Harrington y Sidney Peterson y movimientos posteriores como el New American Cinema, y los movimientos contemporáneos, para los cuales las imágenes de la realidad son una de las materias primas fundamentales.

²⁰ Dicha afirmación la realizó en el 2008 durante sus conferencias en la 9ª Muestra Internacional Documental en Medellín y Bogotá, en la cuales realizó un recorrido por su obra en la cual la realidad y los asuntos de familia se fueron incorporando a su obra inicial de carácter más experimental.

siempre. Las innovaciones que han movido a la no ficción 'lejos de la copia' han emergido en diferentes contextos por practicantes que en un principio no se habían considerado a si mismos documentalistas” (Renov, 2007:18). Menciona así a varios cineastas que han ayudado a transformar la cultura documental contemporánea, los cuales recibieron su educación en escuelas de arte alrededor del mundo en los años 1970 y 80 y que además de su trabajo mediático, producen instalaciones para museos y galerías que extienden y hacen más complejo su compromiso documental: Isaac Julien y otros del movimiento taller Black British, Peter Forgács en Hungría, Rea Tajiri en Estados Unidos, Richard Fung en Canadá, Cao Guimarães en Brasil, Clarisse Hahn en Francia, entre otros.

En el libro *Experimental Ethnography*, su autora Catherine Russell (1999) opina que la delimitación entre el filme experimental y el filme etnográfico es caduca y no debería continuar, pues esta frontera contribuye a que ambas prácticas permanezcan marginadas de los circuitos cinematográficos. Propone el término “etnografía experimental”, no para designar una nueva categoría documental, sino como una irrupción metodológica de la estética, de la experimentación formal, en la representación cultural y la teoría social. La etnografía experimental, como dice Russell, no es simplemente una nueva tendencia audiovisual contemporánea, sino también, o sobre todo, una nueva forma de reconsiderar y repensar la larga historia de intersección entre la antropología y la vanguardia.

Por su parte en la recopilación que realizan Catalá y Cerdá (2005:10) en *Documental y Vanguardia*, varios reconocidos autores analizan los puntos de confluencia entre estas dos categorías, “más allá de lo que han sido históricamente los vínculos, cercanías o contradicciones entre cine de ficción y vanguardia histórica”. A lo largo del análisis, señalan interesantes correspondencias entre documental y vanguardia en los orígenes del cinematógrafo y las primeras teorías, en las prácticas documentales más relacionadas con lo social, en el cine de no ficción periférico, en el origen del video, en el cine ensayo, en las miradas feministas, en el documental de archivos, el falso documental o el documental autobiográfico. Estos mismos autores editan en el 2009 *Después de lo Real*, dos números de la revista Archivos de la Filmoteca dedicados al fenómeno del cine de no ficción, en el cual destacados autores reflexionan sobre diferentes aspectos del cine de no ficción contemporáneo y especialmente sobre los ámbitos periféricos, hacia los cuales dicen Catalá y Cerdá en la introducción, la propia dinámica del documental nos empuja. Así, entre otros temas se explora el uso del material de archivo contemporáneo, el falso documental, las películas de familia, el cine etnográfico reflexivo y el documental autobiográfico, en los cuales los límites con lo experimental son cada

vez más traspasados, consiguiendo productos híbridos, mestizos que se mueven en el encuentro intergenérico. Y aunque no se trata de realizar aquí una bibliografía sobre el tema, si es importante destacar que en habla hispana otros libros como *La forma que piensa: tentativas en torno al Cine ensayo* (Ed: Antonio Weinrichter, 2007), *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental* (Antonio Weinrichter, 2008), *Piedra Papel y tijera: el collage en el documental* (Ed: Laura Gómez Vaquero y Sonia García López, 2009), *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (Ed: Elena Oroz y Gonzalo de Pedro, 2009), *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Ed: Efrén Cuevas, 2010), entre otros, analizan en algunos de sus artículos los paralelismos, intersecciones e hibridaciones entre las estrategias de las vanguardias, del arte contemporáneo, del cine experimental y el cine de no ficción.

La fuerte presencia que el documental ha tenido en el medio artístico en los últimos años, ingresando a las galerías, museos y a las más importantes eventos artísticos internacionales como la Bienal de São Paulo, la Bienal de Venecia y el Documenta de Kassel, han permitido que ya se hable de *Screen Art*, *Cinéma D'Exposition* o *Gallery Film* y que las estrategias documentales se consideren uno de los rasgos más importantes del arte contemporáneo (Weinrichter, 2007:74). Este ingreso del cine de no ficción al circuito artístico, pero también a propuestas interactivas y multimedia, a Internet o a otras prácticas de lo que se podría llamar el documental expandido, es decir aquel que busca otras formas diferentes a la tradicional pantalla de cine y televisión; le abren fronteras que antes se encontraban en el terreno de las artes visuales y el cine y video más experimental.

3.3. Una Frontera Ambigua: Documental y Cine de No Ficción

Al interior de lo que se ha llamado tradicionalmente el cine de no ficción, coexisten una gran cantidad de modos y formatos audiovisuales muy complejos de delimitar, pues sus fronteras son aun más borrosas que las que existen con la ficción y lo experimental. Ello ha impulsado a varios teóricos contemporáneos a adoptar el término “no ficción”, en vez del de documental, para abarcar de una manera más libre las prácticas audiovisuales que se mueven en el territorio de la realidad, evitando el peso histórico y conceptual con el cual ya carga este término que tanto las audiencias, como buena parte de la industria, e incluso de los mismos realizadores, relaciona con sus formas clásicas y modernas estandarizadas.

El término no ficción ha sido utilizado en el lenguaje cinematográfico antes que el de documental para designar a las películas que no están en esa zona delimitada por la industria y los espectadores como cine de ficción o argumental. El concepto de no ficción fue forjado a través de diferentes etapas históricas, como resultado de las transformaciones de la gran industria cultural que necesitaba procesos y segmentaciones bien definidos para su expansión. A medida que el cine se volvió más complejo y empezó a desarrollar un lenguaje propio, las clasificaciones literarias de ficción y no ficción se empezaron a aplicar a las nuevas películas. En los diferentes países la conceptualización y difusión del término de la no ficción se dio con divergencias, sufriendo transformaciones en su significado, recepción y posición en la estructura de exhibición. Pero se podría ubicar según Hiroshi (2005) entre 1909 y 1918, un período que coincide con la formación del sistema clásico de Hollywood basado en el ilusionismo. Así, para Hiroshi el concepto de no ficción se construye para manejar la percepción y la cognición de las grandes audiencias, concluyendo que este tipo de noción no garantiza el carácter objetivo de la representación.

La no ficción es un término ambiguo, inclusive “fastidioso”, como lo califica Weinrichter (2005:10). En su seno existe un conflicto epistemológico (que se traslada al documental) en su propia etimología basada en antónimos, pues presupone naturalmente el objeto de su negación: la ficción, lo cual siempre será problemática, aunque no por ello se ha dejado de usar en literatura y cine y hoy cobra una nueva vigencia ante la abrumadora abundancia y heterogeneidad de este tipo de producciones.

En la teoría tradicional se ha definido el documental y la no ficción como términos diferentes. El controvertido pero extendido término no ficción, utilizado por varios teóricos del cine, pero también de los textos escritos, sobre todo en la tradición literaria anglosajona, se ha concebido como un gran género del cual una de las posibles formas o modos de representación sería el documental. Así, para Barsam (1992:211), todos los documentales son películas de no ficción pero no todos los filmes de no ficción son documentales.

Esta distinción se infiere de la primera definición realizada por Grierson, donde se intenta diferenciar el documental -considerado como una forma “elevada” de no ficción, pues implica unos requerimientos de dramatización, edición y creatividad- de otras formas “menores”, como “las noticias”, “las películas de viajes”, “los magazines” y otros “cortos de interés” o “películas de lecturas”, que se basaban en “descripciones planas (o arcaicas) del material natural” (Rosen,

1993:66). Para Grierson también, la puesta en escena no era documental y no toda no ficción era documental.

Michael Rabigier distingue entre el documental y otras formas de no ficción por su énfasis en la crítica social. De esta forma para él “Una película basada en hechos reales que muestra a unos trabajadores que fabrican hojas de afeitar sería una película industrial; pero si mostrara los efectos que la fabricación repetitiva y de gran precisión produce en los trabajadores, que invita al espectador a sacar conclusiones que suponen una crítica social, estaríamos hablando de un documental, aunque también describa perfectamente el proceso físico de la fabricación” (2005:11). Agrega que “Los verdaderos documentales son los que se ocupan de los valores humanos, no de la venta de productos o servicios” (2005:11).

Aunque los argumentos son convincentes y enfatizan en un deber ser del documental, este intento de diferenciarlo de otras formas de la no-ficción no deja de ser difícil, y más aun en la contemporaneidad, cuando las fronteras se están expandiendo y borrando: las hibridaciones intergenéricas hacen que los elementos característicos de cada género se presten, se retomen, se transformen y se redefinan. De esta manera, las películas científicas, el reportaje, la crónica, el video institucional, industrial o de propaganda, el film ensayo, el video educativo, las películas de naturaleza, la película de viajes o turísticas pueden tener muchas semejanzas con el documental, llegando en muchos casos a confundirse o confluir con él, siendo de nuevo asuntos éticos que tienen que ver con la independencia, el enfoque, el rigor investigativo, el tiempo de interacción, la relación con los participantes, la honestidad con el tema, las contradicciones con la objetividad periodística o la propaganda, los que pueden ayudar a dirimir algunas de estas fronteras difusas.

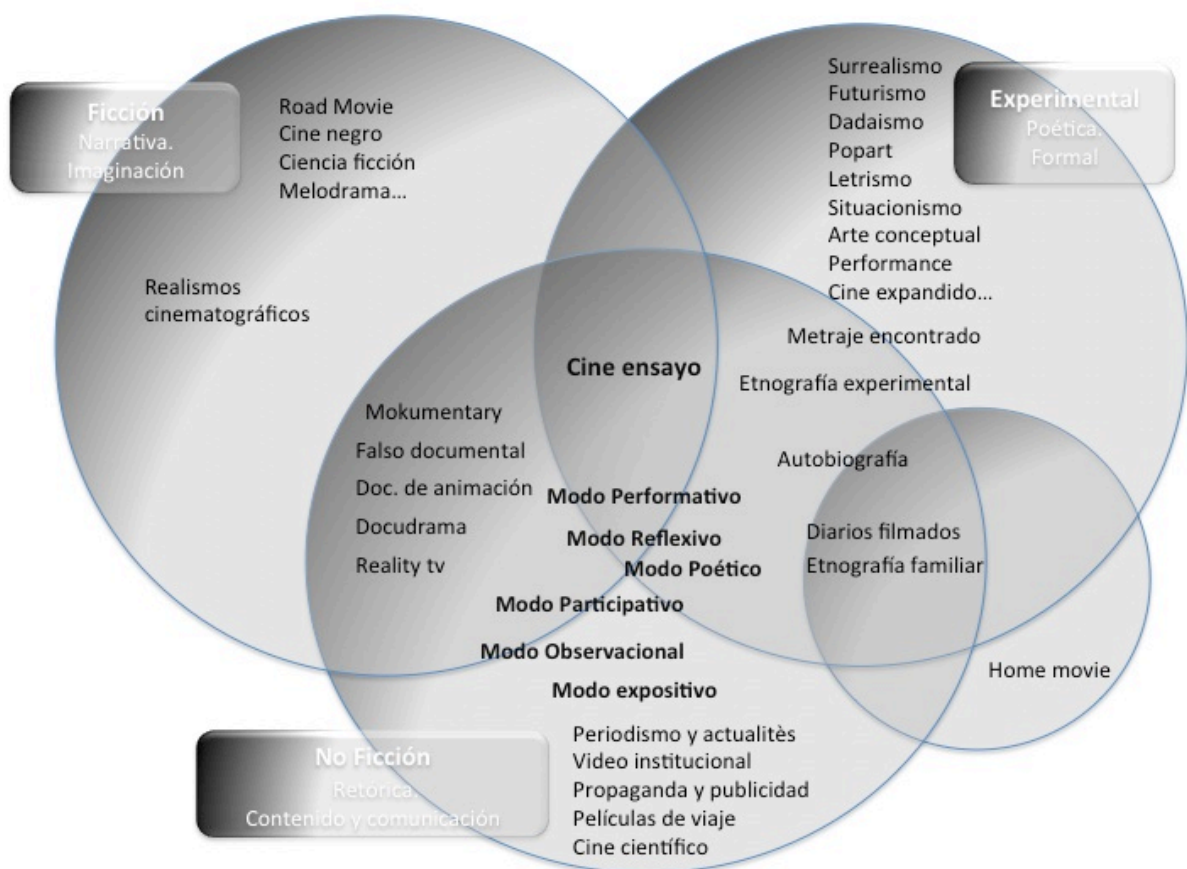
El término “documental” como se conoce tradicionalmente, se ha quedado restringido, según algunos teóricos como Weinrichter o Renov, para dar cuenta del vasto y cambiante territorio contemporáneo de producciones con materiales que toman como referencia el mundo histórico, o la “realidad”. Otros, por el contrario argumentan que sigue siendo pertinente usar este término, que simplemente se ha reconfigurado:

“Ahora cabe hacerse la pregunta de si tiene sentido seguir hablando de documental cuando se han derrumbado o se están derrumbando los pilares que mantenían en pie el concepto clásico y nos permitían distinguirlo como forma independiente (...) La respuesta debe ser necesariamente afirmativa: hay que seguir hablando de documental, no sólo porque seguirán haciéndose documentales clásicos que cumplirán de alguna manera la función positivista que le fue asignada en su momento a este espacio

cinematográfico, sino por algo mucho más determinante, es decir, porque el documental configura el territorio más apropiado para pensar los cambios que conlleva la nueva reformulación de los parámetros clásicos” (Catalá, 2009a:6)

Aunque concuerdo con Catalá en la pertinencia que aun posee el término y que ni mucho menos, debe desaparecer (ni lo hará por su consolidación en la industria audiovisual y el público), prefiero volver al ambiguo, pero más general término de cine de no ficción, el cual para la perspectiva de esta tesis es más conveniente y productivo para abarcar las heterogéneas prácticas utilizadas hoy, las cuales se mueven en un terreno transfronterizo entre el documental tradicional y otras formas de no ficción, la ficción y lo experimental. “En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva” (Weinrichter, 2004:11).

Figura 13. Hibridaciones del cine de no ficción de la postverdad



3.4. Hacia una (im) posible delimitación del cine de no ficción

Las huidizas fronteras entre el cine de no ficción y otras formas audiovisuales parecen situarse en los campos de la retórica y de la ética más que en cualquier otro ámbito: las diferencias están en la extratextualidad construida en torno a cada forma cinematográfica, es decir, directamente en la naturaleza del discurso que cada una de ellas sostiene frente al mundo. Así, una definición del cine de no ficción sobre la cual se pueda basar cualquier análisis de este trabajo de investigación tendrá que asumir necesariamente el carácter abierto y complejo de este modo cinematográfico, su ambivalencia entre lo científico y lo artístico, su posición ética frente a la realidad y, por fin, su identificación como discurso retórico, construido. De hecho, tal concepción se desprende de las principales definiciones admitidas históricamente, cuyos aportes recopilo y contrasto a continuación, tras dar previa cuenta del debate teórico contemporáneo en torno a una (im) posible definición.

Aunque el debate teórico sobre la no ficción ya se daba en otras artes, incluso en el periodismo, los pioneros del documental, Dziga Vertov y Robert Flaherty, son aquí de nuevo una semilla germinal importante de las discusiones y prácticas que se empezaron a dar frente a la innovadora forma cinematográfica llamada documental desde los años veinte. Vertov, quien además de realizador fue un activo teórico, reconoció como principal rasgo definidor de su cine la captación de la realidad tal como se presenta ante el ojo, sin manipulación alguna. Definía su “Cine-ojo” como “un medio de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado” (1973). Establecía para ello una forma de trabajo que definía como un método científico-pragmático de aprehender el mundo visible. Este método consistía en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película y a la vez en una planificación organizada de los cine-materiales fijados en la película: Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-yo organizo (yo monto). Vertov rechazaba los artificios del cine de ficción, como la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios; por el contrario buscaba “captar la vida de improviso”, con diferentes técnicas que buscaban la espontaneidad. No obstante insistía en la utilización de todas las técnicas posibles. El “Cine-ojo” para él utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara y todos los medios de montaje posibles, yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando si es necesario todas las leyes que presiden la construcción de un filme.

Aunque Flaherty no se preocupó por la teoría del campo documental, si poseía una metodología y una concepción de su trabajo muy claras que llevaron a su esposa Frances a hablar de su obra

como “películas de descubrimiento y revelación” o como un trabajo que es arte debido al efecto estético que tiene sobre el espectador (Ellis, 1989:15). Robert Flaherty afirmaba que “todo arte es una forma de exploración. Descubrir y revelar es la forma que todo artista propone acerca de su oficio” (Flaherty, 1960:1) y luego, afirmaría en un artículo que:

“La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la realidad 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, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte. Pero no son éstos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de filmes; el punto de divergencia entre unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando [el documentalista] lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo de elegante ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad un sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso” (En: Romaguera y Alsina 1980:145).

John Grierson, quien estudió a ambos precursores y tuvo influencia de ellos, definió al documental como “tratamiento creativo de la actualidad” y luego lo delimita más con la afirmación de que debe ser un género útil, pedagógico e impersonal capaz de desarrollar un discurso de sobriedad con connotaciones de autoridad, gravedad y honestidad (Bruzzi, 2000: 79). Esta concepción ha influido en la forma como se ha entendido hasta ahora al documental, puesto que el tener un argumento sobre la realidad y un tipo de discurso de carácter sobrio ha marcado muchas producciones surgidas desde entonces. Asimismo Grierson distingue al documental de otros discursos de no ficción por la elaboración de secuencias ordenadas en el tiempo y el espacio, de esta forma la construcción de un discurso narrativo es la base diferenciadora frente a otras formas audiovisuales para él más simples. Idea que según Rosen (1993, 32) está inmersa en las prácticas documentales desde entonces.

No obstante lo general de esta definición, inspiró y sigue inspirando muchas de las ofrecidas por otros teóricos y documentalistas, como Paul Rotha, quien trabajó con Grierson pero que también era su contradictor en algunas ocasiones. Parafraseando a su colega, definió al documental como “el uso del medio cinematográfico para interpretar creativamente la realidad y, en términos sociales, la vida de la gente tal y como existe en la realidad”. Pero más cercano a Flaherty que a Vertov y a Grierson en cuanto a la dramaturgia, Rotha no ponía el acento en la autenticidad de las imágenes presentadas, sino en que lo dicho y mostrado en la película fueran verdaderos en un sentido amplio, dando licencia así a la presencia de actores y decorados tan criticados por sus

antecedentes. Rotha popularizó el término documental en el mundo académico del cine, con su libro *The Film Till Now*, publicado en 1930, en el cual habla de las diversas formas del cine, dándole un lugar aparte al “*documentary film*”, el cual define a partir de su propósito y significados así:

“El documental no se define ni por el tema ni por estilo, sino por la forma de aproximarnos a él. No rechaza ni a los actores profesionales, ni las ventajas de la puesta en escena. Justifica el uso de todos los artificios técnicos conocidos para tener efectos en el espectador... Para el director documental la apariencia de las cosas y de la gente es solamente superficial. Es el significado detrás de las cosas y el significado detrás de la persona lo que ocupa su atención... La aproximación documental al cine difiere de la del film-historia no en su falta de atención a la labor minuciosa y experta, sino en el propósito de esta labor.” (Citado por Ellis, 1989:61).

Y esta concepción heterodoxa de Rotha no fue la única en aquella época en abrirle la puerta a la reconstrucción. La World Union of Documentary en 1948 la justificaba en su definición del documental. Es por ello que afirma que este género abarca: “todos los métodos de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o bien por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo de ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (en Barsam 1992:1). En una línea semejante, el investigador norteamericano Richard MacCann, afirmó en 1951, que lo importante no era tanto “la autenticidad de los materiales empleados, sino la autenticidad del resultado” (en Barsam 1992:2), una premisa que fue usada con gran éxito comercial por series como *The March of Time* (1935-1951).

Pero estas concepciones que de fondo eran realistas, en su forma se aproximaban al terreno de la ficción y en su función muchas veces al didactismo e incluso la manipulación, generando propuestas renovadoras en los realizadores y teóricos de los años sesenta y setenta. Así los movimientos del *Free Cinema* inglés, el *Direct Cinema* norteamericano, el *Candid Eye* canadiense o el *Cinema Vérité* francés volvían a las teorías de Vertov y a prescindir de los actores, los decorados, las puestas en escena y los rígidos guiones. Ello para mostrar con los nuevos equipos portátiles “la realidad tal cual es”, desde una concepción realista del documental que confiaba en el aspecto indexical de la cámara. Estos movimientos buscaron encontrar “la realidad de la vida” y “la verdad en la gente” escondida en las convenciones superficiales de la cotidianidad, aunque desde concepciones diferentes.

En un famoso debate dado en 1963 en Lyon entre Richard Leacock, uno de los representantes más ortodoxos del *Direct Cinema* y Jean Rouch, creador del *Cinema Vérité*, se evidencian concepciones bastante disímiles. Mientras Leacock pensaba que podía captar la realidad filmando a la gente sin ser intrusivo, haciendo que las personas revelaran lo que realmente pensaban cuando perdieran la auto conciencia al estar relajados o profundamente envueltos en alguna actividad, Rouch pensaba que debería desenmascarar la verdad por medio de un proceso de auto revelación deliberadamente provocado por medio de la discusión, la entrevista y la improvisación ficcional. La dicotomía entre una y otra posición, atravesada luego por una fuerte irrupción de los documentales televisivos de corte periodístico que retomaron la entrevista y las secuencias observacionales, han marcado durante varias décadas la centralidad de lo que es entendido como “documental”.

Desde los años ochenta, y especialmente en los últimos años, se observa un nuevo y fuerte movimiento conceptual en el cine de no ficción que ha remplazado o reelaborado muchas de las prácticas y conceptos anteriores. Y en este sentido la teoría ha jugado un papel fundamental. Tal vez la aproximación de Bill Nichols ha sido la que ha tenido una mayor difusión e influencia en el mundo académico internacional, a partir de su libro *Representing Reality* de 1991. En este trabajo teórico, Nichols realiza una definición abierta, la cual reposa en una perspectiva múltiple. Para él, el documental es una institución proteica, consistente en un corpus de textos, un cuerpo de espectadores y una comunidad de practicantes y prácticas convencionales que están sujetos a cambios históricos y contextuales. Entender el documental de esta manera significa todo un cambio conceptual en la teoría cinematográfica, pues no lo delimita simplemente por el argumento, por el propósito, por la forma, el estilo o los métodos de producción, sino que explicita su naturaleza mutante como constructo social, en el cual es la red social de producción, realización, distribución y promoción la que va construyendo el concepto mismo, el cual es avalado o no finalmente por los espectadores quienes se encuentran enmarcados en unos contextos particulares.

Carl Plantinga (1997:129), en un intento delimitador moderado, parte de constatar que las definiciones que hasta ahora se han dado del documental son muy amplias o muy cerradas, apostándole así a una propuesta intermedia, que parte de las teorías del realismo crítico y del cognitivismo, coincidiendo en varios asuntos con Nichols y ampliando su propuesta. Entendiendo que hay más intersecciones entre géneros que diferencias absolutas, Plantinga parte de la naturaleza cambiante y abierta del cine de no ficción como una característica no problemática para su delimitación, pues acepta que, aunque las distinciones filosóficas tienen

límites difusos, necesitan algún tipo de clasificación para poder ser estudiadas. Con base en ello argumenta que “la categorización es fundamental para la manera como hacemos sentido de la experiencia y rechazarla es rechazar la comunicación, el entendimiento y el significado de la experiencia”. Propone entonces una “comprensión más sutil y compleja de cómo funcionan las categorías para llegar a caracterizaciones más sugestivas e iluminadoras” (Plantinga, 1997:11). De esta manera, considera que son válidas las diferencias entre ficticio y factual, literal y metafórico, verdadero y falso aunque éstas no sean definitivamente exclusivas de una categoría.

Sin embargo, el carácter paradójico de las definiciones radica en la constatación de que éstas no pueden contener al documental actual que, según el mencionado autor, desborda las categorías. En su opinión, hay un fracaso en el intento de definir el documental al igual que en los intentos que ha habido con el arte: en ambos casos, se carece de una característica esencial y de condiciones necesarias o suficientes, pues son conceptos abiertos que no tienen esencia (Plantinga, 1997: 14). No obstante, afirma que las definiciones han enfocado la atención en importantes propiedades de los trabajos artísticos aunque terminen reduciéndose a una vana búsqueda de esencias que no existen. Definir, entonces, se convierte para Plantinga (1997: 7) en un intento prescriptivo para promover una característica elegida como preferencial.

Plantinga (1997:15) parte entonces de una definición abierta donde la membresía o pertenencia a un concepto particular depende de lo que el llama “resemblanzas familiares”: redes de semejanzas que se sobreponen y se cruzan. Propone que, para entender mejor las categorías con límites difusos, se recurra a ejemplos prototipo que tengan todas las características o propiedades que se piensan centrales a la categoría y, desde estos, se asocien los miembros periféricos, los cuales poseen una o varias de dichas propiedades sin reunir las todas. Sin embargo, reconoce que caracterizar al documental desde el punto de vista de la teoría de los prototipos también plantea ciertos problemas, pues los ejemplos cambian con la historia y los espacios geográficos. “Las resemblanzas familiares emergen como paradigmáticas o retornan con el tiempo. Se contraen o se expanden, mientras las prácticas documentales ganan y pierden aceptación” (Plantinga, 1997: 35). Documental y no ficción son conceptos abiertos que no poseen una esencia como tal, sino más bien una compleja serie de eslabones en la cadena de parecidos familiares.

A la luz de esto, se puede concluir que es más fructífero pensar en la no ficción, no en términos de propiedades universales inamovibles, sino como un conjunto de categorías socialmente construidas que son fluidas y maleables. Así, las películas de no ficción no son imitaciones o

simples representaciones, sino representaciones construidas. El cimiento de esta aproximación es el concepto clave de “mundo proyectado”, introducido por el propio Plantinga (1997: 18) en la teoría documental y proveniente de la “teoría de actos de habla” de Nicholas Wolterstorff, la cual relaciona los mundos proyectados por el habla con una variedad de estancias. El documental hace afirmaciones (o proyecta) un modelo del mundo y la estancia declara que el estado de las cosas presentado en el film ocurrió en el mundo actual.

Así, la actitud que el filme asume hacia el mundo proyectado cambia. Mientras la postura de la ficción es fingida, ficticia, como una invitación a considerar determinado estado de las cosas (no la verdad), la no ficción asume una postura afirmativa o asertiva hacia el mundo proyectado en el filme, proponiendo el estado de las cosas representadas (su representación de las cosas) como un retrato del mundo actual. Es por ello que Plantinga (2007:50) describe al documental como “una representación de veracidad expresa”. Así desde el momento en que una cinta recibe la clasificación o etiqueta de documental, surge un contrato implícito entre el realizador y los espectadores en el que estos reciben como verídicas las representaciones realizadas en la película. Para él, las ficciones y las no ficciones ejecutan funciones sociales distintas, y son vistas por los espectadores con referencia a un conjunto diferenciado de expectativas y convenciones (1997:15). Tanto es así, que cuando el público descubre los engaños, manipulaciones o ficcionalizaciones de un documental, hay una recriminación al realizador por deshonestidad o incompetencia, pero también una recalificación de la obra como propaganda o ficción.

Esta idea la conecta Plantinga con la llamada “teoría de la indexación” propuesta por Noël Carroll (1996), la cual afirma que, para diferenciar la no ficción de la ficción, tanto en la literatura como en la cinematografía, no hay propiedades intrínsecas textuales. Las diferencias están en gran parte en lo extrínseco (producción, distribución, recepción). De esta forma, la clasificación de una película como ficción o no ficción no depende tanto de su técnica formal o de sus contenidos (lo intrínseco), sino que radica en gran medida en lo extrínseco, o sea su “indexación”, su etiquetado, que viene dado por la interacción entre emisores y receptores. Esta concepción le da así un carácter cultural y social a la delimitación de las categorías de la no ficción. Si una película es indexada como no ficción -lo cual se puede dar por los créditos, el título, la forma en que se promociona, lo que se muestra en los medios de comunicación, el estilo de fotografía o actuación frente a cámara, la calidad de la imagen, etc.- se promueve un tipo especial de actividad en el espectador: éste tomará lo que ve como algo que ocurrió

naturalmente y no como algo actuado frente a la cámara. Una concepción que está en concordancia con la aproximación de Nichols.

Pero, frente a esto, el mismo Plantinga advierte que la indexación es ambigua. Las películas pueden mezclar las estancias asertiva y ficticia, dando como resultado ficciones con elementos de documental y viceversa, o incluso géneros híbridos, como el denominado “docudrama”, o los “fakes”. Sin embargo, “una distinción con bordes difusos no deja de ser una distinción”, como lo afirma el propio autor. A su modo de ver, el cine de no ficción es finalmente un género retórico: “si se ve a las películas de no ficción como un género de retórica más que de imitación, su estilo objetivo o subjetivo es irrelevante para su status como película de no ficción. Ello se convierte más en un asunto estilístico. Las películas de no ficción no “toman” la realidad primeramente, sino que más bien expresan, hacen llamados acerca de sus temas, acerca de la realidad, así como toda comunicación de no ficción lo hace” (Plantinga, 1997: 37).

Desde esta teoría, los tan discutidos problemas de la objetividad y el realismo se entienden desde un punto intermedio entre el escepticismo posmoderno y el realismo Baziniano, tomándolos como constructos sociales y haciendo énfasis en la expresión, lo que según el autor expandiría los límites del cine de no ficción. Carroll y Plantinga consideran que el cine de no ficción es un discurso sobre el mundo real, en oposición a la concepción pesimista o limitadora imperante que lo ve como una representación del mundo real. Así, Plantinga extrae de su argumentación cuatro características básicas de las películas de no ficción: 1. son expresivas, 2. se definen con relación a la indexación y la asertividad, 3. son retóricas, 4. las aserciones e implicaciones pueden ser vistas en los más subjetivos y estilísticamente más expresivos documentales.

Aunque esta concepción del cine de no ficción ha tenido sus detractores, principalmente desde las corrientes neo marxistas, como la representada por Jay Raskin (1997) y Gary MacLennan (1998)²¹, la aproximación que hace Plantinga aparece como la más apropiada desde el punto de

²¹ Quienes critican la “ingenuidad política” de Plantinga, su “ambigüedad” para diferenciarse de algunas ideas postmodernas que él mismo critica, su “relativismo” y “poco radicalismo” a la hora de definir la objetividad y la imparcialidad, la “ausencia de una ontología profunda” en sus teorías, pero principalmente su definición “consensual” de la no ficción, la cual refuta MacLennan, diciendo que el consenso no puede garantizar la verdad, ni puede garantizar la correcta indexación de una película particular. Dichas críticas son en parte contestadas en un artículo posterior presentado por Plantinga (1998).

vista del presente trabajo investigativo para comprender la retoricidad del cine de no ficción y entender los cambios que se han forjado en los últimos años.

3.5. El cine de no ficción: un discurso retórico

Durante la corta pero polémica historia del documental, no han sido pocos los autores que asocian esta forma de representación con la ciencia, el dato, el documento, la reproducción transparente de la realidad, es decir con un tipo de discurso lógico y objetivo libre de manipulación. La fuerza de dichas ideas va y viene con el tiempo, como ha pasado con otro tipo de discursos. Sin embargo, como se ha venido argumentando, la teoría más reciente empieza a aceptar que el documental es inherentemente retórico.

Plantinga (1996), sustenta toda su tesis en que el cine de no ficción es una representación construida, manipulada y estructurada, es decir, retórica. A partir de ello caracteriza de una manera general algunas estrategias retóricas que el agrupa en voz, estructura y estilo, las cuales si bien son útiles y fueron la semilla germinal del presente trabajo, no toma a la retórica como un sistema completo y complejo como aquí se intenta trabajar.

Por su parte, en sus últimos libros Bill Nichols, habla del carácter retórico del documental, aunque ello lo hace tímidamente y con algunas inconsistencias. En *La Representación de la Realidad* separa la retórica del estilo: “la retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador” (Nichols, 1997: 181) y la asocia con la argumentación y la persuasión más ideológica o casi engañosa: “la retórica implica la elaboración de una causa persuasiva, no la descripción y evaluación de hechos perjudiciales o menos atractivos, aunque su revelación fuera necesaria” (Nichols, 1997: 183). No obstante, también afirma que la retórica puede presentarse de una manera tácita como en los discursos científicos o periodísticos. En el libro *Introduction to documentary* (2001), Nichols continúa argumentando que el documental es una forma retórica y cita a algunos de los clásicos como Cicerón, Quintiliano y Aristóteles para sustentar esta aseveración. Afirma que la voz del documental es la voz de la oratoria, la voz del cineasta asumiendo una posición sobre aspectos del mundo histórico y convenciendo sobre sus méritos. Una posición que toma los aspectos del mundo sujetos a debate, es decir, aquellos que no se basan en pruebas científicas, que dependen del entendimiento, la interpretación, los valores, el juzgamiento. Nichols infiere que este modo de representación requiere una forma de hablar fundamentalmente diferente a la lógica y la narrativa: la retórica (2001:49), aunque con

ello de nuevo vuelve a asociar retórica con argumentación y la separa claramente de los discursos científicos o literarios en los cuales siempre está presente también la retórica. Dicha visión ligada básicamente a lo argumentativo, aunque matizada por la importancia de la técnica expresiva, se vuelve a encontrar en su artículo “Cuestiones de ética y cine documental”:

“El cine documental es, de hecho, un arte retórico. Como el orador de antaño, lo que le preocupa al documentalista es ganarse la aprobación de la audiencia, no suministrar un mecanismo de “transferencia de la información”. Esta meta persuasiva puede emplearse para contemplar el mundo poéticamente, con una nueva visión, como han hecho Films desde *Regen* (Lluvia, Joris Ivens, 1929) a *Koyanishqatsi* (Godfrey Reggio, 1983), o políticamente, como han hecho films desde *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1969) hasta *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004). Pero, como retórica, el acento siempre recae en lo que es adecuado o en lo que funciona (lo que solía llamarse “decorum”: cierto tono, ejemplos y nivel de atracción que se adecue a la ocasión). Y, sin embargo, la retórica no es un arte inmoral. Su dependencia de la técnica expresiva señala su foco primordial sobre percepciones y símbolos, supuestos y expectativas, valores y creencias. Por muy cruciales que sean estas cosas, no se establecen solo por lógica o ciencia, o de lo contrario no serían creencias. Aunque forman parte de los cimientos de una sociedad, y en una sociedad variada y compleja existirá más de una serie de percepciones y símbolos, valores y creencias. Se enfrentarán unos a otros. El cine documental es una forma donde tiene lugar este proceso de rivalidad. Fuera de una teocracia, una monarquía o una dictadura, no puede ser de otro modo” (Nichols, 2006:57-58).

Aunque estos aportes teóricos son fundamentales y vislumbran una rica veta investigativa entre la retórica y el cine de no ficción, en este trabajo se parte de una visión la retórica que va más allá de las estructuras argumentativas, asociándola más bien a un “efecto” de realidad que se construye en las diferentes partes del canon retórico. Si el lenguaje mismo se entiende como una construcción persuasiva, argumento defendido desde los tiempos clásicos y contemporáneamente por pensadores de las ciencias y el lenguaje, todo discurso es retórico, incluyendo el supuestamente más “aséptico” de las ciencias naturales, pasando por el de las ciencias humanas, la ficción, el arte y por supuesto el cine de no ficción, el cual, como se argumenta en esta tesis, posee unas características retóricas particulares e innovadoras, que tienen que ver con su naturaleza cinematográfica.

La cualidad esencialmente visual del enunciado cinematográfico modifica de manera sustancial los fenómenos neoliterarios, narrativos o retóricos que lo componen (...) la correcta comprensión de los fenómenos visuales, y más aún de los audiovisuales, nos puede conducir a un necesario replanteamiento de los presupuestos que rigen nuestro saber sobre lo literario, lo narrativo y lo retórico. (Catalá, 2005b:225)

El historiador Hyden White (1978:1) asevera que cuando se busca el sentido en tópicos problemáticos como la naturaleza humana, la cultura, la sociedad, la historia, nunca se expresa exactamente lo que se desea decir o significar. Los datos se resisten a la coherencia de la imagen que se trata de hacer de ellos, el discurso termina amoldándose más bien a las estructuras de conciencia con las cuales se quieren comprender. Así, todo texto mimético deja de lado algo de su descripción del objeto (1978:1). Afirma White que bajo análisis todos los textos muestran cierta distorsión pero sirven de ocasión para otra descripción del mismo fenómeno, asegurando ésta ser más realista, más cercana a los hechos que la versión anterior.

Este aspecto es muy palpable en el cine de no ficción. Las técnicas retóricas están presentes en todos los momentos de su realización (preproducción, producción y postproducción y emisión) ayudando a hacer “organizaciones y reorganizaciones” -como diría el documentalista John Grierson. Es importante entender que una de las finalidades básicas de la no ficción, además de hacer aseveraciones de verdad, consiste en convencer a cerca de su correspondencia con la realidad. Ello lo realiza por medio de varios dispositivos audiovisuales para “posar” o “parecer como” representaciones de la realidad fenomenológica. Apoya esta idea Renov para quien la base persuasiva de toda película de no ficción se encuentra en “la afirmación de verdad” (que dice finalmente: “créame, yo soy del mundo”). Y es precisamente esta pose, esta instancia asumida tanto por la producción y la emisión, como por la recepción de las películas, la que diferencia básicamente la no ficción de la ficción, pero también es esta misma pose la que está cambiando radicalmente en el cine de no ficción contemporáneo, en el cual la ambigüedad, la ironía, la deconstrucción y otras estrategias diluyen los vínculos con el mundo histórico.

Siempre existirá algún grado de persuasión que se manifiesta en la construcción del discurso documental, en las elecciones realizadas y que, como constante, busca por lo menos el mencionado efecto de no ficción. Así entendida, la persuasión no sólo está presente en los documentales más explícitos, como la serie *Porqué peleamos* de Capra (1943-45), *El Triunfo de la Voluntad* (1935) y *Olympia* (1938) de Riefenstahl o *The Plow that Broke the Plains* (1937) y *The River* de Lorentz (1938) o las más recientes películas de Michael Moore (*Fahrenheit 9/11* (2004) *Sicko* (2007), *Capitalism a Love Story* (2009)). Todo documental intenta persuadir sobre algo. Desde la llegada del tren de los Lumière (1995) hasta filmes de carácter poético como *Berlín: sinfonía de una ciudad* (1927) o *Manhattan* (1921) o los filmes más contemporáneos de Chris Marker, dan una perspectiva subjetiva del mundo donde se puede persuadir bien sea de que un tren es tan real como para levantarse de la silla por temor a ser arrollado, ofrecer la visión de un mundo estetizado donde todo funciona como una máquina o, como afirma Renov a

propósito de *Carta desde Siberia* (1957), persuadir sobre una cierta comprensión de lo inconmensurable.

De esta forma, la retórica siempre está presente, pero cada época, cada movimiento cinematográfico, cada realizador, e inclusive cada película crea su propio espacio retórico donde los diferentes dispositivos fílmicos toman un sentido particular. Y dicha observación ha sido constatada por los principales teóricos contemporáneos del cine de no ficción. Bill Nichols (1981: 48) insiste en que “las estrategias y estilos usados en el documental –como aquellas de las películas narrativas- cambian; tienen historia”. Renov (1993: 8) por su parte afirma que la función de índice de la imagen en movimiento -usada para propósitos de entretenimiento, evidencia, o ventas-, es decir, su habilidad para inspirar creencias en su proveniencia “real” está determinada históricamente. Así, mientras en los años cincuenta un locutor en off y unas imágenes estructuradas narrativamente tenían ganado su status de realidad, diez años después sería la cámara movida, el grano grueso, los zoom rápidos y las entrevistas los que lo tendrían. “Es claro en el documental que las características formales que definen los ciclos o estilos de su forma fílmica son histórica e ideológicamente contingentes” (Renov, 1993: 19).

En la misma línea, Carl Plantinga (1997: 34) afirma que es más fructífero pensar en la no ficción no en términos de propiedades universales inamovibles, sino como categorías socialmente construidas que son fluidas, maleables, que cambian con la historia. Por ello hace un recuento de tendencias importantes en el documental que han marcado elementos asociados como parte de este modo cinematográfico -que él llama “resemblanzas familiares”- las cuales retroceden o se expanden en el tiempo según la aceptación y fuerza de una práctica u otra.

Demuestra por ejemplo que, aunque las tendencias más realistas han tenido una enorme fuerza en la historia del documental y particularmente a partir del cine de observación -que aun es muy vigente en muchos círculos intelectuales y de producción-, éste ha perdido fuerza en los últimos años favoreciendo técnicas subjetivas donde la retórica se hace explícita, poniendo en evidencia la importancia del aspecto creativo frente al imitativo. Así se asume que la disposición en un contexto estructurado, expresivo, retórico es una técnica normativa de la no ficción y no una ficcionalización (Plantinga, 1997: 36). Una idea que se intenta ampliar a lo largo del presente trabajo, pues contradice a gran parte de los autores, entre ellos a Renov (1993:7), para quien el lenguaje trópico o figurativo convierte al documental automáticamente en “si no ficcional, por lo menos ficticio”, una postura que si se entiende desde la argumentación sobre la verdad que él hace podría ser pertinente, pero que vista a la luz de la retórica, que se desarrolla primero y ante

todo en torno a discursos de no ficción, no toma en cuenta que el tropismo es innato al cine de no ficción, e inclusive al lenguaje mismo, como alega White (1978).

La retórica ha sido entonces un elemento presente en el recorrido del cine de no ficción bien sea de manera consciente o no, tomándolo como un mecanismo de gran importancia o al contrario, intentándolo negar a favor de una supuesta objetividad. Lo que es cierto hoy es que a la luz de la historia y de los avances logrados en la teoría contemporánea bien sea del cine, la lingüística, la literatura o las ciencias humanas, el cine de no ficción no se puede asumir más como un género de imitación o de simple representación. Se trata de un *discurso retórico audiovisual sobre lo real, basado en efectos de realidad y afirmaciones de verdad, negociadas entre las diferentes instancias que participan en la construcción y recepción, teniendo como punto central la ética de cada contexto espacio-temporal*. Es por ello que en el contexto postmoderno que nos atañe, el cine de no ficción que se ha desarrollado después del llamado *vérité* de los años sesenta, es autoconsciente de la retoricidad y subjetividad inherentes a su práctica, y de formas complejas y novedosas de relacionarse con lo real, con los sujetos filmados y con el público, construyendo así nuevas formas discursivas que se apartan del realismo y el modernismo que imperó en la consolidación de la institución documental, transformando el panorama actual del mundo audiovisual.

3.6. El cine de no ficción en la era de la post-verdad

Primera secuencia: Una mujer de edad, la directora del documental – Agnès Varda, parada en un improvisado y evidente set al lado de una pintura de una recolectora, imitando su postura. Voz en off: “hay otra mujer espigando en esta película, soy yo” y saca su instrumento de recolección: una cámara de video. Juega con la imagen digital, con su propia imagen, con su cuerpo, mientras habla ensayísticamente de las posibilidades de la nueva tecnología de video, del narcisismo, de la vejez, del tiempo... Su mano madura jugando contra el vidrio de un automóvil, en una autopista francesa, sirve de transición y metáfora para emprender un recorrido en busca de historias de espigadoras y de su elaborado y personal discurso sobre las “glaneuses” de la sociedad contemporánea...

Segunda secuencia: El sol sale tras el monumento a Washington, un granjero maneja su tractor, la gente trabaja... imágenes “cotidianas” de los Estados Unidos de América, incluyendo un bombardeo y una modelo en vestido de baño luciendo un gran fusil. De fondo el himno nacional y la voz en off del documentalista, Michael Moore: “Era una mañana del 20 de abril de 1999, una mañana cualquiera en EUA. El granjero atendía sus tareas, el lechero su reparto, el presidente bombardeaba otro país de nombre impronunciable (...), si, era un día típico en EUA!” El himno cambia irónicamente a instrumentación del Oeste y vemos a Moore con su estilo desfachatado de americano

promedio, obeso, de gorra y ropa informal, abordando a la cajera de un banco para abrir la cuenta, que incluye como promoción un rifle. Sale del banco exhibiendo su nueva arma. Con música emotiva se suceden imágenes de archivo de una bolera y de publicidad de juguetes bélicos para niños. Estos se mezclan con archivos personales de la primera arma de juguete de Moore, de su infancia y con imágenes heterogéneas de películas, fotos y recortes de prensa sobre la profusión de las armas en su estado natal, Michigan, para así ir construyendo un discurso argumentativo e irónico sobre las armas, el miedo, la violencia y los sucesos de Columbine.

Tercera secuencia: Lars Von Trier y su antiguo maestro, el director de documentales Jorgen Leth, conversan en los estudios Zentropa sobre un proyecto conjunto: Von Trier quiere imponer 5 condiciones diferentes a Leth para que con ellas realice 5 versiones de su película “El humano perfecto”, de los años 60. Siguiendo las conversaciones entre ambos directores, la angustia de Leth, su proceso creativo y finalmente las películas resultantes, se realiza una profunda reflexión sobre el documental, su forma, sus límites, su ética, su manera de representación, su intervención de la realidad, etc. Al mismo tiempo vemos cómo un corto experimental que ya en su época rompía esquemas es convertido en un video clip sobre el ser humano perfecto en Cuba, en una edición con infinidad de cortes, en una representación performativa donde la realidad más cruda se cuele en una elaborada película de ficción reflexiva, en una impresionante animación, o finalmente en una lúcida carta auto-reflexiva impuesta por Von Trier y leída por Leth, acompañada de imágenes de todo el proceso.

Cuarta secuencia: Un laberinto es el escenario para una conversación entre dos expertos sobre la lobotomía, la locura, el cerebro. Imágenes de archivo de Portugal e imágenes en blanco y negro de un investigador buscando información en una biblioteca, introducen la historia de Moniz, premio Nobel Portugués por sus investigaciones sobre la lobotomía. Fotos y películas halladas allí junto con entrevistas de su familia y expertos ayudan a acercarse al personaje y al tema. La imagen torna al color. Un grupo de enfermos mentales visitan el zoo de Barcelona. Observan a primates semejantes a Becky, animal al cual se le practicó la primera lobotomía. Nuevamente en blanco y negro se muestra el sanatorio, donde los pacientes se preparan para el rodaje de una película: la puesta en escena sobre la historia de Moniz. El director Joaquim Jordà habla con los actores. Le confiesa a uno de ellos que él también toma drogas psiquiátricas debido a una embolia cerebral. En color se ven flashes de la cabeza rapada y sangrante del director en medio de una operación. Plano medio del director hablando de su experiencia médica.

Los espigadores y la espigadora (2000), *Bowling for Columbine* (2002), *Cinco Condiciones* (2003) y *Monos como Becky* (1999), son solo cuatro ejemplos, entre los muchos que presento en esta tesis, de una tendencia mundial que está indiscutiblemente ligada a una profunda renovación del discurso del cine de no ficción. Todas son películas contemporáneas, donde a pesar de la heterogeneidad, son características la intervención directa o “performativa” del director, la autorreflexión, la duda sobre la verdad y sobre la capacidad de representación de la imagen y de las historias mismas, los textos vacilantes, poco autoritarios, personales y ensayísticos; la mezcla sin reservas de ficción y realidad, de imágenes y recursos heterogéneos.

Estos rasgos específicos permiten afirmar que, dentro de la gran variedad de propuestas que conviven actualmente, películas como éstas han consolidado una estética y una retórica diferentes de las que imperaban en lo que se conocía como documental hasta hace menos de dos décadas.

Desde finales de los años setenta, y sobre todo en los últimos años, el mundo ha asistido a una serie de transformaciones radicales en los campos de la cultura, de la política y de la tecnología, cambios que han generado una de las más importantes renovaciones en el cine de no ficción, obligándolo a replantear sus discursos, sus temáticas, su estética, su recepción y sus instituciones. Se han ampliado sus fronteras empujándolo a nuevas definiciones más amplias. En algunos círculos teóricos, críticos o de producción se habla de “nuevo documental”, “postdocumental”, o “post cine documental”, términos que trascenderían los límites clásicos y modernos de un género en plena transformación de sí mismo que pierde sus estabilidades conceptuales anteriores.

“Si hemos de hablar de postcine, y será imprescindible hacerlo si queremos orientarnos en el panorama audiovisual contemporáneo, debemos enfrentarnos forzosamente a un proceso de revisión de ciertos conceptos que el cine documental ha ido asimilando a lo largo de su historia sin querer advertir la profunda implicación que los mismos tenían en su estructura estética. El documental clásico ha funcionado de alguna manera por encima de ellos, aposentado en sus pilares como si la consistencia de los mismos estuviera fuera de toda duda, cuando en realidad era muy precaria y, si no lo parecía, era porque nadie se preocupaba de comprobarla. Ahora que todo el andamiaje que sustenta la noción de cine documental aflora a la superficie, no sólo ya no es posible seguir ignorando el alcance de esos presupuestos básicos, sino que la duda sobre su consistencia desemboca en la duda sobre la propia estabilidad de la noción de documental (Catalá, 2009a:3)

En este panorama también ha surgido el ambiguo término de “documental postmoderno” que asociaría al documental actual con las prácticas artísticas contemporáneas de vanguardia, o el más apropiado de “actividad documental postmoderna”, siguiendo la propuesta que hizo Douglas Crimp en teoría fotográfica, citada por Ribalta (2004:9), de agrupar los autores y núcleos institucionales heterogéneos que irradiaron influencia y luego hegemonía cultural en los años 80 del siglo pasado a partir de los rasgos comunes de los discursos comprometidos con la revisión de la cultura artística y fotográfica moderna.

Incluso propuestas más flexibles prefieren hablar, para algunos casos transfronterizos, de conceptos lo bastante amplios como el de “audiovisual” que consiga englobar la heterogeneidad imperante.

“los movimientos que se han efectuado en el seno del cine documental durante los últimos años en todo el mundo exceden la importancia de las clasificaciones o las historias particulares y se convierten en marcas que trazan los límites inestables de un nuevo territorio todavía en gran medida por explorar. Por eso, a veces es necesario recurrir al término audiovisual para denominar una forma que se encuentra entre el cine de ficción, la videocreación y el documental propiamente dicho, cuando no entre la poesía, la fotografía y la pintura. Cualquier paso en falso en este terreno de arenas movedizas amenaza con tragarse al caminante (Catalá 2009a:1).

Lo cierto es que esta multitud de denominaciones tienden a confirmar las rupturas que se han operado con el paradigma documental clásico y moderno en las últimas décadas, y también demuestran una necesidad de pensar desde una perspectiva diferente, más acorde con las transformaciones culturales presentes, las nuevas formas que dichas rupturas han generado. Se admite así, que los cambios actuales en el cine de no ficción coinciden, sin omitir no obstante sus muy variadas modulaciones, con los que se han producido en otras artes y prácticas de representación a raíz de la influencia del fenómeno posmodernista o de la contemporaneidad. Sin embargo, en el presente trabajo se prefiere utilizar en general la denominación de cine de no ficción de la post verdad, término adaptado del término postvérité, el cual está haciendo carrera en la teoría contemporánea desde los años noventa, por su capacidad en enfatizar sobre las prácticas más innovadoras de la contemporaneidad.

El teórico norteamericano Michael Renov es quien propone el concepto de “*post-vérité age*” en un visionario artículo de 1995²² para referirse a las producciones documentales que se salen del mainstream del *vérité*, en el período comprendido entre 1970 y 1995. En ellas este autor identifica principalmente un cambio desde la objetividad pura hacia la inscripción de la identidad subjetiva del cineasta dentro del texto de la película, lo que llama “performativización del yo”, así como un cambio desde el conocimiento universalista y de teorías generales, hacia lo que en la teoría social contemporánea se conoce como “conocimiento situado”, es decir, dependiente de un contexto social y personal determinado.

²² New subjectivities: Documentary and self-representation in the Post-vérité Age, publicado originalmente en la revista japonesa Documentary Box e incluido luego en su libro The subject of documentary del 2004.

En *Espejos sin memoria: verdad, historia y el nuevo documental*, Linda Williams (1997:14) contextualiza el *postvérité* en la condición postmoderna, demostrando sus rupturas con el limitado ethos de transparencia y observación imparcial, pues este cine asume que “la verdad ‘no es garantizada’ y no puede ser transparentemente reflejada por un espejo con memoria”. En la misma línea, al teorizar sobre el fenómeno contemporáneo de la no ficción, autores como Weinrichter usan el término de “*postvérité*” -popularizado en habla hispana por el libro del mismo nombre editado por Berta Sischel en el 2003- para enfatizar una tradición que continúa, pero con trascendentales rupturas ocurridas básicamente a partir de mediados de los años ochenta, cuando empezó a cesar la primacía del cine observacional.

El cine de no ficción *postvérité* amplía y difumina sus propias fronteras dislocando finalmente las arraigadas centralidades ubicadas tanto en el modelo clásico como en el modernista, especialmente en el *direct cinema* (o mal llamado *cinéma vérité* norteamericano predominante durante tanto tiempo), el cual llevó al positivismo, al paradigma de la objetividad y al realismo a sus máximas consecuencias, como se analiza más a fondo en el capítulo tercero sobre las retóricas contemporáneas y cine de no ficción de la post verdad.

El confinamiento cada vez más restrictivo del *direct cinema* al medio televisivo y a la reiteración abrumadora de recursos y esquemas, unido a que las nuevas generaciones de cineastas observacionales disminuían su interés “en la identificación de abusos sociales o en la experimentación cinematográfica que una década antes condujo al cine directo” (Barsam, 1992:21), hace que buena parte de las producciones de la época parezca “blanda”, llevando al *vérité* a chocar con sus propios límites. Ya en 1963, en el encuentro de documentalistas de Lyon mencionado anteriormente en este trabajo, no solo Jean Rouch, sino Joris Ivens y Jean-Luc Godard cuestionaban las premisas de verdad del cine “sin intervención” propuesto por los pioneros del *direct cinema*. Emile de Antonio, considerado desde los años sesenta uno de los contradictores de este tipo de cine predominante en Estados Unidos, afirmaba que “el *cinéma vérité* primero que todo es una mentira y segundo, se trata de una suposición infantil a cerca de la naturaleza del film. El *cinéma vérité* es un juego. Solo gente sin sensaciones o convicciones puede pensar en hacer este tipo de cine” (Waugh, 1976:34).

Por otra parte, desde la teoría, la citada frase de Noël Carroll (1983) “el cine directo abrió una lata de lombrices y luego fue comido por ellas” marca un paradigma en cuanto a la crítica del

realismo observacional. Para este teórico, el realismo no es sinónimo de verdad, sino simplemente una elección estilística que no necesariamente hace parte de la naturaleza documental. Por ello argumenta que es peligroso y errado promover de manera generalizada una técnica y estilo al estatus de principio fundamental. Otros teóricos como Tomas Waugh, Michael Renov, Bill Nichols y Linda Williams han basado buena parte de sus categorías y teorías contemporáneas en una explicación histórica al giro contemporáneo que se da luego del Directo. Waugh (1976:35) sería uno de los primeros en percibir dicho cambio prematuramente, considerando en su momento que “el nuevo documental de los 70” tenía un impulso marcadamente diferente al del *cinéma vérité* que dominó los sesenta. Para él existía “una creciente necesidad para un análisis sociopolítico explícito”, que las contradicciones ideológicas, temáticas y formales del *vérité* no eran capaces de resolver. El uso extensivo del collage de archivos, como la mezcla de comentarios, monólogos y entrevistas, eran necesarios según él, para construir un análisis social serio. Y en ello películas de Emile de Antonio como *Point of Order* (1964), *In the Year of the Pig* (1968), *Millhouse: A White Comedy* (1971) son paradigmáticas. Su obra constituye una referencia y diálogo importante para los documentales políticos que se realizan por los mismos años tanto en Norteamérica, como en el Viejo Continente, así como en América Latina, desde una lógica “contrainformativa” y “deconstructiva de los discursos hegemónicos” (Ortega, 2009:115) con obras tan significativas como *Now* (1965) y *L.B.J.* (1968) de Santiago Álvarez, o *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, las cuales prepararán el terreno para una inscripción cada vez mayor del yo y del componente expresivo, el cual el propio De Antonio con su película autobiográfica *Mr. Hoover and I* (1989) y autores de aquella misma época experimentarían en los años ochenta.

Desde un análisis que se enfoca en las rupturas al interior del propio *direct cinema*, Sherman (1998:24), demuestra que desde principios de los setenta, con películas como *Woodstock* (1970) y *Gimme Shelter* (1970) se anuncia una ruptura con el *vérité* de los años 60, a la vez que se marca un cierre de década tanto desde lo temático (el gran evento y el lado oscuro respectivamente de la contracultura norteamericana), como desde lo estilístico. Apartándose de ciertas convenciones del cine observacional predominante, *Gimme Shelter* hace un uso de flashbacks que confunden lo que es “real”, al tiempo que *Woodstock* rompe con la cámara y edición observacional al combinar multipantallas, ediciones sonoras y cortes rítmicos, junto con entrevistas que cada vez ocupaban un rol principal. A finales de los setenta algunos cineastas, influidos por las vanguardias artísticas y la nueva realidad socio-cultural empiezan a desviarse del *vérité*, o por lo menos de la manera como los “viejos maestros” lo practicaban. Una película

paradigmática por sus primeras rupturas con el modelo es *Harlan County* (1976), documental de Barbara Kopple sobre una huelga minera, que ganó un Oscar y gran difusión teatral. Su uso de entrevistas y estructura dramática quebraba con las “reglas” que Leacock y otros documentalistas del cine directo habían instituido. Estilísticamente este documental es *cinéma vérité*, pero subjetivo en sus elecciones fotográficas y de edición. (Sherman, 1998:25)

Renov (2004:171) coincide en identificar a los setenta como el comienzo del “Postvérité”, aunque al contrario de autores como Barsam, en vez de considerar el alejamiento del *vérité* como la señal de un retroceso hacia formas más blandas y tradicionales, lo ve como algo liberador. Para él, muchas de las películas que rompen con la disciplina del *vérité* en los setenta son una anticipación de la variedad de películas que traerán luego los ochenta y los noventa, que afirman la subjetividad de sus temas, y especialmente las formas autobiográficas que rescatan la propia subjetividad del realizador, en contraposición al espíritu no intervencionista y objetivo predominante. Y es que como afirma Sherman (1998:27) “El *cinéma vérité* no fue solo ‘arte’. Fue arte enmascarado como objetividad – Una muy inteligente ilusión. Así, las películas *postvérité*, como un prestidigitador, revelan la ilusión”. Argumento que comparte Bruzzi, quien concluye que “(...) virtualmente toda la historia *postvérité* del cine de no ficción puede ser vista como una reacción contra su ethos de transparencia y observación no manipulada” (2000:6).

Los documentalistas han dado un giro, desde una adherencia automática a las austeridades del estilo observacional hacia una libertad expresiva mayor. Según el antropólogo visual Peter Liosos, el realismo observacional se ve, por lo menos en el momento, en problemas. “Yo propongo que lo que estamos viendo es una reacción en varios niveles (jóvenes cineastas, productores, audiencias jóvenes) contra ambas; la predictibilidad del observacionismo naturalista y el “estilo plano” realista” (Liosos,2003:36). Y ello según este investigador ha influido incluso en el conservador medio televisivo:

“desde finales de los años ochenta, bajo ambas presiones externas y la inevitable reacción contra la ortodoxia estilística, nuevos métodos de edición han estado influyendo los documentales de televisión, tales como cortes de edición más rápidos, más extravagante uso de la música, alteración de los colores de los fondos durante las entrevistas, disposición para emplear reconstrucciones y actuaciones, y una estructura narrativa más flexible, juguetona, interpretativa y experimental” (Liosos,2003:36).

Desde un espíritu semejante al que guía las críticas al *direct cinema* mencionadas, el cineasta Werner Herzog escribe su “Declaración de Minnesota” en 1999 como una crítica profunda al

cinema vérité, el cual considera que carece de *vérité*. Para él “Tan sólo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables”, una verdad que se confunde con los hechos y con un estilo determinado de registrarlos. “En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y escurridiza y puede ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización. Los directores de *cinéma-vérité* son como turistas que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos”. Su amigo, el paradigmático documentalista Errol Morris, afirmaba en un conversatorio que tuvo con él en Randeis University en el 2007²³, que incluso veía en los films de Herzog más que una “verdad extática”, un “absurdo extático”, algo que compartía en su propia forma de trabajo, pues ambos buscaban “cuestionar la naturaleza de la realidad, del universo en el cual vivimos”.

Errol Morris, en una citada frase proveniente de una entrevista anterior considera que *vérité* infligió un retraso de por lo menos dos décadas al cine documental. No obstante, aunque en general el cine de no ficción contemporáneo se presente como opuesto del cine observacional o *vérité*, este contraste no lo es tanto. Muchas veces se trata sólo de una oposición meramente discursiva la cual precisa contrastes para sustentar sus argumentaciones. El cine de no ficción contemporáneo ha confrontado irónicamente, ha reciclado y ha hibridado diversas técnicas, considerando más provechoso y exacto entender estas prácticas como una expansión, como una transformación desde adentro. El mismo Morris en el conversatorio citado anteriormente piensa “que el problema no es con el *vérité* per se, pues siempre ha habido extrañas demandas a cerca de contar la verdad en el cine” y sostiene que tanto en sus películas, como en las de Herzog son basadas parcialmente en material *vérité*, aunque también de material construido por ellos y por los protagonistas. Por eso piensa que el performance es parte de lo capturado, de un momento *vérité*, por lo que objeta la idea de que lo que está posado no sea considerado como real.

Las películas del *vérité* afirman la subjetividad no menos que los nuevos modelos propuestos argumenta Thomson (2005). No es sino ver las películas de los más populares documentalistas contemporáneos como Nick Broonfield o Michael Moore, para darse cuenta que a su interior la influencia del *vérité* es enorme. Lo que sí se puede observar es que, a pesar de que muchos de los dispositivos del *vérité* se retoman, la sensibilidad y las finalidades se han modificado generando nuevas retóricas. Como en el nuevo periodismo, las películas de la post verdad tienen una perspectiva desenfadadamente subjetiva que no duda en asumir, ironizar o autoreflexionar sobre sus propias construcciones discursivas. Bruzzi (2000:8) concluye su trabajo sobre el

²³ Consultado en http://www.believermag.com/issues/200803/?read=interview_herzog

nuevo documental argumentando que “el documental ha retornado de variadas formas a sus raíces más relajadas con la dramatización, el performance y otras formas de ficcionalización y narrativización que se han vuelto cada vez más predominantes”. Y es que como lo resalta Paul Arthur (1993:127), la principal característica del nuevo documental en Occidente “es quizás su grado de hibridación sin precedentes” en el cual diferentes modos y estilos de representación están incluidos.

El cine de no ficción de la post verdad se presenta como una forma de representación que tiene especial afinidad con el espíritu de época contemporáneo y todas sus contradicciones, siendo éste último el recipiente de un cambio fundamental hacia modos más fracturados y vacilantes de conocimiento, que a su vez están directamente vinculados con la necesidad de representar discursivamente los sujetos más intangibles e inestables del actual contexto humano. Williams (1997:17) indica entonces que el documental postmoderno abandona la búsqueda de la verdad por un compromiso primordial con una nueva verdad posmoderna, más bien contingente y relativa: una verdad que, lejos de ser abandonada, aun opera poderosamente en la forma del horizonte en retirada de la tradición documental. Pero ello lo hace desde una actitud más irónica a los temas y a los sujetos a partir de una conciencia de que la verdad está sujeta a manipulación y construcción por parte de los documentalistas y que los individuos no son tan coherentes consigo mismos, ni sus identidades tan consistentes como las de la ficción canónica. “El papel del documentalista en la construcción y escenificación de estas narraciones adecuadas adquiere una gran importancia. En lugar del *voyeur* del realismo *vérité*, que se oculta a sí mismo, encontramos, en estos y otros filmes, una nueva presencia en la persona del documentalista” (Williams, 1997:17).

En una era de proliferación de los más diversos y contradictorios discursos sobre la realidad, el cine de no ficción contemporáneo se erige como uno de los modos más interesantes y novedosos de representación. Reinventa y cuestiona su propia tradición al poner en evidencia su intervención sobre la realidad, así como su construcción discursiva, la cual tiende a eliminar las formas de la narrativa lineal -como otras disciplinas artísticas y sociales contemporáneas ya lo han hecho-, decantándose por una superposición de narrativas y una sarcástica incredulidad para con la supuesta autenticidad de las representaciones realistas transparentes. “Es un cine que no se preocupa por crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa (...)” (Weinrichter, 2005:61).

Para Weinrichter (2005:11-12), el cine de no ficción *postvérité* es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad (y también del más olvidado cine experimental) y que incorpora algunas de sus estrategias. Pero en la era posmoderna actual es un cine que habla del mundo desde una perspectiva personalizada, involucrando al espectador con una inteligencia pensante, guiándolo por un discurso reflexivo, asociativo y fecundo que el autor compara con los géneros ensayísticos y de opinión, empujando así los límites que le marcaba su propia tradición, emitiendo de rechazo una crítica de la misma y generando un corpus rico y variado que va por delante de la historización. Es un cine que siembra y cosecha nuevas formas donde se entrecruzan elementos reales con estrategias propias del cine dramatizado, la observación con la intervención, la reexaltación de los elementos expresivos o la deriva hacia lo ensayístico, derribando una a una las barreras que lo separaban de las conquistas del cine de ficción o del experimental.

Los cineastas de no ficción contemporáneos han encontrado formas alternas tanto para expresar sus posiciones frente a los cambios en su entorno social, económico, político, ambiental, como para saciar la necesidad de plasmar su identidad personal, familiar, sexual, o racial. La corriente principal de este cine se ve enriquecida por un nuevo interés en explorar el conocimiento detentado por el sujeto performativo a uno u otro lado de la cámara indistintamente como proponía Bruzzi. Se superan así los límites del debate histórico sobre la evidencialidad, sobre la relación de la película con el referente, relación que se ha traducido por un binomio cargado de tensión entre veracidad y punto de vista. Y se discuten de paso los formatos que intentan ocultar la subjetividad, como el cine directo norteamericano y su concepto de “fly on the wall” que alude al presunto no intervencionismo de la cámara, el cual reduce al documentalista a la figura de una mosca que observa, la cual podría más bien alzar sus alas, intervenir y darle sentido a una realidad llena de significados e interpretaciones.

“títulos recientes mezclan sin pudor material factual con un punto de vista personal, elementos narrativos ficcionales, reflexiones argumentativas y manipulación retórica de material de archivo. Se vuelve a la exposición, el primero de los modos históricos caracterizados por Nichols, pero ahora aparece claramente subjetivizada: existe una gran diferencia entre la “voz de dios” del antiguo comentario expositivo y la variada gama de modulación con respecto a su material que exhibe la voz en el cine contemporáneo de no ficción (...). Abandonada la pretensión de establecer una relación no mediada con el referente, se produce una actitud lo más opuesta posible a la “mosca en la pared” del cine directo, que podríamos llamar la del documentalista “moscón en el plano”. Cineastas como Ross McElwee, Nick Broomfield, Lourdes Portillo, Albertina Carri o Michael Moore aparecen de forma clara – y constante- como la presencia (y/o la voz) que mueve los acontecimientos; y abundan las películas que ponen en primer

término las relaciones, contratos y sobornos, en fin, los diversos protocolos que vinculan a cineasta y sujeto” (Weinrichter, 2005:85).

Bruzzi (2000:6) quien pone su acento en el papel del cineasta y su negociación con la realidad, argumenta que el cine de no ficción contemporáneo ha intentado estructurar nuevas articulaciones de “verdades documentales complejas” y autenticidad, “surgiendo de un insuperable compromiso entre el sujeto y la grabación, que sugiere en cambio que esta misma unión entre realidad y cineasta es el corazón de cualquier documental”. Para ella entonces, el documental es una negociación entre la realidad, la imagen, la interpretación y la propia parcialidad, siendo la interrupción de la realidad por los cineastas lo que le da el significado y el valor al documental. El reconocimiento de que los “documentales son actos performativos cuya verdad surge solo al momento de filmar” (Bruzzi, 2000:7) le otorga al documental la libertad de explorar diferentes técnicas en un intento por demostrar que la verdad representada en una película se vuelve más creíble y auténtica si pone en evidencia el hecho de su propia filmación. Ya que busca producir verdades sin las constricciones de la objetividad, la autenticidad documental parece estar enmarcada por el reconocimiento de su subjetividad, parcialidad y artificialidad. Y esta soltura adquirida por el documental más subjetivo, le devolvería a lo real unas funciones más afines al terreno artístico y no tanto al científico y periodístico al que tanto se ha ligado al documental canónico.

Mientras las principales corrientes de la tradición documental hasta los años setenta confiaban en el poder del documental para transmitir la verdad sobre el mundo real, en las últimas décadas los cineastas dudan de su poder mimético. Toman conciencia de que el cine de no ficción no es más que un espejo de la realidad y se dedican a construir discursos que abordan el “efecto real” -la característica retórica más importante del documental- de una forma auto-consciente y crítica. La retórica realista se asume entonces como una “pose de realidad”, como una construcción discursiva, una intervención en la realidad, que acerca al documental a otros géneros antes considerados opuestos.

Mientras el documental canónico era definido y valorado por su grado de analogía visual con la realidad, buscaba la huella de lo real en el plano y se planteaba problemas ontológicos (ser y parecer), el documental post semiológico se enfoca en los problemas significativos del montaje y la sucesión, en la retórica audiovisual y su pertinencia para argumentar sobre la complejidad del mundo contemporáneo. El nuevo documental se valora, según Catalá (2010C:35), por su “capacidad hermenéutica para profundizar en una realidad cuya esencia no culmina necesariamente en lo visible. La cultura de la copia, a la que pertenece el documental clásico,

forma parte de un universo analógico, mientras que la de la hermenéutica, en la que se inscribe el documental contemporáneo, corresponde a un cosmos digital”

En una época considerada como “el fin de la historia”, en la cual prácticamente todo se ha ensayado y la innovación *per se* no tiene el mismo valor supremo que tenía en la modernidad, el reciclaje y el pastiche se convierten en dispositivos de primer orden en el arte contemporáneo y en el cine de no ficción, alimentándose de las diferentes tradiciones que han desfilado por su historia. Desde una mirada retrospectiva se pueden ver vías descartadas, otras que encuentran continuidad en actitudes y formatos diferentes en la era post-documental. Además de la mencionada tradición observacional, de la que tanto provecho ha sacado, el documental retoma otros dispositivos que hoy se ven más complementarios que opuestos, como el uso inteligente de una voz en off vacilante y la libertad del documental francés de la post guerra, la auto-reflexividad e interactividad experimentadas en el cine etnográfico a partir de los años 60 y en el video comunitario de los 70, las reconstrucciones y el uso de la ficción de los modelos clásicos, los estilos argumentativos y asociativos de los documentales propagandísticos de los 30 y 40, y sobre todo la subjetividad y creatividad de la vanguardia histórica de los años 20/30, la cual logró un grado de auto-expresión y experimentación raramente visto hasta el advenimiento de la segunda vanguardia de los 60/70.

El cine contemporáneo disecciona, retoma, hibrida y recicla todos estos movimientos y estrategias retóricas para configurar el variado panorama actual de lo que se ha llamado el cine de no ficción de la post verdad. Así el documentalismo pasa a ser considerado como un nuevo espacio de pantalla complejo, donde confluyen elementos discursivos característicos del cine de ficción, del cine experimental y de las diversas vertientes documentales, rompiendo los esquemas tradicionales. Todo apunta a una nueva retórica en el cine de no ficción de la post verdad que podría ser más exacta y apropiada para la representación contemporánea, la cual incentiva más a hacerse preguntas, a dudar, a pensar, a ver la realidad desde múltiples perspectivas que a persuadir sobre la veracidad de su representación, como tradicionalmente lo habían hecho el documental clásico y moderno.

“En un mundo complejo como el que vivimos, el documental pareciera haber dejado de ofrecer en la superficie lisa del espejo el retrato social, histórico o personal, y muestra los ariscados filos de una realidad que ya no puede representarse sino pensando y recuperando la materialidad de las propias imágenes, las fracturas entre el mundo y el sujeto que éstas permiten explorar, las representaciones fragmentadas o laberínticas, alambicadas, que nos obligan a mirar de una manera diferente aquello que nos rodea” (Ortega,2007:226).

Ortega (2007), en referencia al cine de no ficción norteamericano contemporáneo, enuncia algunos rasgos “postmodernos” como una estética del fracaso, la idea del film en proceso, el realizador como sujeto inestable y anti héroe, la autorepresentación irónica, la hibridación de modos de representación, entre otros, pero reconoce que en lo contemporáneo coinciden tanto prácticas innovadoras como clásicas.

El cambio de paradigma en la tradición del cine de no ficción no puede entenderse como un fenómeno generalizado a todo el cine y al video documental. Nunca antes en la historia del cine habían convivido tantas formas de no ficción. La proliferación de canales de televisión temáticos, sitios Web, bibliografía y festivales especializados en documentales, los cambios tecnológicos que democratizan el acceso a la producción y a la distribución de películas, y el interés de productores y distribuidores que ha generado en las últimas dos décadas un boom comercial en las salas de cine de todo el mundo, hacen posible que en un mismo tiempo y espacio cohabiten las tradiciones más clásicas del cine de no ficción, con las propuestas más contemporáneas e innovadoras. De esta forma, se puede encontrar en la oferta televisiva o cinematográfica una enorme profusión de elementos retóricos usados en el pasado como la tradicional “Voz de Dios” y la evolución de unos personajes a través de una clásica curva dramática; formas participativas y periodísticas donde las “cabezas parlantes” llevan el peso del discurso; el seguimiento “no intrusivo” de acciones o la contraposición metafórica de imágenes y sonidos, con formas vacilantes, intimistas, performativas o auto-reflexivas.

Aunque un porcentaje abrumador del cine de no ficción actual continúa produciendo imágenes de una manera tradicional, pues la inercia profesional y la posición marginal del documental en la industria aseguran que muchos documentalistas mantengan su posición conservadora, concuerdo con Ruby (1991:54) cuando afirma que ello se hace con cada vez menos convicción e impacto. La corriente actual del documental ha ganado su espacio, un espacio que concuerda con las corrientes estéticas y de pensamiento más vanguardistas de la contemporaneidad.

Actualmente es mejor entonces hablar de cines de no ficción contemporáneos que de un solo tipo de cine, ya que éste es un amplio territorio con diversos recorridos que muchas veces tienen trazados paralelos, pero que otras pueden ser inclusive opuestos. El discurso documental y su contexto comercial ha dado respuestas muy diferentes al nuevo marco socio-político y audiovisual existente, así como a los retos que la ya larga tradición documental presenta, generando propuestas que habitan de una manera más cómoda o no el contexto de la post

verdad. Sin embargo, como afirma Ortega (2007:16) poseen también convergencias, mojones comunes que vienen en variadas ocasiones de tradiciones cinematográficas y audiovisuales diferentes. Existen ciertas constantes formales, temáticas, retóricas que se pueden identificar en muchas películas de no ficción actuales, los cuales se inscriben en un contexto determinado. Y son precisamente algunas de las cuestiones contextuales y discursivas, las que son abordadas en el próximo capítulo desde una perspectiva retórica. Realizo en este un panorama de las retóricas contemporáneas de la post verdad y sus expresiones en el cine de no ficción contemporáneo, con lo que pretendo contextualizar el campo retórico y el referente postmoderno en el cual se mueve este cine. Intento con ello explicar desde un recorrido por los principales cambios que llevaron a los discursos de lo que llamo la post verdad, algunas de las transformaciones en la *intellectio* y la *inventio*, (relacionadas directamente con el contexto), las cuales se ven reflejadas en las demás operaciones retóricas (el texto propiamente dicho).

4. RETÓRICAS DE LA ERA DE LA POST VERDAD Y CINE DE NO FICCIÓN

Luego de realizar en los anteriores apartados una descripción de la metodología planteada para esta tesis basada principalmente en el sistema retórico, de un recorrido por la retórica como sistema analítico y de producción integral y de realizar una aproximación al documental y específicamente a lo que llamo el cine de no ficción de la post verdad, con este capítulo pretendo aproximarme de una manera general al contexto contemporáneo y específicamente al giro en los paradigmas socio culturales frente a las nociones de verdad y realidad, que ha propiciado la llamada transición de la modernidad a la “postmodernidad”, “segunda modernidad” o “tardomodernidad”.

Coincidiendo con Deleuze (1987:87) cuando afirma que “cada formación histórica ve y hace ver aquello que puede, en función de sus condiciones de visibilidad”, realizo este recorrido por algunas de las principales características de esta época de transición, intentando construir un marco que ayude a entender las múltiples influencias intertextuales y contextuales que han contribuido a conformar los discursos contemporáneos y específicamente los del cine de no ficción. Se trata además de un asunto esencial dentro de la reflexión contemporánea, pues como argumento en toda la tesis, el análisis del discurso del cine de no ficción es importante dentro de la investigación de los cambios discursivos que han operado en otras áreas de las

comunicaciones, las ciencias y las artes y por ende en la investigación de procesos contemporáneos de cambio cultural y social, debido a que dicho contexto es acumulativamente formado por las propias prácticas discursivas, al jugar un rol importante en la difusión de estas transformaciones, lo cual es particularmente claro en los medios de comunicación y específicamente en el cine de no ficción.

Josep María Catalá (2001:154-155) visibiliza la importancia de esta relación de doble vía entre la obra de arte y su contexto cultural: afirma que “Cada medio artístico aporta sus formas específicas de relacionarse con el mundo y el fenómeno humano, las cuales pasan a formar parte de un magma, común a través del que luego se piensan las distintas formas de representar”. Así las técnicas, los aparatos y las dramaturgias del cine, se basan en las imaginaciones ajenas que transmite la cultura en cuestión.

“Todo el entramado que genera la confección de una película, los propios gestos de los que en ella participan, están encaminados a poner en funcionamiento las disposiciones que la cultura ha establecido a cerca de la representación, la mirada, el pensamiento, etc. (...) Este fenómeno se produce en todas las artes y también en las ciencias que no están exentas de elementos imaginativos. Podemos decir que, en general, los imaginarios se crean mediante el acarreo de diferentes puntos de vista que provienen de formas distintas de enfrentarse al mundo. Pero no deben caer en la tentación, sobre todo aquellos que se dedican al arte, de creer que estos puntos de vista no son más que opciones distintas de ver lo mismo. El artista debe tener claro que cada faceta es un elemento del fenómeno y que, por lo tanto, este está compuesto por la suma de distintas facetas que cada arte y cada ciencia ofrece a la visión y a la comprensión (generalmente, combinadas). Lo cual significa que las formas de ver, y de representar, no se anulan unas a otras, ni en la imaginación ni en la representación, sino que se acumulan” (Catalá, 2001:154-155).

Desde la perspectiva metodológica que he construido en este trabajo a partir de la retórica argumento que la matriz contextual es fundamental pues da forma de una manera importante a las prácticas discursivas, como lo han comprendido retóricos clásicos y contemporáneos, así como otros analistas contemporáneos del discurso. Fairclough (1995:50) argumenta que “Un asunto importante en el análisis del discurso es en qué grado el contexto es relevante para la investigación de las prácticas discursivas. Muchos analistas se enfocan en la situación inmediata del evento comunicativo (el contexto de la situación), y posiblemente se refieren a algunos elementos del contexto institucional, pero dicen poco a cerca de el contexto social y cultural más amplio”. El presente recorrido, aunque de carácter general e informativo, debido a las limitaciones propias de un estudio como este, es clave para el posterior análisis que haré basado en las diferentes partes retóricas. Especialmente para la *intellectio* y la *inventio*, etapas finales

del análisis, en las cuales se conoce el referente, la parte de la realidad que el realizador convierte en texto cinematográfico, y que como todas las demás etapas de construcción del discurso, están influenciadas directamente por el contexto socio cultural, las inquietudes, los argumentos, los estilos que resaltan con un espíritu de los tiempos y unas geografías siempre cambiantes.

4.1. Cambio de paradigma y nuevas sensibilidades contemporáneas.

En pantalla se ve un viejo papel amarillo y el primer plano de unas estadísticas hechas a mano. Son los cálculos del ex secretario de defensa norteamericano y asesor militar Robert MacNamara para hacer más eficientes los bombardeos incendiarios sobre Japón durante la II Guerra Mundial. En animación los pequeños números azules del papel empiezan a caer en cámara lenta desde un avión. Ominosamente se convierten en metáforas de las bombas que fueron lanzadas sobre Tokio, incinerando a más de cien mil civiles en una sola noche. Esta impactante secuencia y en general la película *The Fog of War* (Errol Morris, 2004), como muchas otras películas y productos culturales de las últimas décadas, expresa tanto en su forma como en su contenido el espíritu del tiempo contemporáneo, el cual el filósofo alemán Peter Sloterdijk (1989:193) caracteriza como cínico; producto de una situación mundial rota, súper complicada y desmoralizante para sus miembros.

El protagonista de la película, MacNamara, representa a su vez muchos de los paradigmas de la modernidad y el (híper) racionalismo arrogante. Pero también en él se intuye, a través de la mirada de Morris, el cinismo y el desencanto de una vida que ha sido protagonista de algunos de los momentos más importantes de la historia reciente. De ese punto de inflexión o nuevo paradigma, que inevitablemente ha influido en toda la producción del cine de no ficción de las últimas décadas. Es por ello que, usando como hilo conductor a *The Fog of War*, surge la pregunta de ¿cuáles son esos elementos de nuevo paradigma que forman el tejido propio de la condición moderna actual? ¿Se podría asumir este espíritu de época contemporáneo como una condición postmoderna o más bien como una conjunción compleja de fenómenos histórico-culturales heterogéneos que se cruzan con la pre modernidad, la modernidad tardía y la época de la comunicación generalizada que irrumpe con la aparición de las cultura de los medios masivos, la informática y la realidad “virtual”? Lo claro es que la respuesta a estos síntomas problemáticos de nuestra condición, escapa al alcance de este estudio, pero es posible señalar

con claridad el contexto, de por sí complejo, en donde se conjugan los elementos que lo componen.

La planificación masiva de la muerte y la amenaza atómica surgida en la II Guerra Mundial, los movimientos contraculturales y artísticos que eclosionaron desde los años sesenta y setenta del siglo pasado, la caída del muro de Berlín, la guerra del Golfo teledirigida y el ataque a las torres gemelas, la propagación de las nuevas tecnologías -y economías- de comunicación, entre otros fenómenos actuales, han socavado gran parte de los paradigmas de la asentada modernidad imperante desde hace más de cuatro siglos. En solo unas pocas décadas se está produciendo una revolución silenciosa y fundamental en Occidente. El territorio del arte moderno se ha visto rebasado al ser quebrantados el realismo y los modos narrativos clásicos entre otras cosas; han caído de sus pedestales las grandes ideologías políticas, como también el positivismo y otras filosofías modernas que ponían a la razón pura como guía absoluta, acarreado al desplomarse una serie de cambios que se han manifestado en el cine, la música, la danza, la religión, la política, la moda y prácticamente en toda actividad de la vida contemporánea. Los diferentes productos culturales y entre ellos el cine de no ficción, como uno de los discursos contemporáneos más innovadores e influyentes de las últimas décadas, se ha transformado a la par con los cambios socioculturales que ha enfrentado la humanidad, adoptando en muchos casos nuevas temáticas cercanas a las discusiones que se dan actualmente en las ciencias, las artes o la filosofía, pero sobre todo, se han generado cambios narrativos y retóricos que están transmutando lo que se ha considerado la institución documental.

Un ejemplo de ello lo representa el cineasta Errol Morris, quien nos sirve de referencia aquí por su importancia fundamental en el cine de no ficción contemporáneo. Josep María Catalá (2010C:36) de hecho afirma que a pesar de que son válidos los señalamientos a los múltiples orígenes de esta nueva ola del cine de lo real, el más significativo es quizá el estreno en 1988 de la película de Morris *The Thin Blue Line*. En esta obra Morris desmonta una investigación policial que había llevado a un hombre inocente al corredor de la muerte en una cárcel de Texas, pero como observa Catalá, en vez de apelar a la actitud contemplativa o descriptiva de las formas típicas del documental tradicional se acerca a esta realidad desde su “tramoya”, por medio de un arsenal retórico que deconstruía la “verdad” oficial, partiendo de la sospecha permanente en la fiabilidad de las entrevistas, los documentos y la realidad misma.

“The Thin Blue Line puede considerarse un film emblemático de la transformación del cine documental no solo porque recuperaba las formas planteadas por el nuevo

periodismo en la década anterior y se enfrentaba a los hechos desde un enfoque narrativo, sino porque con su planteamiento demostraba que la realidad es compleja y que, al sustentarse sobre una trama memorística tremendamente frágil, en su nombre pueden plantearse muchas falacias” (Catalá, 2010C:38)

Errol Morris se mueve en las fronteras borrosas de la realidad, de la normalidad y de la ética humana creando perturbadoras obras que conjugan verdad, historia, ficción, subjetividad y arte. Utiliza en *The fog of war* y otras películas como *Fast, Cheap and Out of Control* (1997), *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999), *Standard Operating Procedure* (2008), *Tabloid* (2010) entre otras, técnicas documentales provocativas innovadoras e inclusive excéntricas que interrelacionan diversas formas documentales. Así, toma elementos de los modos que Nichols llama performativo y reflexivo (de los cuales el mismo Morris fue uno de sus primeros exponentes en los años 80, según Nichols), pero a la vez revive el llamado modo expositivo y participativo, empujando sus límites al extremo. Por medio de su invento tecnológico, el “*Interrotron*”, con el cual los entrevistados pueden tener un contacto directo con la cámara (y el espectador), Morris crea espacios de interlocución que generan un tipo de experiencia íntima y subjetiva que sintoniza con las dudas contemporáneas hacia las verdades universales y los discursos objetivos. Ello lo enfatiza con elementos que le dan un tono personal y ficticio como el clima detectivesco y pausado que logra con sus preguntas o silencios, la atmósfera generada por medio de la música, la cuidada fotografía, las imágenes metafóricas, la apertura de sentidos y narrativas.

Morris deconstruye, genera más dudas e incertidumbres que respuestas, en una clara analogía con el pensamiento contemporáneo, aunque se aparte de algunas de sus corrientes más radicales al auto-considerarse como un “postmodernista antipostmodernista” pues sigue creyendo que en el documental si se puede llegar a decir algo sobre el mundo real y concluir sobre ciertas verdades. No obstante, matiza afirmando que “No hay una razón por la cual los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la huella de aquellos que lo hicieron. La verdad no está garantizada por el estilo o la expresión. No está garantizada por nada”.²⁴ Lo cierto es que Morris hace parte de una generación que ha transformado y expandido los diferentes discursos imperantes desde la modernidad, incluyendo los del cine de no ficción, hacia nuevas fronteras cada vez más difusas y paradójicas.

²⁴ “Truth Not Guaranteed: An Interview with Errol Morris”, with Peter Bates, *Cineaste* 14, 1 (1989), 17.

Pero dichas transformaciones en el cine de no ficción no se presentaron espontánea o aisladamente. Estas no se pueden comprender sin el contexto contemporáneo en que se producen. Sin embargo, esta condición contemporánea carece de una definición precisa o de una teoría unitaria, ya que sus principales pensadores desafían todo intento de encasillamiento. Se configura a partir de bases teóricas variadas y de discursos heterogéneos pertenecientes a disciplinas y campos de conocimiento muy diversos, lo que dificulta la tarea en el momento de buscar unidad de conceptos, lecturas e inclusive consensos. Mientras algunos autores como Baudrillard, Lyotard y Vattimo, sostienen que la “postmodernidad” es un fenómeno histórico propio de la cultura contemporánea que rompe radicalmente con el paradigma moderno, otros como Eco, Baumann, Sloterdijk o Duque defienden una concepción no necesariamente anclada en una época determinada, que es la seguida en el presente trabajo. Estos últimos autores entienden el fenómeno postmoderno como una continuación del inacabado proyecto moderno, y por eso hoy muchos se refieren a la contemporaneidad como una “tardo-modernidad” o incluso como una “segunda modernidad”, refiriéndose a todo el proyecto Moderno que no pudo ser al haber quedado relegado, ocultado o reprimido por la Modernidad dominante y su conjunto de procesos históricos y políticos.

Baumann afirma que se trata de una actitud frente al conocimiento más que de una simple marca de contemporaneidad. Por su parte Sloterdijk (1989:193) argumenta que es más pertinente hablar de un espíritu o temperatura de época como un término abierto y atemporal. Aunque a grandes rasgos no deja de ubicar la contemporaneidad (entendida como temperatura de época) a partir de la caída de la cortina de hierro, argumenta que no es necesario estar en el mismo año para referirse a la misma época. Introduce entonces una concepción estirada del tiempo en la cual lo contemporáneo no sería necesariamente sinónimo de actualidad, sino de capas superpuestas y compartidas, que caracteriza como una condición cínica, una falta de conciencia ilustrada, una conciencia infeliz modernizada, un malestar y desengaño por la modernidad donde la conciencia reflexiva y la locura, más que la razón empiezan a ser dominantes.

En la misma dirección Félix Duque (2000:100) arguye que convencional y cronológicamente, se puede decir que se trata de una época más: de 1989 (fecha en que cayó el muro de Berlín) hasta hoy, pero se pregunta si cabe siquiera decir que se trata de una “época”, y más: de la época actual. Para él no ha habido más mundo que el moderno. “...en él seguimos estando, pero de una manera irónica, distanciada, como si ya no nos lo creyéramos, sino como si nos viéramos condenados a vivir en una realidad que, sentimos, no es de verdad. Y sin embargo, esa

desconfianza viene suscitada, paradójicamente, por la inmersión cada vez mayor en una realidad que llamamos virtual”. Se habría entrado en el mundo de la tecnología “del fin de los tiempos”, tecnologías que coinciden con “el hundimiento del modelo “estatista” (la URSS), y con el paso de la era industrial (a su cabeza, la industria armamentística) a la era de la comunicación: el principio del fin de la soberanía del Estado-Nación (empezando por los propios Estados Unidos)” (Duque 2000:102). Dichos cambios son el reflejo del fracaso de la llamada “razón ilustrada”, desenmascarada como “instrumental”. Así, Duque visualiza la sensación de desamparo que caracteriza a la contemporaneidad.

“La liberación de la razón humana de las cadenas de la tutela religiosa, a través de la Economía política, y de la naturaleza, a través de la técnica, no sólo no han logrado acallar la necesidad perentoria de buscar un sentido global a la existencia, sino que han agudizado al extremo la sensación de desamparo, a la vista -en el caso de la naturaleza- de un entorno destruido, de una base natural convertida en el doblete “fondo de provisión/material de desecho” y lo que es más grave, con la conciencia de que las distintas propuestas políticas han generado guerras tecno-industriales, “*batallas de materiale*” inimaginables hasta ahora...” (Duque , 2000:147)

Desde todos los campos humanos se está dando una realineación epistémica que surge del reconocimiento de que los esfuerzos de la modernidad han sido mal guiados, basándose en falsas premisas que son desenmascaradas ante los ojos contemporáneos. Así coinciden en general los diferentes pensadores en la crisis (o la muerte, según sea la postura filosófica) de la modernidad. El acontecimiento contemporáneo está relacionado entonces con un nuevo tipo de sociedad denominada postindustrial, caracterizada por el consumo, la masificación de los medios de comunicación y de la información; una era de la informática, de la electrónica y de las altas tecnologías. Una sociedad donde la pantalla sustituye al libro impreso, pasando de la palabra escrita a una nueva oralidad, y sobre todo a la preponderancia de la imagen. Del logocentrismo al iconocentrismo. De la concepción unívoca de la realidad que predominaba desde la Ilustración, a una concepción fragmentaria con sensibilidad hacia la diferencia y la pluralidad, que rechaza la posibilidad de un conocimiento total y objetivo, y admite por consiguiente, como única verdad posible, a la subjetividad. Significa el fin de la razón pura como guía absoluta, al haber una conciencia generalizada de su agotamiento como fuerza innovadora, de su pérdida de capacidad y autoridad para continuar en el pretendido camino del “progreso humano”.

Siguiendo a Theodor W. Adorno, el proceso histórico de la modernización occidental se puede concebir como un proceso destructivo de racionalización. Él afirmaba que el *pogrom* es, el asesinato ritual de la civilización, su consecuencia inevitable: “terror y civilización son inseparables”. Si el proyecto de la ilustración era la desacralización del mundo, el de la racionalidad es la sociedad de la administración total. Un proyecto, que retomando a *The fog of war* de Morris, es encarnado por la figura paradigmática de MacNamara, quien planificó ataques masivos, administró e innovó la cadena productiva de la FORD en su momento de mayor crecimiento, estuvo en el centro de la guerra fría y del descalabro norteamericano en Vietnam. MacNamara afirma que en varias oportunidades el mundo estuvo a un paso de “hundir el botón” que provocaría una guerra nuclear, la mayor amenaza que ha enfrentado la humanidad hasta ahora, y la cual reconoce aun existe. De hecho esta amenaza es punto de reflexión contemporánea para varios filósofos, entre ellos Félix Duque, para quien la destrucción del mundo es técnicamente posible, y está en manos de los poderes fácticos, generando dos de las actitudes contemporáneas principales: apocalípticas o cínicas.

La situación de incertidumbre y vulnerabilidad se expresa magistralmente en una secuencia convertida en *leit motif* de *The fog of war*: la de seres humanos deambulando por ciudades de Japón, Cuba o EUA destruidas o amenazadas por crisis nucleares, mientras como fantasmas se sobre-imponen -como capas de realidad- otras personas con diferentes velocidades de cámara y tratamientos de color, bajo la ominosa banda sonora de Philip Glass y el referente de los ataques atómicos. Esta imagen además, bien podría estar refiriéndose a la condición contemporánea tal como fue vista por Baudrillard. Éste argumenta que la inmensa mayoría silenciosa a fuerza de palabrería, como su país común: Occidente, camina de espaldas hacia el ocaso, sin (querer) llegar nunca a él, usando al efecto la estrategia de la acumulación de ruinas y teniendo siempre su futuro atrás, a sus espaldas (En Duque, 2000:204). Es un pasado que se repite (como sutilmente se infiere con la guerra de Irak como tema implícito en *The fog of war*, película que habla de los principales conflictos del siglo XX).

Al final del film, luego de que MacNamara reconoce que cometió errores y fue parte de una maquinaria que podría haber sido juzgada como criminal en caso de que hubieran perdido, menciona la “niebla de la guerra”, esa inmensa complejidad que se da en tiempos de conflicto, en la cual la mente humana no alcanza a comprender todas sus variables. Niebla que se podría extender al mundo contemporáneo, en el cual los conflictos globalizados, el dominio de las grandes corporaciones y el quiebre de la realidad, tal como se conocía hasta hace solo unas

décadas genera un grado de incertidumbre, de cierta desesperanza, que ha desestabilizado la arraigada noción de progreso. Es así como MacNamara realiza su última reflexión a cerca de la imposibilidad de que las guerras se acaben debido a la naturaleza humana. Concluye que la razón tiene sus límites y cita a Eliot: “no dejaremos de explorar y al final, volveremos al punto de partida y conoceremos el lugar por primera vez”, punto en el cual él reconoce que se encuentra actualmente.

Es el fin de la razón, el fin de la historia. Se trata de un cambio de paradigma cultural y filosófico que como ha ocurrido en otras etapas de transición en la historia, coincide, es paralelo e interrelacionado, con profundas transformaciones en los diferentes modos de representación de la realidad. Los discursos de las ciencias y de las artes dan cuenta de las nuevas retóricas con las cuales la contemporaneidad crea y deconstruye sus objetos e instituciones. Es por ello que con un breve recorrido por las transformaciones que han sufrido estos discursos, se pueden vislumbrar algunos antecedentes, constantes, características comunes, intersecciones o simplemente posibilidades que ayudan a cartografiar ese territorio mutante de las retóricas contemporáneas del cine de no ficción postvérité, pero sin perder la perspectiva de que en la condición contemporánea todo parece indicar que no hay un centro ni disciplinar ni funcional, por lo cual el contexto general que intento esbozar aquí no pretende centrarse en polarizar una forma de pensamiento que se haga extensiva. Por el contrario el carácter múltiple y en algunos casos simultáneo que produce la falta de mensajes que controlen totalmente la interpretación en la postmodernidad solo permite que este contexto sea una especie de anécdota parcial que ayude a ampliar las perspectivas frente a los discursos contemporáneos.

4.2. Post verdad: la desestabilización de los discursos “serios”

Usando la voz de un locutor, un mapa animado e imágenes de archivo características de los más tradicionales documentales didácticos, junto con un texto histórico “serio” que habla del sangriento avance del general Sherman por el Sur de Estados Unidos durante la Guerra de Secesión, empieza la película *Sherman's March* de Ross McElwee (1985). Sin embargo, este locutor (quien irónicamente se trata de Richard Leacock, uno de los fundadores del *Direct Cinema* que defendía la no narración), termina su texto tosiendo, mientras el realizador le pregunta en *voice over* si quiere repetirlo. Ello da pie para que se revele el verdadero curso de la película: Corte al realizador caminando por una habitación vacía. Su propia voz en primera persona medita sobre el proyecto cinematográfico a cerca del general Sherman, su ruta de

destrucción y los efectos que aun se sienten. Proyecto que debería haber empezado a filmar desde hacía dos años. Pero ahora se encuentra en un gran loft neoyorquino que un amigo le ha prestado, pues lo acaba de abandonar su novia. Ello lo motiva a ir a visitar a su familia al sur y empezar finalmente su película... un film subjetivo, autobiográfico y si se quiere ensayístico, que rápidamente se alejará del documental histórico, del tono científico y objetivo del modo observacional clásico, para divagar con un tono irónico y dubitativo en temas tan variados como el amor, la familia, la masculinidad, el fracaso, la guerra o la amenaza atómica, dejando en un segundo plano el asunto histórico que se promete al principio.

En esta película de los años ochenta, otra de las inaugurales y más paradigmáticas del hoy llamado Postvérité, resuena una afinidad con el espíritu de los tiempos actuales, con el pensamiento y las prácticas más contemporáneas, mostrando una transformación esencial no sólo del nuevo cine de no ficción, sino de una parte importante de los discursos de las últimas décadas: la desestabilización de los grandes relatos predominantes durante la modernidad. Es el paso desde las racionales y unívocas aseveraciones de la ciencia positivista, de las dogmáticas teorías políticas, de las homogéneas identidades nacionales, hacia una multiplicación de centros de poder, actividad y voces que disuelven toda narración totalizadora.

Es por ello que Lyotard explica la aparición de la postmodernidad por la “sospecha de las metanarraciones”, es decir, de esas mitologías universales o principios directivos que parecían controlar, delimitar e interpretar las diversas formas de actividad discursiva en el mundo. Hay un paso de la jerarquía a la anarquía de las diferencias organizadas en un modelo unificado de denominación y subordinación a esas diferencias, que coexisten una junto a otra sin ningún orden o principio común. Ello tiene como síntomas más claros la decadencia de la autoridad cultural de occidente y sus tradiciones políticas e intelectuales junto con la apertura de la escena política mundial a las diferencias étnicas y culturales. Es la vuelta a la retórica, a la revalorización de la subjetividad y a los aspectos formales del discurso. Hay una preocupación más por la argumentación, los ritmos, la estética, la autorreflexión y deconstrucción, que por la búsqueda de verdades científicas, objetivas y uniformes, las cuales son cada vez más difíciles de sostener en sus pedestales modernos.

En este sentido, se asume a la postmodernidad como una actitud crítica frente a las nociones absolutistas de verdad ligada “subrepticamente” o ideológicamente a un método o a una

concepción concretas. En el caso del documental ello se ve reflejado en un cuestionamiento hacia el carácter de archivo que lleva el soporte de la imagen, no sólo porque conlleva una relación de registro, noción de escritura de historia, si no porque obliga a pensar sobre la pertinencia del evento, del suceso. Genera desconfianza porque al fin y al cabo esa condición de registro a ultranza coincide con la pérdida de los grandes metarrelatos que definieron la cultura. Por ejemplo, en el Arte el principal metarrelato que se pierde es el de la representación, porque coincide con la pérdida de noción de centro, porque supone que hay un elemento que sirve de referencia que generaría un sentido unívoco, una contradicción en los términos. Esto pone en manifiesto el por qué se trastoca también la noción de documento, donde ya no se tiene un elemento de peso, definitorio para la sociedad, sino que funciona como una práctica discursiva para cierta parte del entorno social, no es un cambio sustancial, pero si marca inflexiones importantes.

Estas transformaciones han marcado un punto de quiebre epistemológico que ha guiado al enfoque más reciente del cine de no ficción que cuestiona muchos de los preceptos bazinianos que han marcado la práctica documental, como la indexación de la imagen (el film funcionando como índice creíble, como reliquia de un pasado al que se puede volver), lo ontológico de ésta e inclusive la unión espiritual entre modelo e imagen basada en una profunda y asentada fe en el realismo, que han funcionado como puntos de anclaje y auto seguridad para la tradición documental. Según Renov (2004:136), Bazin simplemente adicionó una medición atávica de la fe en los preceptos modernistas de razón e historia.

4.2.1.El documental observacional como avanzada del realismo y el positivismo.

La actitud compleja frente a la realidad asumida en la postmodernidad cinematográfica y en nuestro caso el cine de no ficción de la era de la post verdad, solo se puede entender en relación (de continuidad, oposición o intersección en muchos casos) al cine de la modernidad, ese concepto que como analiza Font (2007: 58) es ambiguo y contradictorio, pues en la historia del arte y del pensamiento occidental existen diversas caracterizaciones de lo moderno. No obstante, Font puntualiza que “(...) cuando hablamos de modernidad refiriéndonos a las conquistas llevadas a cabo por el cine europeo en el período que se extiende desde los años posteriores al neorrealismo hasta el estallido de los nuevos cines de los años sesenta, acabamos estableciendo una serie de cartografías básicas que encuentran sus cimientos, sobre todo, en el pensamiento teórico de André Bazin, Jacques Rivette y Gilles Deleuze”.

En el campo del cine de la no ficción la modernidad cinematográfica se da paralelamente en los años cincuenta y sesenta²⁵ en movimientos como el *free cinema*, el *candid eye*, el *direct cinema* y el *cinéma vérité*, los cuales surgen como una clara crítica a las concepciones clásicas del documental, en las cuales la puesta en escena, la construcción dramática, el didactismo, la técnica fotográfica clásica y los discursos persuasivos son imperantes. Se trata de una respuesta a la falsedad, manipulación e institucionalización del documental que había llegado a su punto más álgido con la propaganda de pre guerra, convirtiéndose estas formas modernas en uno de los principales puntos de inflexión en la historia del cine de no ficción. Pero también en una fuerza central que desplazó hacia la periferia de la institución documental a las retóricas poéticas, ensayísticas y subjetivas, así como el discurso científico ortodoxo lo había hecho con otras formas de representar la realidad.

El enorme cambio tecnológico que implicó la aparición de las cámaras portátiles de 16mm, la posibilidad del sonido sincronizado con las grabadoras Nagra, las películas de alta sensibilidad, así como la renovada estética realista, la efervescencia social, política y marcadamente contracultural de la época, contribuyeron a formar un perfecto caldo de cultivo para un cambio de rumbo que veía la posibilidad novedosa y experimental de capturar la realidad sin manipulaciones a partir de una filmación directa, no controlada y espontánea, con dos tendencias revolucionarias que han marcado la pauta desde los años sesenta, como son el *direct cinema* y el *cinéma vérité*.

El minimalismo observacional favorecido por el primero y la puesta a punto de la cámara como dispositivo provocador y catalizador al servicio de la encuesta social del segundo enfrentaron al espectador, como estaban haciendo las vanguardias contemporáneas, con nuevas temporalidades del devenir de los acontecimientos, con las capacidades reveladoras del azar y el registro no controlado [...] y con el placer del intercambio verbal no narrativizado (Ortega, 2005: 196).

Pero lo que surgió como una alternativa al cine de no ficción tradicional, se convirtió rápidamente en la forma institucionalizada de hacer documentales, perdiendo ya en los setenta buena parte de su carácter innovador y revolucionario. Paradójicamente, según Macdonald y Cousins (1996:250-251) refiriéndose al *direct cinema*, “el movimiento cinematográfico que

²⁵ Es importante tener en cuenta que estos movimientos no surgen en un mismo momento en todo el mundo. Wang (2009) analiza por ejemplo, cómo en China, el *vérité* se mezcla con el cine directo, creando un estilo que durante los años 90 imperó en este país, luego de cuatro décadas de documentales expositivos y de propaganda estatal directa.

parecía liderar el iconoclasismo y la libertad se volvió uno de los más codificados y puritanos (...). Como frecuentemente ocurre, lo que empezó como una revolución, ha terminado como una elección estilística”.

El *direct cinema* con su ingreso a la televisión y su institucionalización se convirtió rápidamente en la centralidad del cine de no ficción. Con ello se da una represión de la subjetividad y de la retórica cinematográfica que marcó durante mucho tiempo a este tipo de cine. El *direct cinema* norteamericano valoró la espontaneidad pero para ello intentó minimizar la presencia subjetiva del realizador²⁶: se evitaban la narración, la entrevista, la dirección de personajes, los guiones, la iluminación y los movimientos mecánicos del trípode a favor de la cámara a mano. La corporeidad de la cámara, deja de ser imaginativa, para volverse un ojo total (Catalá, 2010a:21).

“Es sabido que los recursos retóricos que destila la cámara a mano (inestabilidad del encuadre, movimientos inseguros, vacilaciones, etc.) acaban convirtiéndose en un recurso más del realismo que busca la transparencia de la imagen y que, por lo tanto, elimina los trazos del agujero que la cámara ha hecho sobre la realidad” (Catalá, 2009a:75).

Es evidente que el *direct cinema* se apoya ideológica y moralmente en la ciencia para argumentar su superioridad sobre los movimientos predecesores y competidores. Leyendo a uno de los padres de la ciencia, Bacon, se podría pensar que se trata de una especie de “credo” de este tipo de cine: “La contemplación de las cosas como son sin error o confusión, sin sustitución o impostura, es en si misma algo de lejos más noble que todo el proceso de la invención” (En: Macdonald, 1996: 258).

Las evidencias de la relación del cine directo con los métodos positivistas de las ciencias sociales son evidentes. Opina Renov (2004:xxi) que “no es difícil imaginarse el cine observacional de los 60 como una variante cinematográfica de la aproximación socio-científica, una aproximación en la cual verdades generalizables acerca de instituciones o comportamientos humanos pueden ser extrapoladas a partir de pequeños pero bien monitoreados casos de estudio”. Y esta influencia científicista es palpable en realizadores como Richard Leacock

²⁶ Habría que matizar que así como el movimiento del *Direct Cinema* tiene sus ortodoxias y fundamentalismos, posee también sus “herejías” que se desmarcan del credo de la objetividad positivista. Wiseman por ejemplo afirma que sus películas son “totalmente subjetivas. El argumento objetivo-subjetivo es desde mi punto de vista, por lo menos en términos filmicos, un gran sin sentido” (Conferencia dictada por Wiseman en la Universidad Pompeu Fabra en mayo de 2005).

(físico) y Albert Maysles (psicólogo). Este último, por ejemplo, afirmaba en una entrevista: “mi background ha sido más científico que artístico. Hice psicología en la universidad de Boston. Dedicaría mi vida a hacer investigación. El método científico era mi interés principal. Aparte de ello, yo simplemente me siento más confortable como un observador agudo” (MacDonald, 1996:261).

Frente a esta visión marcadamente influenciada por la ciencia (cuando no por la también venerada objetividad periodística en el caso de Robert Drew), el cine de no ficción que surge después del *vérité* cuestiona las bases positivistas y realistas de su antecesor. Algo que aun se está dando en la teoría. Por ello Josep María Catalá afirma que es necesario superar las etapas anteriores de la discusión sobre el realismo en el cine, donde por ejemplo la había llevado Bazin y donde todavía se encuentran muchos teóricos. “La ciencia precisa de este realismo restringido para sus intereses, pero estos no tienen por que coincidir, ni siquiera en el más utópico de los casos, con la totalidad de los intereses humanos. Por tanto el cine no puede ni debe ser una observación pasiva de una realidad supuestamente homogénea y estable, sino que ha de convertirse en instrumento de interpretación, relación y plasmación de una realidad humana en continua efervescencia” (Catalá, 2001:258).

Y es precisamente en esta línea postmoderna, que entiende la realidad desde un punto de vista complejo imposible de captar por el realismo, en el cual se ubica el cine de no ficción de la post verdad. Expresiones contemporáneas como las películas autobiográficas de no ficción (aunque no sólo esta modalidad, como lo veremos luego) pueden, según cineastas como Ross McElwee, ir más lejos que los documentales tradicionales o la misma ficción logrando abordar asuntos más complejos de una manera más abierta y personal. “En tanto que intersección directa entre ‘el arte y la vida’ pueden hacernos más conscientes de la complejidad caótica de la vida, de su fragilidad y, en la medida en que pasa de generación en generación, de su duración”. (McElwee, 2007:207). Refiriéndose a su película *Sherman’s March*, McElwee describe el alejamiento de los paradigmas tradicionales en su obra:

“Al aparecer en mi propio film, me liberaba finalmente de cualquier pretensión de objetividad, ese pesado lastre que el documental arrastra desde hace mucho tiempo. El documentalista vuelve la cámara sobre sí en busca de una realidad más subjetiva, diferente. Esta técnica sería un intento de perversión de la distanciaci3n brechtiana, en la que todos los elementos en juego recuerdan al público que “no se encuentra más que ante una obra”. Yo quería decir al público: “No es más que un film, pero un film que habla de mi vida, que resulta ser una historia verdadera”.

Cineastas como McElwee y muchos otros que finalmente socavaron las bases del documental moderno, optaron por estrategias discursivas que deconstruían el realismo imperante, revitalizando a un género que se encontraba en decadencia. No obstante, el cambio que se da en el cine de no ficción tiene que ver con un proceso de transformación mucho mayor que se estaba dando en los diferentes discursos, y especialmente el científico, que en los años setenta y ochenta dio un enorme giro que puso en duda sus propias bases positivistas, como ya había pasado en otras épocas.

4.2.2.El giro retórico: la forma si importa

Las discusiones y alternancias históricas entre los discursos realistas de corte positivista y los discursos retóricos y subjetivos, son tan antiguas que ya para Platón eran una vieja discusión. Fish (1992:276) argumenta que la historia del pensamiento occidental podría escribirse como la historia de esta disputa entre visiones del mundo y de la propia naturaleza humana: entre el “*homo seriusus*” y el “*homo rhetoricus*”²⁷, la verdad desnuda y el bello lenguaje, lo estable y lo impredecible, la ciencia y el arte, la filosofía y la retórica. Es una rivalidad entre discursos de poder que en las últimas décadas pareciera inclinarse más hacia lo subjetivo y lo retórico, como se expresa en las más vigorosas vertientes teóricas, científicas, artísticas y en el caso que nos atañe, en el cine contemporáneo de no ficción.

Desde Grecia antigua los argumentos en contra de la retórica son muy semejantes y fueron los mismos que propiciaron la Modernidad, la cual se construyó con base en el positivismo, la prueba científica, la objetividad y la transparencia del lenguaje, en una clara oposición al sistema retórico que entró en crisis durante mucho tiempo. Ello le dio una enorme fuerza a la búsqueda desde el siglo XVII por establecer un uso “científico” del lenguaje basado en la objetividad, un estilo plano y una organización lógica de las ideas, características de las cuales el documental tradicionalmente se ha considerado descendiente. Para los anti-retóricos desde Platón, el verdadero orador debe poseer la verdad como prerrequisito de cualquier actividad discursiva. Por el contrario la sola elocuencia movería hacia la mentira, las guerras y las pasiones al tener más alto lo probable que la verdad, convirtiendo así a la retórica en sospechosa. En este contexto la retórica tendría según Fish (1992:275) defectos epistemológicos (alejarse de la verdad y los hechos), morales (alejarse de la verdadera sabiduría y la sinceridad) y sociales (lisonjea lo más bajo del pueblo y lo mueve a acciones viles).

²⁷ Términos que utiliza Fish en su libro *Práctica sin teoría: Retórica y cambio social en la vida institucional*. Barcelona Destino, 1992.

Por su parte quienes defienden la retórica -desde los Sofistas, pasando por Aristóteles, Nietzsche, hasta los posmodernistas y anti-fundamentalistas contemporáneos- han argumentado que la retórica por sí sola no se inclina a apartarse de la verdad y por el contrario se puede convertir en una heurística que ayuda no a distorsionar los hechos sino a descubrirlos (Aristóteles I, 1355). Inclusive los sofistas y sus sucesores como respuesta a los anti retóricos, que parten de la premisa de que cualquier discurso debe ser medido con respecto a una realidad estable e independiente, consideran que la verdad es en sí misma un asunto contingente, temporal y localizado y la retórica sería la única forma de aproximarse al mejor camino posible, por medio de la conjetura (Fish,1992:271). Boot (2004,12) define a la retórica como “(...) el arte de probar que lo que creemos lo debemos creer, en vez de probar lo que es verdad con métodos abstractos”. Como universalista que se considera, insiste que la realidad está constituida de todo “hecho” a cerca “del mundo” incluyendo cómo nos sentimos y reaccionamos frente a éste, por lo cual argumenta que la retórica hace parte de una basta parte de nuestra realidad. Pero no se trata de verdades inmodificables, se trata de una realidad construida por la retórica, temporal como nuestras circunstancias o creencias y por lo tanto no pretendería llamarse objetiva: tenemos solamente las imágenes subjetivas de ella y solo desde suposiciones subjetivas, desde la experiencia personal la podemos vivir. Booth afirma que la retórica crea realidades, no obstante lo hace de manera temporal pues genera una serie de juicios a cerca de “lo que la realidad en realidad es” permitiendo negociaciones sobre lo real. “Luego de toda elección o toda guerra, nunca hay un acuerdo total a cerca de cual es la nueva realidad que se ha creado” (2004:14).

Para los retóricos el lenguaje neutro impersonal y sin adornos es una mera utopía. Éste termina cayendo en un enmascaramiento de su propia naturaleza haciéndolo falso y deshonesto con relación al mundo. Desde esta perspectiva inclusive la verdad es relativa, subjetiva, temporal, cambiante, esquivada, retórica. Ya decía Nietzsche que la verdad es un ejército en marcha compuesto de metáforas, metonimias y antropomorfismos, imposibles de eliminar por más que se intente llegar al imposible “lenguaje natural”, por eso argumenta que el lenguaje mismo ya es retórico.

Dicho argumento es avalado por otros pensadores como Ludwig Wittgenstein y Mikhail Bakhtin quienes niegan que el lenguaje posea una naturaleza esencial de carácter abstracto. Más bien lo conciben como una serie de juegos y prácticas sociales diversas. En este panorama

contemporáneo ha sido importante la influencia de Michael Foucault, en cuya obra la palabra “discurso” tiene una acepción más precisa dentro de las relaciones de poder y en particular en aquellas formas de poder englobadas en lenguajes especializados e institucionalizados. Esto ha propiciado una enorme difusión de teorías del “discurso” para remplazar a las teorías del “lenguaje” –es decir, teorías que enfatizan la necesidad de encuadrar cualquier declaración en sus contextos sociales particulares, en vez de la autoridad de reglas y sistemas abstractos. Así, Foucault (1974,117) argumenta que los tropos dominantes dentro del discurso de un período histórico particular determinan qué podemos saber –constituyendo el *episteme* básico de una era. La “práctica discursiva” es reducida “a un cuerpo de reglas históricas anónimas, siempre determinadas por el tiempo y el espacio que ha definido un período dado, y por un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de operación de la función enunciativa”.

En esta misma línea Antonio López Eire (2005:7) argumenta que el lenguaje no puede expresar fielmente la realidad. Por ello afirma que la retoricidad del lenguaje:

“Quiere decir sencillamente, que el lenguaje para lo que sirve ante todo es para hacer cosas en el ámbito de lo político social a base de influir en los conciudadanos. En cambio, está mal dotado para reproducir y transmitir la realidad, que de una y otra vez se le escapa al lenguaje, de manera que nunca consigue este apresarla definitivamente en forma de verdad absoluta e incontrovertible, innegable en todos los espacios y los sucesivos tiempos. Para esto el lenguaje no está nada bien pertrechado, por lo que, para tratar con la presunta verdad de la filosofía y de la ciencia, no ha habido más remedio que recurrir a nuevos lenguajes escrupulosa y estrictamente pactados entre sus usuarios, los llamados ‘lenguajes especiales’ o ‘lenguajes científicos’ ”.

Ante esta perspectiva la antigua y antes subvalorada retórica Sofista ha renacido en la contemporaneidad defendiendo que la “verdad” y el “lenguaje natural” no bastan para producir convicción en algunos auditorios. El lenguaje es retórico pues lo creó el ser humano para acciones político-sociales, pero no reproduce fielmente la realidad, por lo tanto es indiferente a la verdad, sobre todo a la verdad absoluta, la cual es imposible de captar y transmitir. El criterio de verdad entonces no se encuentra en el mayor o menor grado de fidelidad en la reproducción que de la realidad haga el discurso, sino en la aceptación del discurso en un contexto determinado, ante el cual la retórica, o el campo de las probabilidades y de la argumentación, es el único ámbito relevante de consideración (según los sofistas) y en el cual se lograrían pacífica, racional y democráticamente los consensos humanos.

Se da así un “desplazamiento de la retórica desde la indecorosa periferia al centro necesario: porque si la verdad más elevada para un hombre cualquiera es lo que él cree

que es esa verdad, la habilidad que produce la creencia y, por consiguiente, establece qué es verdadero en un tiempo y un lugar determinados, es la habilidad esencial para la construcción y mantenimiento de una sociedad civilizada” (Fish, 1992: 270).

Esta postura contradice la idea platónica de que cualquier discurso debe ser medido con relación a una realidad estable e independiente. La clave de la persuasión está en el discurso mismo y en las cualidades estéticas, psicológicas y político sociales del lenguaje (López Eire 2005:98). La atención hoy, como era para los sofistas, se vuelca hacia la apariencia, el ademán retórico, los gestos, el estilo, en un cambio tan profundo en los discursos académicos y visible en muchas disciplinas, que ha sido llamado el “giro retórico” o el giro discursivo”.

Teóricos como Marshal McLuhan insistieron ya desde los años sesenta que “el medio es el mensaje”, otros como Susan Sontag en el año setenta argumentaba en contra de la interpretación entendiendo que la búsqueda positivista de significados más allá de la forma que los vehiculaba hacía perder todo lo que dicha forma podría decir. Barthes (1973) llega más lejos aun al afirmar que además de ser significativa y analizable, la forma puede ser fuente de placer para los lectores. La línea de pensamiento que representan estos autores está relacionada según Catalá (2010C:34) con la renovación del cine de no ficción contemporáneo, pues “con ello se anunciaba la génesis de un nuevo tipo de lector o espectador capaz de atender al mismo tiempo a la historia y a la forma de contarla”.

Pero de acuerdo al análisis que realiza Catalá, las ideas de estos pensadores surgen con toda su fuerza, en los mismos años cuando el concepto del entretenimiento invadía los textos y los públicos con fórmulas estandarizadas impulsadas por un neoliberalismo imperante que buscaba simplificar el mundo, vaciarlo de significados y complejidad. Con ello los textos quedaban en manos de la manipulación pues al mostrar una supuesta transparencia de lo real se empiezan a confundir los textos con la propia cotidianidad. Es una era del entretenimiento, del espectáculo en la cual el público mundial se encuentra consumiendo con voracidad en sus pantallas la telerealidad, los canales de noticias 24 horas, los programas del corazón, los *docushows*. Lúcidamente Baudrillard anuncia la desaparición de la realidad, suplantada por la sucesión de simulacros que conforman una hiperrealidad que solo existe virtualmente. “Es la época del *What You See Is What You Get*, que, en lenguaje coloquial, viene a ser ‘es lo que hay’. Se quería poner punto final a la sospecha inaugurada por Marx, Nietzsche y Freud” (Catalá,2010C:36).

El resurgimiento del cine de no ficción en los años ochenta y noventa se produce en este contexto como un gesto de resistencia política, cultural y estética contra la homogenización cultural y el aplanamiento de la realidad impulsada por el neoliberalismo. El renovado interés estético, surge como una estrategia para reapropiarse de la realidad por medio de su propia textura más allá de las apariencias y desde una perspectiva local, familiar y personal. Para los diferentes discursos y en este caso en el cine de no ficción actual, la forma y contenido, la presentación y lo presentado son indisolubles, como es el caso del documental *Sherman's March*, ejemplo con el cual empiezo esta sección sobre la post verdad y la desestabilización de los discursos “serios”. En él se puede apreciar como estas fronteras se diluyen como en muchos otros discursos contemporáneos. La experimentación formal hacia formas subjetivas que hasta ese entonces aun no eran comunes fue fundamental para esta película, de McElwee quien afirma en una entrevista publicada en su sitio web²⁸, nunca haber intentado que su película fuera un documental histórico, por el contrario se aleja de los procedimientos realistas y objetivos clásicos. En otro escrito suyo (2007), declara: “En *Sherman's March* (...) exploré de forma más completa las posibilidades subjetivas de narración y la creación de un “personaje” del realizador, que era tan importante para lo que sucede en el film como cualquier otro de sus objetos filmicos” y más adelante continúa mencionando algunos de los aspectos formales que quiso utilizar, como la evidencia de la ausencia de equipo de rodaje, una voz en off confidencial y subjetiva, pero muchas veces humorística; monólogos del realizador dirigidos a cámara en tono confesional, y lo que el llama “la doble revelación de su identidad y de la del general Sherman” usando apuntes personales de ambos, que permiten trazar paralelismos.

En esta película la forma termina guiando a un contenido que no es unívoco ni unidimensional, que responde a las circunstancias, al azar mismo de su “*road movie* amoroso” con muchos temas posibles. A través de un efecto de superficie, de lugar común, en el cual los diálogos cotidianos (y a veces banales) con las mujeres que conoce el realizador y su propia circunstancia personal de búsqueda e incertidumbre, se convierten en el centro narrativo y discursivo, McElwee evita el lenguaje cientificista clásico, que solo aparece a manera de parodia, ironía o analogía deconstruyéndolo. En una secuencia, luego de que por casi media película el realizador-personaje se ha enfocado básicamente en conocer mujeres sureñas y en autoreflexionar sobre su situación sentimental a partir de su viaje al sur de EUA, dice: “todo es muy confuso para mí. No sé qué hacer en este momento. De hecho, pienso que debo continuar siguiendo la ruta de Sherman por el sur. Quiero decir que estoy realmente intrigado por William

²⁸ <http://rossmcelwee.com/shermansmarch.html>

Tecumseh Sherman. Pienso que él es una de las figuras trágicas de la historia”. A continuación cuenta la ironía que significó para este general de la Unión haber vivido en el Sur y amado a su gente, pero en la guerra haber dirigido una de las primeras y más crueles guerras contra su población civil. Combinando la historia, con lo subjetivo, McElwee se identifica con este personaje ambiguo, lleno de dudas, solitario e incomprendido, como se siente el realizador en su actual proyecto y en su situación amorosa. El general March más que una figura histórica, es en esta película una analogía de la destrucción que podría generar un ataque nuclear, es además la excusa para hablar de la masculinidad, el fracaso, las dudas y otros temas que son el verdadero foco de McElwee y los cuales trabaja como había mencionado, desde una retórica de la cotidianidad, de la superficie, en la cual la forma cobra una importancia esencial, sobre una realidad compleja, imposible de abarcar hoy con las técnicas tradicionales.

Sherman's March es solo un ejemplo de una nueva retórica que ha desestabilizado los “discursos serios” en el cine de no ficción contemporáneo y en general en todos los campos de la cultura occidental. Ésta retórica, que acá llamo “de la post verdad”, parte del axioma planteado por Williams (1997:21) de que ningún film revela la verdad de los sucesos, sino sólo ideologías y conciencias que construyen verdades adecuadas, es decir, narrativas rectoras de la ficción y con las cuales damos sentido a los acontecimientos. La verdad no está garantizada entonces por la cámara documental y la fe idealista en ella, como si de un espejo se tratara, pero tampoco se trata de negarla y pasar al reino de la mentira, o recurrir cínicamente a una ficción omnisciente. Por ello William propone que lo documental sea definido como un “conjunto de estrategias destinadas a elegir entre un horizonte de verdades relativas y contingentes”, como “una minuciosa elaboración, una intervención en la política y la semiótica de la representación” en vez de pensarlo como una esencia de verdad, una simple revelación o reflejo.

Asumido así, el cine de no ficción puede (y debe) recurrir a todas las estrategias de la ficción para llegar a verdades relativas y así desmontar las verdades perniciosas, como se ha explorado en otras formas de representación postmodernas. Éstas no sucumben a la ausencia de fondo ni renuncian a la verdad. Asumen que las imágenes no son espejos con memoria sino salas de espejos. Frente a la crisis de representación se deben desplegar las diversas facetas de estos espejos para poner al descubierto la seducción de las mentiras, pues según Williams (1997:21) parecería que mientras más directa y resueltamente persigue un film una verdad particular, menos oportunidad tiene de crear la clase de “reverberaciones entre sucesos”. Y en este juego de espejos se reflejan imágenes complejas, en el sentido que las comprende Catalá (2005:41):

imágenes abiertas, interrelacionadas con otras imágenes, en las cuales lo complejo se entiende como múltiple, vertebrado y fundamentalmente inestable. Es por ello que afirma que:

“La imagen compleja rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico: en lugar de una epistemología del reflejo, se propone una epistemología de la indagación. La imagen ya no acoge pasivamente lo real, sino que va en su busca. Las imágenes en la Cultura Visual dejan de ser transparentes para volverse opacas, dejan de ser copias del mundo (mimesis) para volverse exposiciones, las imágenes ya no son solo espectáculo sino interactividad; las imágenes son razón, y forman parte del pensamiento”.

Se trata de lo que autores como Jay Ruby (1991:53) han declarado como la “muerte de la objetividad”, al haberse erosionado el soporte moral e intelectual de las prácticas tradicionales frente a la imagen y lo real, cambiado así profundamente la relación de quien filma con lo filmado. “Estos cambios son parte de unos factores complejos intelectuales, artísticos, políticos y éticos infortunadamente etiquetados lo postmoderno”. Analizaremos a continuación algunas de las características de esta muerte de la objetividad o post verdad a partir de los cambios en el pensamiento científico y su influencia en las prácticas del cine de no ficción contemporáneo.

4.3. Nuevos discursos científicos y sus relaciones con el cine de no ficción

Si en el pasado la ciencia moderna fue paradigma del documental clásico y del observacional, se podría argumentar que la retórica del Cine de No Ficción de la post verdad tiene sus raíces más profundas en la nueva ciencia y en el pensamiento contemporáneo, inclinados hacia el lado del “*homo rhetoricus*” más que hacia el del clásico “*homo seriusus*”. Inclusive se puede rastrear una formación científica de influencia contemporánea en realizadores tan emblemáticos en el cine de no ficción de la post verdad como Errol Morris o Trinh T. Minh-ha. Ellos, como una parte importante de los grandes autores del cine contemporáneo de no ficción, desconfían del tradicional discurso científico, buscando formas alternativas de representar la realidad análogos en muchos casos, a los esfuerzos realizados por las nuevas corrientes científicas que han cambiado el panorama de la ciencia, sus paradigmas modernos e inclusive sus formas de escritura y representación.

A pesar de que influyentes pensadores modernos ya dudaran de la infalibilidad de la ciencia y su lenguaje transparente desde hace más de un siglo, y que la llamada “nueva física” hiciera lo propio con las certezas científicas desde principios del siglo XX, la seguridad y confianza en el

gran discurso que representa la ciencia predominó en el panorama mundial durante unos cuatrocientos años, manteniendo aun su continuidad en muchos ámbitos de la vida en Occidente. El discurso científico se constituyó en una de las principales características de la Modernidad, en la punta de lanza de la idea de progreso, de la objetivación y dominio de la naturaleza, y de una explicación del mundo que pretende describir la realidad “tal cual es”, objetiva y verazmente. Ideas que serían guías en el desarrollo de la institución documental.

Esta pretensión de objetividad de la ciencia moderna ha intentado borrar su propia narratividad y retoricidad. Lyotard (1987:27), basa gran parte de sus trabajos en torno a la función del relato dentro de un discurso y conocimiento científicos. Afirma que la ciencia moderna se caracteriza por su negación o supresión de formas de legitimidad basadas en la narración. Al contrario de las sociedades primitivas que transmiten su conocimiento por medio de la narración (la cual comunica el conjunto de reglas pragmáticas que constituye el lazo social), la ciencia está luchando y tratando de hacer desaparecer desde el siglo XVIII esta legitimidad “primitiva. De esta manera para Lyotard, el lenguaje científico se encuentra aislado de los usos del lenguaje que forman el lazo social, pues la pragmática clásica del saber requiere de una estructura de autoridad diferente en la cual el valor de verdad debe ser asignado y aceptado de antemano. Argumenta entonces que el juego lingüístico de la ciencia moderna es más denotativo que narrativo oponiéndose activamente al juego lingüístico del relato, asociado a la ignorancia, barbaridad, prejuicios, superstición e ideología. Pero finalmente a la hora de la legitimación social, de justificar su existencia y los recursos necesarios para su funcionamiento, la ciencia siempre acude al relato por medio del cual adquiere intención y autoridad. Ello implica una paradoja: El saber científico depende de la supresión o denuncia del relato, y por otro está condenado a depender en gran medida de un relato de legitimidad, de una “metanarración” o “Gran Relato” que lo justifica.

Sin embargo, como varios autores anuncian, se viene dando lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX una pérdida terminal de poder de estos grandes relatos y su función creadora de una estructura legitimadora del trabajo científico. La pérdida de confianza en las metanarraciones (y quizá como contribución a ello) viene acompañada del fracaso del poder irresolubles (en matemáticas por ejemplo), cuestiones que en principio pueden parecer incontestables, más que cuestiones sin respuesta. En esta situación el poder organizador de la ciencia se va debilitando, la propia ciencia se desenvuelve en una nube de especialidades, cada una con su modo de proceder o juego lingüístico incompatible y con principios de

autolegitimación propios e intransferibles. Para Lyotard asistimos por tanto, al paso desde la amortiguada majestad de los Grandes Relatos a la autonomía dispersa de las micronarraciones.

Y es que no es difícil constatar que los novedosos descubrimientos científicos del siglo XX como los de la física cuántica, la cosmología física, la biología molecular o las ciencias cognitivas ayudaron a socavar las arraigadas ideas de la ciencia moderna, demostrando la relatividad, la subjetividad, complejidad y variabilidad de los fenómenos naturales. La propia experimentación científica ha comprobado asuntos tan revolucionarios como el principio de indeterminación o incertidumbre, según el cual el solo hecho de observar y medir un fenómeno lo altera. Dicho principio enunciado por Werner Heisenberg en 1925 constituye como tal una semilla de duda en el corazón de la prueba empírica misma, que influyó profundamente en la ciencia y en la filosofía posteriores, con efectos explicativos tan particulares como el desarrollo del perspectivismo en la ciencia, el cual pone en duda la posibilidad de generar medios de medida y observación que no afecten o distorsionen la naturaleza de los resultados derivados. Se reconoce que la indagación científica está basada en la comprobación de hipótesis más que en la búsqueda de verdades eternas, haciendo que los filósofos de la ciencia, como Kuhn argumenten que el progreso científico se puede entender como un proceso dialéctico, en el cual los paradigmas en la ciencia tienen un papel fundamental. Ello implica un radical cambio conceptual que ha precipitado el colapso de las seguridades científicas y, con ellas, el de términos como objetividad, verdad y realidad, tan mencionados también en el debate cinematográfico y documental, ampliando o disolviendo así las marcadas fronteras entre las disciplinas y estilos discursivos de las ciencias, en un amalgama “indeciso” que Jameson (1987:112) denomina “teoría”, como una de las primeras imágenes de la escena intelectual postmoderna.

Toda esta transformación además ha propiciado un movimiento autocrítico y auto reflexivo al interior de las ciencias que cuestiona sus propios paradigmas. De esta forma la perspectiva retórica ha tomado una gran fuerza incluso en el tradicionalmente cerrado campo de las ciencias exactas. Según Fish (1992:278) las disciplinas se han dado cuenta que su saber, los datos, los procedimientos fiables y los valores científicos que expresa y divulga se construyen social y políticamente. La ciencia contemporánea es mucho más consciente de la manera en que el sistema de creencias, el paradigma elegido de pensamiento e investigación y la observación científica determinan de antemano el tipo de resultados que se van a producir y por lo tanto

influyen tanto en el discurso científico que hoy es ampliamente asumida la retoricidad de las ciencias, desde la cual la validez universal para sus descubrimientos pasa a un segundo plano.

4.3.1.Retóricas contemporáneas sobre la realidad social

El profundo giro en la filosofía de las ciencias ha llegado de manera más directa al cine de no ficción a través de las ciencias sociales y humanas, en las cuales la perspectiva retórica contemporánea es especialmente prolífica. Los desarrollos metodológicos y discursivos que se han producido a partir del surgimiento de corrientes de pensamiento tales como el post estructuralismo, el deconstructivismo, los estudios culturales, el post colonialismo, el post feminismo entre otras, han cambiado radicalmente la forma de pensar, investigar y representar el panorama social. Dichas tendencias asumen directamente, como característica común, el problema retórico en la ciencia, afirmando y demostrando sistemáticamente la naturaleza, mediada, parcial y socialmente construida de todas las realidades, tanto si son fenomenológicas, lingüísticas o psicológicas (Fish 1992:278). Ideas como el relativismo cultural, la idea de que la realidad es una construcción social y el impacto del marxismo académico que reconoce la base ideológica del conocimiento han sido factores que socavan las concepciones tradicionales a cerca del documental (Ruby, 1991:53).

De esta forma, la contemporaneidad introduce un corrosivo debate en tres bases importantes de las ciencias sociales: las vías de acceso al conocimiento sobre la realidad social, su representación y las consecuencias sociales de la investigación científica, desestabilizando así sus tradicionales paradigmas. Las discusiones contemporáneas frente a la autoría etnográfica y el acceso privilegiado al conocimiento, como la crisis de representación frente a una realidad que ya no se puede objetivar pasan a ser centrales en el propio discurso científico. Es por ello que estrategias ya comunes en el cine de no ficción de la post verdad, como la participación, la reflexividad, la deconstrucción, la performatividad, la subjetividad, la autoetnografía o la experimentación estética y discursiva han sido desarrolladas con anterioridad o paralelamente por los científicos contemporáneos como una forma de acercarse a las nuevas teorías y realidades sociales.

Para Clifford Geertz (1997:40), existe desde los años ochenta una verdadera alteración de los principios que sirven para cartografiar las ciencias sociales y las humanidades. En su diagnóstico, señala como sintomáticas la hibridación de géneros, la ruptura de corsés en la escritura al servicio de la interpretación de la sociedad, la puesta en cuestión de una legitimidad

epistemológica desligada de la propia práctica interpretativa y discursiva, y la alteración de las relaciones entre el conocimiento y la acción social. Según Ortega dichas características “poseen fuertes resonancias y un aire de familia con lo que en los últimos años se viene afirmando a propósito de los caminos emprendidos por el cine documental y sus aledaños” (2007:186).

Siguiendo un argumento semejante, Ruby (1991:53) relaciona directamente las prácticas documentales con el pensamiento científico dominante. Afirma entonces que cuando las popularizadas versiones del positivismo y de un empirismo ingenuo dominaban la forma como Occidente entendía el mundo, se asumió que los cineastas eran capaces de descubrir y reportar la verdad a cerca de la gente. “Los documentales eran entendidos como afirmaciones indiscutibles de hechos –la versión oficial de la realidad de otro. La gente retratada fue asumida como no capaz de hablar por si mismos”. En la contemporaneidad tanto las ciencias sociales, como el documental buscan nuevas formas de representación acordes con los cambios epistemológicos actuales.

“La percepción generalizada de un orden del mundo radicalmente cambiante ha potenciado este cambio y minado la confianza en lo adecuado de sus significados para describir la realidad social... De esta forma, en todo campo contemporáneo cuyo sujeto es la sociedad, habrán intentos de reorientar el campo en nuevas direcciones o esfuerzos de sintetizar nuevos retos a la teoría... A un nivel amplio, el debate contemporáneo es a cerca de cómo un emergente mundo postmoderno debe ser representado como un objeto de pensamiento social...” (Marcus y Fischer, 1986: vii).

Un ejemplo significativo y temprano de esta intersección entre las nuevas teorías sociales y el documental se da en la película *Reassemblage* (T. Minh-ha, 1982). En su secuencia inicial, el film muestra imágenes de las actividades de una comunidad senegalesa sin ningún sonido ambiente. Luego se pasa a una pantalla en negro con el sonido del lugar y finalmente la mezcla de ambas con una *voice over* de la realizadora:

"Tan solo han bastado veinte años para hacer que dos billones de personas se definan a sí mismas como subdesarrolladas. No intento hablar sobre, tan solo hablar al lado de. (...) Una película sobre qué? me preguntan mis amigos. Una película sobre Senegal, pero qué de Senegal?" (...) La creatividad y la objetividad parecen estar en conflicto. El observador ansioso recoge muestras y no tiene tiempo de reflexionar sobre el medio que utiliza. Tan solo han bastado veinte años para hacer que dos billones de personas se definan a sí mismas como subdesarrolladas Lo que yo veo es la vida mirándome."

Esta película, como en general la obra de Minh-ha se ha convertido en un referente de ese cine “documental otro” que ha influido en el discurso contemporáneo de no ficción. Tanto en el texto hablado, como en la forma audiovisual abierta, fragmentaria y experimental, esta autora intenta

hacer una crítica corrosiva a las etnocéntricas exposiciones occidentales de África y de la mujer africana, a la representación tradicional del otro, a las fronteras entre géneros cinematográficos y en definitiva al propio cine etnográfico y a la antropología con sus pretensiones realistas, científicas y objetivas. Algunos documentalistas cuestionan su habilidad para “hablar sobre” y empiezan a mirar formas de “hablar acerca” o hablar con” (Nichols,1983). En *Ressemblage*, Minh-ha entremezcla diversas narrativas y formas de discurso, como lo poético, lo ensayístico, lo teórico, lo observacional, realizando permanentes cambios, repeticiones, fragmentaciones, collages y discontinuidades, que desfamiliarizan y descontextualizan la realidad y la imagen, para darles así múltiples e inestables sentidos.

Desde la crítica cultural, el feminismo y el postcolonialismo, teorías en las cuales se mueve Minh-ha, se produce una tendencia que se podría denominar cine deconstructivo en el sentido que le dio Derrida (1998), ya que su objetivo es la crítica a los modelos de representación a partir de su deconstrucción, evidenciando que la objetividad o la verdad son construcciones simbólicas que buscan imponer significados unívocos sobre determinadas realidades culturales para en últimas legitimar ciertos discursos ideológicos. Y es que Minh-Ha es escéptica frente al poder de conocimiento y representación del documental tradicional, pero consciente de su privilegiado dominio histórico de la verdad, debido al status que durante décadas se le ha concedido a esta forma cinematográfica, haciéndolo fuertemente persuasivo. Y esto para ella es un asunto nada inocente, pues considera que “la verdad es producida, inducida y extendida de acuerdo con el régimen en el poder” (Minh-Ha, 2004: 2). El cine de no ficción desde su propio interior, con reflexiones que vienen desde su propia práctica, como ésta, un cambio de paradigma cultural, epistemológico y finalmente discursivo del que no es ajeno.

Aunque la búsqueda de los orígenes de la crisis llevaría muy lejos, Ruby (1991:53) argumenta que además de los desarrollos de la filosofía de la ciencia contemporánea, un factor relevante fue el fin de la era colonial para millones de personas subyugadas por los imperios capitalistas o convertidas en satélites socialistas. Ello causó la contestación a la construcción de la realidad por el hombre occidental, blanco, de clase media y heterosexual, discutiendo el derecho a representar a cualquier persona que no sea a sí misma y teniendo entre otros resultados una perspectiva sobre la identidad cultural abierta, como algo que debe estar regularmente en negociación y no como eternamente fijo (Ruby 1991:53-54)

Dicho cambio de paradigma ha tocado a cada una de las ciencias sociales y humanas, sin embargo, la renovación de la historiografía y de la etnografía son de especial importancia para

el presente estudio en la medida que han tenido una gran influencia para la institución documental, al centrar su discusión en las formas de representación del mundo histórico y la realidad cultural, materias primas del cine de no ficción. Es por ello que me refiero brevemente aquí a estas dos disciplinas como una forma de aproximarme a las raíces e inter-influencias de mi objeto de estudio, y así identificar algunas de las características discursivas que han convertido al cine de no ficción de la post verdad en uno de los campos creativos más dinámicos e interesantes de la contemporaneidad.

4.3.2. La crisis de la historiografía: retórica, subjetividad y pequeños relatos

La historiografía contemporánea, como muchas otras ciencias sociales experimentó un cambio importante desde los años setenta debido a la emergencia de las teorías asociadas al giro lingüístico postmodernista y postestructuralista y de los aportes de la antropología, los estudios culturales, la semiótica y la crítica literaria, dando como resultado una mayor atención prestada a la dimensión productiva de la cultura, del imaginario y de la dimensión discursiva en la realidad social. Autores como Barthes (1994:164) ya alegaban que no habría diferencias específicas, rasgos lingüísticos reconocibles entre el relato de hechos de la historiografía y el imaginario de la épica, la novela o el drama. El discurso de la historia, como el de todos aquellos discursos de pretensión realista, utiliza según él, un esquema semántico que busca consolidarse únicamente en el referente y el significante evadiendo la existencia del significado: “En otros términos, en la historia ‘objetiva’, la ‘realidad’ no es nunca otra cosa que un significado informulado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente. Esta situación define lo que podría llamarse el efecto de realidad” (Barthes, 1994:175). Y con la consolidación de la ilustración y el positivismo en el mundo Occidental dicho “efecto de realidad” ocuparía un lugar central en la cultura, que ayudaría a la creación y popularidad de géneros como la novela realista, el diario íntimo, la literatura documental, la fotografía o el propio cine documental.

A partir de estas reflexiones provenientes de la lingüística los llamados historiadores iconoclastas, como Hyden White, Paul Veyne y Simon Schama, entre otros, proponen un nuevo modo de hacer historia que ha revolucionado las aproximaciones contemporáneas a la interpretación de los textos históricos y en este caso a los textos cinematográficos de no ficción. Entre ellos ha venido avanzando la idea -ya elaborada por otros pensadores desde los sofistas hasta los postmodernistas- de que el lenguaje figurativo está presente en todo tipo de discurso tanto en sus microestructuras, como en su marco general de organización y elaboración, revelando el sentido, el punto de vista subjetivo inherente a los textos.

Como ya lo abordé en el primer apartado, los tropos han merecido el estudio de muchos pensadores desde los tiempos clásicos, hasta el punto en que la *elocutio*, encargada de clasificar y definir un gran número de ellos, se convirtió en la parte más importante de la retórica. No obstante, más allá del embellecimiento o adorno al que se han visto reducidas las figuras, varios teóricos le han prestado una especial atención a la **metáfora**, a la **metonimia**, a la **sinécdoque** y a la **ironía**, que Kenneth Burke (1970: 17) llama los “tropos maestros”. Desde Aristóteles y pasando por autores tan variados -que tratan de una manera u otra sobre la construcción de la conciencia humana- como los analizados por White (1978): Piaget, Vico, Rousseau, Hegel, Nietzsche, Freud, Marx, Thompson, los tropos maestros han sido considerados esenciales por su poder explicativo en innumerables asuntos relacionados con el lenguaje, el discurso y la conciencia humana. Por ello su importancia ha sido reconocida en varias áreas de estudio como la retórica, la literatura, la historia, la etnografía o la filosofía, deduciendo que hasta los lenguajes más “asépticos” como el de la ciencia son tropológicos.

Para White (1978:16-21) las coincidencias entre estos pensadores son una razón suficiente para tratar los tropos maestros no solo como un modelo de discurso, sino como un modelo útil de explicación de la construcción de la conciencia. De esta forma define la teoría tropológica como una manera de clasificar discursos con referencia a modos lingüísticos que predominan en ellos, más que con referencia a supuestos “contenidos” que son siempre identificados de manera diferente por los diversos intérpretes. En ello subyace la idea de que los tropos no son solamente estrategias retóricas que transfieren sentido de una palabra a otra, sino estrategias que transfieren sentido a través de todo el discurso. Dicha concepción puede ser entonces de gran utilidad para el documental, el cual muchas veces es identificado y clasificado por sus contenidos, funciones u otras formas, olvidando su carácter tropológico, su construcción metafórica del discurso que le da sentido tanto a la estructuración total como a la unión microestructural de imagen y sonido en las escenas.

En sus estudios White busca principalmente deconstruir la aproximación objetivista a la historia, demostrando que el pasado no está “dado” sino que se constituye por el historiador, teoría totalmente vigente para la no ficción cinematográfica, la cual también se basa en un mundo histórico que de igual modo no está “dado”. Éste es construido creativamente por el cineasta quien además de las técnicas narrativas y figurativas del lenguaje disponibles al historiador, cuenta con diferentes recursos audiovisuales. Por lo tanto, si ya para la historia se demuestra su subjetividad intrínseca, desde las posiciones contemporáneas en el documental la

objetividad se ve como un tipo de discurso que responde a una concepción realista/cientificista. Así, habría que superar la dicotomía objetividad-distorsión, comprendiendo que existen diferentes estrategias de constituir la “realidad”, cada una con sus propias implicaciones éticas, ideológicas y estéticas.

White argumenta que desde los discursos más realistas hasta los más imaginativos, todos tienen elementos trópicos que son inexpugnables, por más realistas que pretendan ser. Es por ello que en su introducción de *Tropics of discourse*, afirma que “el tropismo es la sombra de la cual todo el discurso realista trata de escapar” y subraya la futilidad de esta evasión pues para él “el tropismo es el proceso por el cual todo discurso constituye los objetos que pretende solamente describir de forma realista y analizar objetivamente (...) es el alma del discurso, el mecanismo sin el cual el discurso no puede hacer su trabajo o lograr su fin” (White, 1978:1-2). En esta misma lógica Paul de Man ha afirmado que el discurso de no ficción no es menos tropológico o alegórico que el de la ficción. Contemporáneamente se entiende que si la estructura básica del lenguaje es figurativa, entonces el tropismo está implícito en cualquier discurso y el documental no es la excepción.

Para White (1978:2) es evidente que el carácter tropológico del discurso de no ficción es diferente del canon lógico descriptivo, pues el silogismo mismo muestra claras evidencias de tropismo y más aún los pseudosilogismos y cadenas de ellos, comunes en la historia, la crítica literaria, la filosofía, las ciencias humanas y en este caso, el documental cinematográfico. El discurso, siguiendo a White (1978:5), va desde lo familiar hasta lo no familiar y ello sólo puede ser tropológico por naturaleza. Allí se da la explotación de las principales modalidades de figuración en los discursos los cuales, tienen un patrón de movimientos tropológicos pasando de lo metafórico a lo metonímico, a representaciones sinecdóquicas y contrastes, proceso que subyace en todo esfuerzo humano por dar significado al mundo.

Desde esta posición entonces la medición de la validez de los discursos que tradicionalmente se realiza desde la fidelidad a los hechos y la adherencia a criterios de consistencia lógica alcanza aquí sus límites, pues en la prosa más fiel es un hecho ineluctable que los textos que intentan representar “las cosas tal como son”, sin adornos retóricos o imagería poética, caen siempre en un fallo de intención (White, 1978:4). Este “fallo de intención” ha sido precisamente la crítica más arraigada frente a los documentales de la corriente observacional más purista, como algunos del *Direct Cinema* norteamericano y sobre todo de documentales etnográficos pretendidamente científicos. Por más esfuerzo que éstos han puesto en evitar que su

subjetividad se reflejara en las películas, ello ha sido siempre imposible, como acabaron reconociendo muchos de los exponentes de estas mismas corrientes. Siempre hay un proceso de selección, de ordenación, de temporización, de búsqueda de relaciones, de narrativización frente a la realidad, que se expresa por medio de las técnicas cinematográficas.

Dicho proceso lo reduce White en su nivel más profundo a los tropos maestros. La metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía organizarían los elementos del discurso. Y dichos tropos están directamente relacionados con cuatro mitos arquetípicos de Occidente -basados en la literatura religiosa clásica y judeo-cristiana: El mito romántico (búsqueda o peregrinaje a la ciudad de Dios), el cómico (progreso por evolución o revolución), el trágico (decadencia y caída), el irónico (recurrencia o catástrofe casual).

El científico, el historiador o el artista siempre eliminan y seleccionan los datos ofreciendo indefectiblemente una vía entre muchas otras de aprehender ciertos aspectos de la realidad y no un análisis o descripción exhaustiva de todos los datos. El estilo funciona entonces como un sistema de notación, protocolo o etiqueta provisional desde el cual la escritura se podrá realizar desde muchas formas correctas, requiriendo cada una su propia forma de ser representado. Esta concepción de representación e investigación que defiende White (1978:49) evita llevar las ciencias humanas y en este caso el documental a un relativismo radical y a su asimilación como propaganda, permitiendo múltiples posibilidades representativas (impresionistas, expresionistas, surrealistas, accionistas) para subrayar el significado de los datos. Pero al mismo tiempo demuestra que el discurso histórico, y en general todo discurso sobre la realidad es retórico, y utiliza técnicas figurativas y tropológicas. De esta forma, el imperativo de la objetividad histórica, que había sido el pilar de una concepción del mundo logocéntrica, da paso a la deconstrucción del discurso histórico, atribuyendo contenido a la forma y dando paso así a una materialización de la retórica.

La escritura de no ficción debe ser analizada primeramente como un tipo de discurso en prosa sometándolo a un análisis retórico para descubrir la estructura poética subyacente. Dicho análisis permite descubrir el carácter artístico y persuasivo en el discurso de la no ficción, clasificándolo en las diferentes modalidades de uso del lenguaje figurativo que son favorecidas. Así se reconocerá que toda historia contiene no sólo una cierta cantidad de información y explicación (o interpretación) de lo que esta información “significa”, sino además un mensaje más o menos abierto acerca de la actitud que el lector debe asumir ante ambos: el dato reportado y su interpretación formal. Este mensaje está contenido en los elementos figurativos que

aparecen en el discurso, los cuales sirven como claves subliminalmente proyectadas al lector acerca de la calidad del sujeto bajo estudio, siendo el rol de dichos elementos más importante (1978:105).

White sugiere que el componente artístico puede ser descubierto por un análisis específicamente retórico en naturaleza, argumentando que los tipos de discurso principales se pueden identificar con los tipos de discurso en prosa analizados en la teoría retórica en términos de los modos del uso del lenguaje figurativo que favorece en varias formas. White demuestra en sus trabajos que el efecto explicativo de la representación de la serie de eventos se deriva primariamente de su llamado a ciertas convenciones de la caracterización literaria que hace el nivel figurativo del discurso. Así el significado latente del discurso se puede identificar con el lenguaje mismo usado para describir los eventos analizados. Los elementos históricos son neutros, y es la decisión del narrador de configurarlos en concordancia a las características de la estructura arquetípica que considere más apropiada para ordenar los eventos y hacerlos comprensibles lo que les da un sentido u otro. Es por ello que un grupo de eventos no es intrínsecamente trágico por ejemplo, sino que puede conformar diferentes historias (White, 1978: 84)

Pero las decisiones del documentalista -como las de cualquier otro narrador- de darles una forma u otra está directamente relacionados con imperativos culturales e ideológicos, los mismos que influyen en la percepción de las audiencias. White encuentra que cada uno de los modos de estructuración tiene afinidades con las principales posiciones ideológicas así: modo romántico - ideología anarquista, modo cómico - ideología radical, modo trágico - ideología liberal, modo irónico - ideología conservadora. Dichas asociaciones enfatizan que no hay modos de estructuración, explicación o descripción neutros de ningún campo o evento, sea este imaginario o real, sugiriendo que el solo uso del lenguaje implica una postura específica del mundo que es ética, ideológica y más generalmente política (White, 1978: 129).

Por lo tanto buena parte de la significación y del entendimiento se produce al identificar el tipo de estructuración de la historia que la relaciona metafóricamente con otras historias. “Los elementos toman un aspecto familiar no con base en los detalles sino en función a una forma familiar de configuración” (White, 1978:86). Es por ello que las historias no están dadas por sí mismas sino que se pueden contar de formas alternativas. Es la mediación y la experimentación entre estas formas lo que logra una mayor comprensión de la historia y lo que distingue a las grandes obras de las menos interesantes. Hayden White concluye entonces que el texto histórico se puede comparar con el artefacto literario en el nivel formal, pues ambos usan el mismo

instrumento -la narrativa- para la representación de la “verdad”. Es por ello que afirma contundentemente que la “la historia es una parte de la retórica...”, permitiendo así por ejemplo, que el cine y la televisión sean considerados como vínculos autorizados de la interpretación del pasado y que podamos hablar también del cine de no ficción como un asunto retórico y narrativo.

Esta visión que asume la retoricidad de la historia se ha trasladado a los estudios del cine de no ficción por algunos de sus principales teóricos actuales como Nichols, Plantinga o Renov y en la práctica ha sido asumida, de una manera más consciente en unos casos que en otros, por muchos documentalistas contemporáneos, que empezaron a utilizar estrategias reflexivas, experimentales, performativas, ensayísticas, entre otras, como una manera de minar las ideas de objetividad, unidad, imparcialidad y transparencia, dominantes tanto en las ciencias sociales, como en el discurso realista imperante en la no ficción.

Pero paralelamente, o más bien como consecuencia de este giro lingüístico y de la crítica a las Historias clásicas o a los enfoques empiricistas o estructuralistas modernos caracterizados por sus modelos explicativos uniformes y la unicidad de sus contextos, surge en el ámbito de la historia, y en general de las ciencias sociales y humanas una reivindicación por la cultura popular, la cotidianidad y la historia individual, como ya venía ocurriendo con las artes. Como bien lo apunta Efrén Cuevas (2010:124) refiriéndose en su caso al renovado interés en el cine doméstico, pero aplicable también al giro subjetivo ocurrido en el cine de no ficción actual, dicho fenómeno “no ha ocurrido de modo aislado, pues cabe situarlo en diálogo con corrientes historiográficas en boga en las últimas décadas” y menciona como ejemplos la “historia desde abajo” de Edward Thompson de finales de los años sesenta, o las corrientes micro históricas alemana e italiana, que desde los años ochenta abogaban por una “historia de lo cotidiano”, de la persona singular como agente de la Historia y de la reducción de la escala de observación para poder acceder así a realidades que pasan desapercibidas para la macrohistoria, cambiando así la forma, la trama y el contenido de la representación histórica. Bill Nichols (1995:103) ofrece también afinidades sugestivas entre el documental performativo y modelos historiográficos contemporáneos como el formismo y el contextualismo descritos por Hayden White. El primero al favorecer las características únicas de las situaciones y eventos, haciendo hincapié en la variedad, color y vivacidad, busca más la dispersión que la integración. El segundo, sin dar prioridad tampoco a la generalización, ubica los eventos en un contexto, pero evitando las leyes derivadas, los principios gobernantes, las ideas prevalecientes, como es propio de las corrientes

mecanicistas u organicistas. Ambas corrientes, darán, al igual que el documental performativo, mayor preferencia a lo local, lo concreto y lo evocativo, pero en relación con categorías conceptuales amplias como el exilio, el racismo, el sexismo o la homofobia. Se trata de una amplia transformación epistemológica en la historiografía, que ha minado sus antiguas certezas, cambiando el foco de atención de la gran Historia y sus representaciones positivistas y generalistas, hacia las cualidades formales de su discurso y las posibilidades subjetivas que ofrece la microhistoria y la memoria, lo cual es evidente que ha tenido una enorme influencia en el cine de no ficción contemporáneo.

4.3.3. La etnografía contemporánea: decostruyendo la mirada sobre el otro

Las discusiones en torno al giro lingüístico y subjetivo, que parecían quedarse en el reducido grupo de los académicos en los departamentos de historia, se extendieron muy pronto a todo el ámbito de las ciencias sociales y humanas, resonando con las búsquedas que se daban en otras disciplinas como en la antropología, y específicamente de la etnografía. Es así que para Clifford Geertz, (1997:34) la alegoría, la subjetividad y la nueva historiografía son asuntos de primer orden para la etnografía contemporánea. Este antropólogo norteamericano argumenta que la idea de que algo esencial es perdido cuando la cultura se vuelve “etnográfica” puede ser evitado por medio del “reconocimiento de la alegoría” en la práctica etnográfica misma. Para él entonces la resistencia al paradigma del salvaje, inmersa en la etnografía tradicional, no está tanto en abandonar la estructura alegórica “sino en abrirnos nosotros mismos a diferentes historias”: Las voces de los colonizados y nuevas formas de subjetividad (autoetnografías y etnografías indígenas), así como de una “Voz” que parta de la nueva historiografía postmoderna, la cual asume a la historia como una serie de momentos dispares que no tienen necesariamente una relación o hilo progresivo.

Estas nuevas tendencias han replanteando desde las metodologías, hasta la forma de escritura misma de los resultados en la etnografía actual. Al mismo tiempo, dichas transformaciones y sus tendencias contemporáneas, como la etnografía participativa y reflexiva, la nueva etnografía o la llamada etnografía experimental²⁹, han sido un punto de referencia muy directo en las discusiones más actuales del cine de no ficción y para los modos documentales que se han

²⁹ Término que ha circulado en la teoría antropológica postcolonial en los últimos años, refiriéndose a cierto discurso que circunvala el empirismo y objetividad convencionalmente ligados a la etnografía. Es un re-pensar tanto de la estética como de la representación cultural que como la misma Russell (2001:19) admite, se trata de un proyecto utópico de superar las oposiciones binarias de nosotros y ellos, yo y el otro, junto con las tensiones profílmicas y textuales de la forma estética, que en definitiva son binarios muy insertos y difíciles de superar de la cultura moderna.

desarrollado en las últimas décadas, como el participativo, el reflexivo, el performativo, la apropiación de archivos, los falsos documentales, e incluso formas experimentales y ensayísticas que se salen de toda clasificación.

Y es que el cine y la antropología han tenido una historia y un desarrollo paralelos que han propiciado acercamientos mutuos, así como polémicas sobre sus intereses convergentes y divergentes. “El cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado su propia búsqueda teórica y metodológica sobre cómo representar la realidad social, sin que esta búsqueda estuviera necesariamente conectada a los planteamientos de la antropología. Sin embargo, es indudable la existencia de una interrelación y de una misma preocupación por reflejar la vida social en ambos campos” (Ardèvol, 1996:1). De acuerdo con Ruby (1980:166) tanto la antropología como el documental, vienen de las mismas fundaciones intelectuales y culturales euro-americanas del siglo XIX. Ambas fueron fundadas sobre la necesidad de la clase media occidental por explorar, documentar, explicar, entender y simbólicamente controlar el mundo, o por lo menos esa parte del mundo que era exótico para la clase media. Ambas se basan en el “Ellos”, frecuentemente entendido como los pobres, los menos poderosos, los que están en desventaja, los suprimidos políticamente.

En este orden de ideas, las teorías, metodologías y estrategias retóricas de representación etnográfica han sido una influencia esencial para el documental desde sus precursores hasta las nuevas retóricas contemporáneas. Así, el espíritu de época predominante, que influyó en las visiones positivistas, colonialistas y románticas de los padres de la antropología, configuró también la retórica clásica de las películas pioneras de viajes y culturas de principios del siglo XX, y de las primeras películas documentales que consolidaron el modelo clásico que aun tiene tanta influencia. Incluso el paralelismo llega hasta los objetivos y metodologías. Así tanto Roberth Flaherty, precursor del documental, como Bronislaw Malinowski, el padre de la antropología moderna, empezaron a usar la observación participante en sus trabajos de campo al mismo tiempo y sin aparentemente saber el uno del otro. De la misma forma no es sorprendente que las críticas a los modelos clásicos y la construcción de unas retóricas contemporáneas se dieran al mismo tiempo tanto en la antropología escrita como el cine de no ficción.

A partir de la Segunda Guerra Mundial y en especial en los años sesenta se produce una ruptura fundamental con las retóricas clásicas del cine de no ficción, las cuales indiscutiblemente van de la mano con una transformación etnográfica (y de la sociedad en su conjunto), en la cual la tensión proximidad-distancia entre investigador y nativos empezó a reformularse a partir de los

movimientos de liberación y la caída del colonialismo. Ello da lugar a profundos debates sobre las ventajas y desventajas del trabajo etnográfico en la propia sociedad, sobre la ética profesional, la participación de las comunidades en la investigación y los resultados finales, así como la edición y valorización de las autobiografías de campo, llevando a la autorreflexión sobre el quehacer, el lugar del investigador y la subjetividad a un primer plano como objetos premeditados de reflexión teórico-epistemológica (Guber, 2001:36-38). De esta forma, el cine de no ficción da un salto hacia su modernidad discursiva y el modo “explicativo” o expositivo es debatido desde diferentes frentes, como señala Elisenda Ardèvol (1996:6):

“Desde la búsqueda de una etnografía filmica, se le criticará la ruptura de la continuidad espacio-temporal, la manipulación en el montaje y el fuerte sesgo interpretativo sobre las imágenes. Desde una tendencia crítica y reflexiva, se cuestionará la autoridad de la voz narradora, la ausencia de la voz de los propios participantes en la historia y la mirada distanciada de la cámara. Estas críticas teóricas, éticas y políticas, junto con el desarrollo tecnológico posterior, serán el motor de nuevas tendencias en la producción del cine etnográfico”.

Dicho debate dio pie a la configuración del Cine Observacional, el cual aunque rompe con el modelo clásico anterior al acercar la mirada de la cámara, eliminar la narración y capturar más espontáneamente las situaciones, sigue, como ya lo vimos anteriormente en este mismo apartado, apegado al más puro realismo, continuando con la tradición positivista etnográfica, buscando la mínima intervención en las situaciones sociales y una supuesta transparencia de la imagen y de las situaciones mismas. A pesar de que este estilo fue recibido con gran entusiasmo, empezó a ser criticados y algunos de sus seguidores, sobre todo desde el cine etnográfico, evolucionaron hacia posturas precursoras de las tendencias actuales.

Uno de ellos fue Robert Gardner autor de obras como *Dead birds* (1963), *Rivers of Sand* (1975), *Altar of Fire* (1976), *Deep Hearts* (1981), *Forest of Bliss* (1985) o *Ika Hands* (1988). Según el análisis de Russell (2001:30), él se da cuenta de la imposibilidad de un retrato objetivo y se enfoca en asuntos de gran preocupación más que en pinturas atractivas de la “familia del hombre”, reforzando así un importante cambio que se estaba dando dentro del cine de no ficción hacia otros modos retóricos.

“Aunque visto desde las nuevas actitudes subjetivas y reflexivas actuales los filmes de Gardner son fáciles de criticar, en cierta forma él es un predecesor de un nuevo y más subjetivo etnodocumental (...). La mayor diferencia entre su trabajo y aquel de posteriores cineastas reflexivos es que Gardner no explica que tan subjetivos son sus filmes en la película misma. Uno tiene que mirar en otra parte para encontrar referencias que hace a su propia subjetividad” (Russell, 2001:30).

Pero paralelamente e inclusive anterior al trabajo de Gardner, Jean Rouch hace eco de las corrientes participativas y reflexivas que se generaban en los trabajos etnográficos de campo, propiciando una de las mayores transformaciones en la retórica documental de postguerra. Ésta marcó el punto más refinado del modernismo, influyendo profundamente en los desarrollos contemporáneos posteriores de lo que he denominado aquí los documentales de la era de la post verdad. La “antropología compartida”, las “ficciones etnográficas”, el “cine transe” y las prácticas interactivas y reflexivas de Rouch fueron seguidas, adaptadas y transformadas por algunos documentalistas y antropólogos visuales, ayudando a evolucionarlas hacia muchas de las estrategias discursivas que se encuentran en el cine de no ficción contemporáneo.

Aunque el *Direct Cinema* norteamericano y el *Cinéma Vérité* comparten una misma época y algunas características estilísticas y conceptuales (inclusive muchos escritos hablan de Vérité para referirse al movimiento norteamericano), el movimiento Vérité, liderado por Jean Rouch en Francia posee diferencias substanciales en su acercamiento a la realidad y a las personas, como ya se ha mencionado en otros apartados de esta tesis. Partiendo de los precursores del documental (Flaherty y Vertov), pero también de los desarrollos de la etnografía y en general de las ciencias sociales y humanas hacia metodologías y discursos más participativos y reflexivos, Rouch construye la “antropología compartida”, en la cual la participación directa de los informantes, su actuación y su *feedback* forman parte primordial de la película misma. Argumentaba que el principio metodológico y moral de toda práctica de cine etnográfico es la intersubjetividad. De esta forma para él la tarea es quebrar las barreras que separan el sujeto que estudia y el que es estudiado por medio de lo que él llamó el “cine transe”. Propone entender la cámara como un catalizador del acontecimiento que filma, provocando la acción de los sujetos e interactuando con ellos durante la filmación. Así su estrategia es entender la filmación como una actividad de realizar ficción y de incluir a todos los participantes en la labor creativa de producción. Rouch no pretendía captar la realidad tal cual, la verdad objetiva y positivista de la etnografía y el documentalismo clásico, sino provocarla para lograr otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica; lo que él llamaba “la verdad de la ficción”. Para él el cine es en su más profunda naturaleza espectáculo; consecuentemente, el más inmediato y “veraz” tema para el cine etnográfico es su propia *mise en scène* y por lo tanto el “cine verdad” captura si no la verdad de lo real, la verdad psicológica que emerge.

Rouch, explorando la universalidad de las emociones, el poder de la improvisación y del azar, dio un nuevo giro a la tuerca de la no ficción, generando innovaciones que abrieron el campo a

nuevos métodos y audiencias. Propone un cine etnográfico directo, reflexivo, desmitificador y que entra en colisión con las convenciones de la tradicional representación del sujeto. Es así como *Jaguar* (1954/67) ya trabajaba con actores naturales, representando un hipotético viaje de campesinos migrantes a las costas de Ghana. Con *Los Maestros Locos* (1955) Rouch reflexiona sobre la vida en una situación colonial y su representación ritual. Con la película *Yo un negro* (1958) se intuía una retórica nueva que pasaba de la simple observación a un modo interactivo o participativo, con estrategias discursivas novedosas como la provocación de situaciones, la actuación o representación de sueños y fantasías, la reconstrucción y puesta en escena con los protagonistas, los comentarios sonoros añadidos, las interpelaciones, o la búsqueda de elementos de “revelación”. En *Crónica de un Verano* (1961), Rouch consolida definitivamente el *cinéma vérité* para documentar las actitudes de “esa extraña tribu que vive en París” en una época en la cual el conflicto con Algeria estaba en sus últimos momentos. En dicha película enfrentó directamente el problema de la objetividad-subjetividad exponiéndose él mismo y su compañero Morin frente a la cámara, inaugurando el denominado irónicamente estilo de “la mosca en la sopa” (en contraposición irónica a la idea de la “mosca en la pared” de los norteamericanos), así como la “mosca en el espejo”, refiriéndose a los prematuros experimentos de reflexividad cinematográfica y antropológica, los cuales abrieron un importante camino para el cine de no ficción contemporáneo. De hecho, Paul Stoller (1992:254) sugiere que Rouch fue un “prematuro” antropólogo postmoderno: “las películas de Rouch de los años 1950 y 1960 encarnan temas de postmodernidad etnográfica articulados en los bien conocidos trabajos de los años recientes (ello es, Marcus, Clifford, etc.)”.

Cuando en los 50 la antropología aun se encontraba envuelta en las falacias del positivismo y la objetividad, y antes de los giros contemporáneos de la antropología y el cine, Rouch estaba desarrollando nuevas formas que borraron las fronteras entre productor y sujeto, ficción y “realidad”, Europa y África, lo práctico y lo poético, lo mundano y lo mágico, la audiencia y los mundos sociales del filme. Entendió la necesidad de la antropología compartida antes de la antropología dialógica de Bakhtin estuviera de moda. Experimentó con la autoría compartida y asuntos de reflexividad antes de las disquisiciones de Clifford Geertz entorno a la reflexividad en las ciencias sociales, o de Nichols de lo reflexivo y lo performativo en el documental. Así mismo, es pionero en lo que hoy son llamados los géneros borrosos con sus ficciones etnográficas y desde el punto temático fue también un visionario, trabajando sobre la fragmentación de la sociedad, los movimientos migratorios y las nuevas identidades post coloniales, el imperialismo de la ciencia, la crítica al monologismo o la etnografía reversada. Como alguna vez uso el aforismo from Dziga Vertov: “las películas deben dar vida a más

películas” y las películas de Rouch siguen siendo una fuente de inspiración tanto en la ficción como en lo documental, si aun hoy son válidas dichas distinciones que el mismo empezó a quebrantar desde hace más de medio siglo.

Como argumenta Rusell (1999:48), el trabajo de Rouch ha adquirido una renovada popularidad con el nuevo documental el cual reconoce que el trabajo de campo y la filmación son actos negociados. Hoy las cuestiones de autoría y representación retan a los cineastas a construir desde nuevas perspectivas sobre los principios establecidos por Rouch. Directores contemporáneos como Ross McElwee, Michael Moore, Lourdes Portillo, Chris Marker, Agnès Varda, Nick Broomfield, Andrés di Tella, Joaquim Jordà, entre otros, han continuado con el legado de Rouch, pero desde perspectivas diferentes y profundizando en aspectos como la subjetividad y la retoricidad, dada por la complejidad postmoderna y la explosión teórica de las últimas décadas, la cual definitivamente cambió la forma de hacer y entender al cine de no ficción.

En los años setenta David MacDougall fue uno de los que continuó con estas tradiciones fundando el llamado *Participatory Cinema*. Para él, el cine etnográfico es un encuentro cultural, un entrecruzamiento de miradas (realizador – sujeto filmado – espectador) más que un simple texto sobre otra cultura. Por ello apunta a una co-autoría y aceptación de las aportaciones de los sujetos filmados cediendo parte del control de la producción. Un ejemplo de ello lo constituye la película *Familiar Places* (1980), en la cual un grupo de aborígenes australianos realizan una jornada para buscar los territorios de sus antepasados. Tanto el realizador, como el antropólogo se adaptan al grupo y a sus necesidades y expectativas, sirviendo así tanto a los objetivos divulgativos y científicos de los productores de la película, como a los políticos y culturalmente significativos para los nativos (MacDougall, 1992). Se aparta así de la retórica realista entendiendo que las bases de las ciencias sociales no son tan monolíticas como anteriormente se creía:

“los tempranos llamados estridentes por un film etnográfico para volverse más científico (o más, para redefinirse como “arte”) han sido moderados por el darse cuenta que muchas suposiciones no cuestionadas previamente a cerca de la verdad científica están ampliamente cuestionadas actualmente. Es generalmente aceptado que la noción positivista de una realidad etnográfica única, solamente esperando a la antropología para que la describa, fue siempre un constructo artificial”. (En: Russell 1999:12 Nota 24)

Siguiendo la demanda etnográfica de Malinowski de que el etnógrafo debe intentar llevar el punto de vista nativo y empujando la tradición participativa a sus límites, muchos cineastas en

todo el mundo entregaron las cámaras y el control de las películas a las mismas comunidades. Una de las experiencias pioneras fue la que Sol Worth y John Adair realizaron a principios de los años setenta con los Indígenas Navajo filmándose a sí mismos, con lo cual lograron interesantes obras sobre la auto percepción y las narrativas propias, que empezaron a relativizar las leyes de la construcción de relatos y discursos como algo universal. Dichos trabajos dieron pie a la incursión de la autoetnografía en el cine de no ficción, particularmente entre comunidades étnicas, inmigrantes, queer, entre otras, que en la contemporaneidad ha generado toda una transformación tanto de la etnografía como del cine.

Otros etnodocumentalistas como Tim y Patsy Asch y Linda Connor por su parte siguen la senda participativa con varias películas en las que se destacan: *A Balinese Trance Séance* (1980), *Jero on Jero: A Balinese Trance Séance Observed* (1981) y otros filmes más basados en su informante, de nombre Jero, en las cuales extendieron la antropología compartida de Rouch para revelar el Sí Mismo de los sujetos y los cineastas, así como la propia naturaleza subjetiva de la película. En una obra realizada 10 años después: *Releasing the spirits: a village cremation in Bali Eastern Indonesia* (1990), los Asch trabajan con eventos comparativos desde una perspectiva local y externa, en la cual la narración está dada por los propios balineses al retomarse sus comentarios durante la visualización de los roches, como ya lo había hecho Rouch. Por otra parte, los ínter títulos hablan del proceso de toma de decisiones durante el rodaje, mientras la negociación entre el equipo de realización y los sujetos filmados (ambos con iguales derechos de participación), queda consignada como parte de la película, llevando así el proceso participativo un paso más allá, hacia la autorepresentación y la autorreflexión, estrategias que habían sido ensayadas décadas antes, pero que para los 90 ya eran parte importante de las rupturas contemporáneas que ayudaron a conformar muchas de las estrategias discursivas actuales.

En la reflexión sobre cine etnográfico a principios de los noventa es notoria la influencia de la crítica cultural y del análisis retórico de la producción cinematográfica, ya sea realizada por antropólogos, cineastas o críticos literarios. El cine etnográfico como género documental que habla de "otros pueblos" producido por y para Occidente está siendo severamente cuestionado. Remite a favor del cine y del vídeo autorepresentativo, siendo así que, en estos momentos, puede hablarse de crisis en el modelo representacional del cine etnográfico (Ardèvol 1996:2).

Para esta autora, las nuevas tendencias del cine etnográfico, como la deconstruccionista cuestionan al cine participativo su pretensión de compaginar la observación impersonal con la participación personal, intentando resolver los diferentes problemas y preguntas que ello plantea con la presencia del autor y su honestidad al mostrar "lo que él vio y como lo vio". Igualmente

crítica “el desprecio por mostrar las convenciones de objetividad y el dejarse llevar por un naturalismo romántico, reflejado en el tipo de preguntas que se formula; como por ejemplo: ¿Cómo podemos capturar las estructuras internas? ¿cómo podemos verlos como ellos se ven? y en la solución feliz, pero ingenua, de que los sujetos representados hablen por sí mismos y que sean ellos quienes impriman en el celuloide sus estructuras culturales” (Ardèvol 1996:2).

Documentalistas contemporáneos como el británico Nick Broomfield, el australiano Dennis O’Rourke o el francés Stéphane Breton siguen estrategias semejantes a las de sus antecesores pero con un grado mayor de conciencia de esta crisis de representación. Asumen así una presencia más activa del documentalista asumiendo su propia subjetividad y la de sus participantes, contrastando, autoreflexionando, poniendo en contexto la situación de interacción, intentando así corregir el riesgo de caer en una actitud ingenua que pretende mostrar la participación del actor social elegido como espontánea. Broomfield en películas como *The Leader, His Driver and the Driver's Wife* (1991), *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1992), *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995), entre otras, resaltan los protocolos de negociación que se dan con los participantes previos o durante el rodaje. O’Rourke por su parte, lleva estos procedimientos a su extremo en su película *The Good Woman of Bangkok* (1991) al evidenciar su propia mirada colonialista y voyeurista en la vida de una prostituta, a quien el director le paga para que participe en su película. El proceso de negociación se vuelve el sujeto mismo del documental desestabilizando los fundamentos del modelo participativo más ingenuo. Por su parte Stéphane Breton desde un proceso etnográfico de casi una década con el pueblo Papu Wodani de Nueva Guinea, refleja en su película *Eux et moi* (2001) su propio lugar como etnógrafo y como persona más que la vida de este grupo humano. Bretón se centra precisamente en lo que más lo avergüenza y le genera contradicciones: las relaciones comerciales y negociaciones que tiene con la comunidad, las cuales, a pesar de mostrar el lado más “impuro” e interesado de ambas partes, terminan siendo el principal vínculo que el etnógrafo construye con ellos y la clave para aceptarse y entenderse mutuamente.

Las estrategias participativas, reflexivas, subjetivas y experimentales surgidas en el seno de las ciencias sociales, y con particular dinamismo en la etnografía, han sido una fuente de inspiración y reflexión frente a su propio que hacer, de documentalistas tanto que se encuentran al interior o al exterior de la institución científica. Dichas estrategias metodológicas y discursivas han ayudado a cuestionar definitivamente el estatuto científico positivista tradicional y por consiguiente al documental moderno y su “fe en los poderes” objetivos de la cámara, en el realismo baziniano. Es por ello que finalizaré este capítulo contextual sobre los cambios

discursivos en el cine de no ficción de la era de la post verdad, describiendo las estrategias reflexivas surgidas al interior de las ciencias sociales y utilizadas por varios cineastas contemporáneos como forma de deconstruir los discursos tradicionales de verdad documental y objetividad realista, en lo que considero como la modalidad, o estrategia límite entre la modernidad y la postmodernidad. Finalmente analizo las estrategias subjetivas, experimentales y ensayísticas que están marcando un giro fundamental de los discursos de la no ficción hacia su liberación discursiva y estilística, de los preceptos clásicos y modernos que por tantas décadas habían restringido al documental a unas formas determinadas. Se trata, como ha ocurrido con otros discursos contemporáneos de su irrupción en la postmodernidad, utilizando estrategias que han configurado lo que acá llamamos el cine de no ficción de la postverdad, del cual analizaremos sus características más visibles al final de este capítulo.

4.3.4. La reflexividad como estrategia metodológica y discursiva en las ciencias sociales y el cine de no ficción contemporáneos.

Los transvases entre los discursos de la etnografía y los del cine de no ficción que se vienen fraguando desde mediados del siglo XX han confluído en novedosas retóricas que propician todo un giro epistemológico y formal que revitaliza a ambos campos. En este contexto surge un renovado interés por la reflexividad, como una de las estrategias discursivas y metodológicas con un mayor poder para repensar las ciencias sociales -especialmente la etnografía contemporánea- así como al cine de no ficción. Dicho interés se produce por el mayor involucramiento de los etnógrafos (y documentalistas) con sus sujetos, la “democratización” de la antropología (y del cine), la multidisciplinariedad en los trabajos sociales, los vientos de independencia y descolonización. A ello Ruby (1980:163) le agrega la influencia de otras disciplinas, en particular los efectos de la sociología interaccional fenomenológica y simbólica, el desarrollo del marxismo crítico antropológico en Estados Unidos –el cual examinaba a la antropología como ideología- y el crecimiento de la antropología urbana. Argumenta además que el cuestionamiento moral y político de la ciencia “libre de valores” que realizan jóvenes científicos hacen que los modelos positivistas de conocimiento sean desestabilizados por aproximaciones más interpretativas y políticamente auto-conscientes. Por su parte Nichols (1997) complementa dicho argumento con su teoría de los modos documentales, según la cual éstos surgen en parte por una historia de cambio formal en la que las restricciones y límites estéticos de una modalidad ofrecen el contexto para su propia caída. Pero una modalidad también puede surgir de una historia más directamente política cuando disminuye su eficacia previamente aceptada o cuando su postura con respecto a la realidad ya no es adecuada para su época. De esta forma, el agotamiento de la estética realista, la estructura narrativa del siglo XIX

e incluso las formas interactivas más simples mostraban signos de agotamiento en los años 70. Así mismo, la crisis del positivismo, de la representación y de los grandes discursos y teorías políticas propicia nuevas búsquedas, muchas de las cuales convergen en la reflexividad.

La crítica post estructuralista de los sistemas de lenguaje como agente que constituye al sujeto individual (en vez de potenciarlo); el argumento de que la representación como operación semiótica confirmaba una epistemología burguesa (y una patología voyerista); la asunción de que la transformación radical requiere trabajar en el significante, en la construcción del sujeto en sí en vez de en las subjetividades y predisposiciones de un sujeto ya constituido, todo ello converge para insistir en que la representación de la realidad debe contrarrestarse con un cuestionamiento de la realidad de representación. Sólo de este modo se puede llegar a una transformación política significativa (Nichols, 1997:108).

Estas condiciones generales logran, como en otras ocasiones históricas, que el paralelismo entre etnografía y cine de no ficción sea evidente desde el inicio mismo de una nueva modalidad o forma discursiva. De esta forma, un trabajo como el de Barreman (*Detrás de muchas máscaras*, 1962) considerado el primer intento sistemático por conjugar trabajo de campo con reflexividad en la antropología escrita, es publicado el mismo año que *Crónica de un Verano*, una de las primeras tentativas (exceptuando obras prematuras como *El Hombre de la Cámara*) por llevar la reflexividad al cine de no ficción (Ruby, 1980:167)

Argumenta Harold Garfinkel, fundador de la etnometodología y principal introductor del concepto de “reflexividad” en la academia de los años 1950-60, que el mundo se reproduce en situaciones de interacción en las cuales los actores constituyen con sus relatos o descripciones la propia realidad, siendo activos ejecutores y productores de la sociedad a la que pertenecen, y no meros reproductores de leyes o normas preestablecidas e internalizadas, como promulgaban las teorías positivistas y naturalistas anteriores, basadas en una marcada ontología realista (Guber, 2001:44).

Para los seguidores de estas nuevas “teorías constitutivas”, la función performativa del lenguaje responde a dos de sus propiedades: la indexicalidad (la cual se refiere a la capacidad comunicativa de un grupo a partir de su presunción de significados comunes, de su saber socialmente compartido, del origen de los significados y su complejidad en la comunicación) y la reflexividad (que está relacionada con la capacidad práctica y constitutiva del código, es decir, que las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan de ella, sino que la constituyen y son intrínsecas a ésta). Partiendo de estas reflexiones los etno-metodólogos afirman que son válidas para el conocimiento social. Por eso Garfinkel basaba su método en que

las actividades por las cuales los miembros producen y manejan las situaciones de las actividades organizadas de la vida cotidiana son idénticas a los métodos que emplean para describirlas, por lo tanto el investigador usa básicamente los mismos métodos que utilizan los actores para conocer, describir y actuar en su propio mundo. Así la particularidad del conocimiento científico no está en sus métodos sino en el control de la reflexividad y su articulación con la teoría social (Guber, 2001:46-47).

Dichas teorías según Guber (2001:47-49) tienen varios efectos en la investigación social: Los relatos del investigador se asumen como comunicaciones intencionales que describen rasgos de una situación, pero no como “meras” descripciones, sino que producen las situaciones mismas que describen. Por otra parte se considera que los fundamentos epistemológicos de la ciencia social operan bajo la misma lógica del sentido común y por lo tanto los métodos son prácticamente los mismos de la vida cotidiana. El investigador reflexivo es consciente de que su presencia no es totalmente exterior ni que su interioridad lo diluye. Su presencia constituye las situaciones de interacción, convirtiéndose en el principal instrumento de investigación y producción de conocimientos. De esta forma, el investigador debe someter a un continuo análisis su propia reflexividad en tanto miembro de una sociedad o cultura y como científico mismo, con una perspectiva teórica, una institucionalidad que lo envuelve, unos hábitos disciplinarios y un epistemocentrismo; así mismo debe analizar permanentemente las reflexividades de la población en estudio.

Reflexividad también significa examinar la antropología misma. La antropología, como una rama de la ciencia, requiere ser explícita sobre sus métodos. La ciencia es reflexiva desde el momento en que sus resultados vuelven sobre el sistema en el cual se han explicado, mostrando claramente los métodos por los que se han conseguido y relacionado. (...) Por ello, el examen público de la respuesta del antropólogo a la situación de campo, la inclusión de su metodología y la participación en la construcción del informe final es reflexividad en antropología. El examen de la forma en que se presentan los datos etnográficos también es un acto reflexivo; crear una etnografía de la antropología.(...) El antropólogo y el sujeto de estudio construyen conjuntamente una interpretación de una representación cultural; una comprensión que no puede surgir naturalmente" (Ruby, Meyerhoff, 1982:17-20 en Ardèvol,1996).

En el campo textual, la reflexividad implica una aproximación diferente, que se vio reflejada en la aparición de las primeras autobiografías etnográficas de los años 1960, que se constituyeron en un género en sí mismo y sobre todo en las que empezaron a aparecer en los años ochenta, las cuales trabajaron sobre los imaginarios en las relaciones de poder entre investigador e informante.

“El llamado postmoderno a la reflexividad supuso que el etnógrafo debía someter a crítica su propia posición en el texto y en su relato (*account*, descripción) del pueblo en estudio, bajo el supuesto de que lo que estamos capacitados para ver en los demás depende en buena medida de lo que está en nosotros mismos” (Guber, 2001:124).

La reflexividad toma entonces una gran fuerza en la representación escrita antropológica, trasladando a la retórica, a la forma de construir los discursos, al centro de las discusiones en las ciencias sociales. Es por ello que Guber (2001:124) afirma que “los conceptos operan como vehículos privilegiados para analizar cuestiones que se vincularían más con el campo de la retórica que con el trabajo empírico”. Cuestiones que antes se evitaban a toda costa, en pro de la “objetividad” científica y el empirismo ingenuo que predominó en nuestra sociedad, como la revelación de los procesos de producción y de negociación con los sujetos, la pluralidad de voces, la presencia narrativa y subjetiva del investigador, adquieren una importancia fundamental. Si anteriormente antropólogos y documentalistas buscaban presentar productos comunicativos y excluir cualquier información sobre el productor o el proceso, al considerar esto innecesario e incluso inapropiado, narcisista, subjetivo, no científico y confuso para la audiencia que podría suspender sus procesos de credibilidad; los defensores de la reflexividad consideran al contrario que la ciencia o su comunicación es más “científica” cuando revela no solo el producto sino el proceso, el productor y el público como un todo coherente, interrelacionado y relativo.

Apunta Ruby (1980:155) que pareciera haber un movimiento desde la noción positivista de que el significado reside en el mundo y que los humanos deben esforzarse para descubrir la verdadera realidad inherente, inmutable y objetiva hacia una concepción donde se entiende que construimos e imponemos significados al mundo: Creamos orden en vez de descubrirlo. Es por ello que ya tempranamente, a mediados de los años setenta, Ruby estudia y difunde la reflexividad como una estrategia pertinente para lidiar con la concepción contemporánea de la realidad, la cual implica para él que el productor deliberada e intencionalmente revele a su audiencia las suposiciones epistemológicas que le llevaron a formular una serie de preguntas de una manera determinada y finalmente presentar sus hallazgos de una forma particular (Ruby, 1980:157). Teniendo en cuenta que toda película es una articulación realizada por alguien que desea inferir significados de una manera determinada y que una parte del público aun cree en que las películas documentales pueden ser objetivas, Ruby opina que el documentalista tiene la obligación adicional de nunca aparecer como neutral, desenmascarar la fantasía del acceso privilegiado a la verdad y la realidad. Debe asumir la responsabilidad por los significados que aparezcan en la imagen y por lo tanto está obligado a descubrir formas de hacer consciente a la

gente del punto de vista, la ideología, la biografía del autor y cualquier otro asunto relevante para el entendimiento de la película, esto es, volverse reflexivo (Ruby, 1977).

Esta forma de entender la reflexividad desde la antropología visual fue cuestionada por varios autores al considerarla limitada y excluyente de otro tipo de reflexividades. Elisenda Ardèvol (1996:7) argumenta que “La reflexividad es insuficiente cuando solamente sirve para refinar y avanzar en la acumulación de conocimiento; cuando no plantea, al mismo tiempo, el análisis de las formas establecidas de lo social que definen los límites de la misma subjetividad”. Para Ardèvol la reflexividad misma se puede volver una firma del realismo y otro nivel de verdad.

Es así como para Nichols la reflexividad es un campo más amplio de lo que plantean autores como Ruby, a quien critica al considerar que el acto de revelación que éste solicita puede ser útil, pero se trata más de una tentativa de honradez que de reflexividad (Nichols, 1997; notas). De esta forma, Bill Nichols en una serie de ensayos que se consolidaron en su influyente libro de 1991 *Representing Reality*, identifica a la reflexividad como una nueva forma de expresión del documental que aunque tiene antecesores aislados, pero ilustres en la historia del cine de no ficción, empezó a adquirir cierto grado de prominencia durante los años 70 y especialmente en los 80 en los trabajos de cineastas como Chris Marker, Godard, Raoul Ruiz, Trinh Minh-ha o Errol Morris entre otros. Señala entonces que pueden haber además reflexividades político-sociales -con técnicas semejantes a las de la crítica cultural postmoderna- y reflexividades formales -con diversas técnicas que identifica como reflexividades estilísticas, deconstructivas, interactivas, irónicas, paródicas y satíricas.

En su texto, Nichols no esconde su entusiasmo por el modo reflexivo, el cual considera como el más evolucionado de los que proponía en aquel momento,³⁰ al tener un “mayor grado de maduración”, un “avance formal superior” y “una actitud menos ingenua y más desconfiada frente a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas” (1997:109). El foco cambia desde los procesos de negociación entre el realizador y las personas representadas hacia la relación entre el cineasta, el texto audiovisual y el espectador.

“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

³⁰ Hasta ese momento, pues en obras posteriores, como ya se aclaró en esta investigación, incluirá el modo performativo y poético, e insistirá en que su modelo no es evolucionista, respondiendo a varias críticas que se le habían hecho.

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” (Nichols,1997:109).

Hoy se puede observar que en el cine etnográfico y documental la retórica reflexiva se ha expresado prolíficamente en diferentes vertientes y en diversos grados de conciencia reajustando las suposiciones y expectativas del público frente a este modo de representación. Incluso surgen formas autoconscientes de los discursos de la no ficción como los falsos documentales y su vertiente más paródica y humorística, el llamado *mokumentary*. Ya a finales de la década del setenta Jay Ruby señala que la “parodia se burla o ridiculiza formas comunicativas, convenciones y códigos, se puede decir que la parodia tiene cualidades reflexivas” (Ruby,1977:38). No obstante, un autor como Weinrichter (2004) analizan este tipo de películas aparte de los modos documentales propuestos por Nichols. Para él el falso documental es un síntoma de la postmodernidad del documental, de la conciencia de sí mismo y de sus estrategias discursivas, así como la reflexividad ofrecía un equivalente a la etapa modernista del cine de ficción. Pero Weinrichter cuestiona la innata cualidad reflexiva que se le atribuye a esta forma de obra, o que sea lo único que motiva a los cineastas que lo practican (Weinrichter, 2004:70). Lo que si es cierto, como opina Catalá (2009b:16), es que “la aparición de este tipo de documentales abre las puertas a una renovación de la forma documental y allana el camino hacia su inmersión en el postcine...”

Aunque la heterogeneidad de reflexividades en el documental no deja espacio para una clara delimitación, se podría generalizar diciendo que lo que se busca es hacer consciente el proceso de producción y que éste sea parte del producto mismo: “Reflexividad supone pensar sobre el pensar, filmar sobre el filmar, mirar cómo miramos. En el cine etnográfico supone también investigar sobre el propio proceso de investigación, filmar la reacción del público frente a las películas, hacer etnografía sobre la propia etnografía” (Ardèvol,1996:6). Se trata de un discurso que valora la subjetividad, la experiencia personal, la autorreflexión, la explicitación de los procedimientos teórico/metodológicos, el metacomentario sobre los procesos de representación cinematográficos e inclusive sobre la posición ética, política y las condiciones étnicas, sexuales, de clase o hasta emocionales del autor.

La reflexividad se aparta entonces de la retórica realista y del positivismo clásicos, del “efecto de realidad”, asociado a la mínima intervención y a la continuidad espacio temporal, entendiendo que la transparencia de la imagen o del discurso científico, la objetividad, la no intervención, la linealidad son irrealizables y artificiales. Más bien la reflexividad evidencia esto

y nos hace conscientes de las convenciones documentales por medio de estrategias retóricas de defamiliarización y extrañamiento que este modo actualiza y retoma de las vanguardias artísticas y cinematográficas. La deconstrucción de los textos, la distorsión y discontinuidad de la imagen y el sonido, la fragmentación, los testimonios y puestas en escena (falsos o verdaderos) realizados por actores, el uso de material de archivo de forma no realista, los comentarios a cámara dirigidos directamente al espectador, la interacción con los participantes de una forma crítica, o el uso de figuras retóricas acentuando la crítica ácida y humorística, son todas formas en las que el documental se mira al espejo y realiza una introspección textual semejante a la que se dio en el cine de ficción de los años setenta y la teoría social de aquella época (Weinrichter, 2005:46).

El hecho de que el programa radical de crítica al género y de experimentación proviniera en gran parte de cineastas por fuera de la institución documental, como Godard o Bruce Conner, sugiere para Weinrichter (2005:46) que el modo reflexivo procedería de una misma actitud modernista representando un necesario “rito de paso” hacia la heterogeneidad de discursos postmodernos. En la misma línea Josep María Catalá (2005:129) argumenta que el documental autoreflexivo de principios de los 80, situado en el distanciamiento brechtiano, marca “la última frontera de la objetividad productora de conocimiento”, el último callejón sin salida del documental clásico al intentar hacer consciente al público de que el enunciado es producto de una acción técnica en un bucle imposible de romper. No obstante es en este modo documental reflexivo en el que ve “una primera instancia de enunciación subjetiva y, por lo tanto, de una posible combinación de lo objetivo y lo subjetivo” (Catalá, 2005:149). La reflexividad representa entonces un punto de giro hacia lo que he denominado el Cine de no Ficción de la era de la post verdad, el cual tiene sus expresiones más precisas en la complejidad y variedad de representaciones autobiográficas, performativas, poético-experimentales y ensayísticas que se han gestado principalmente desde mediados de los años ochenta.

4.3.5. Nuevos discursos de la subjetividad: estrategias autobiográficas, performativas, poético experimentales y ensayísticas de representación de la realidad.

El paso fundamental a la contemporaneidad del cine de no ficción lo ha marcado sin duda alguna el actual giro subjetivo que se ha producido en Occidente principalmente en las ciencias sociales y humanas, en los discursos de los nuevos movimientos sociales y en las artes; encontrando en el cine de no ficción un lugar privilegiado para expandirse y experimentar en

una enorme variedad de formas que han transformado las retóricas de esta forma de representación de la realidad. La inscripción de un Yo en construcción se ha convertido en uno de los rasgos más paradigmáticos de diversos discursos contemporáneos, y específicamente de una corriente fundamental del cine de no ficción de la *postverdad*, en la cual confluyen tradiciones y vocaciones documentales diversas, que le proponen al público variados juegos que tienen en común abrirle las puertas de lo privado, pero desde una perspectiva del discurso público que es el documental. La crisis de la modernidad analizada en los anteriores apartados, pone bajo sospecha los conceptos de obra, autor, representación, objetividad, realidad, al mismo tiempo que los grandes relatos y el sujeto humanista que dominó el documental clásico y moderno. Las nuevas realidades postmodernas facilitan el resurgimiento de lo reprimido y postergado, bajo la forma de las minorías que conforman sus propias formas de expresión. Ambos procesos, que se manifiestan actualmente en las diferentes áreas de la cultura, influyen de una manera decisiva en el cine de no ficción, al interior del cual se producen una serie de textos filmicos en los cuales se inscribe definitivamente la subjetividad, a partir de los cuales se están construyendo los modelos teóricos del cine de no ficción poético, performativo y ensayístico de la postmodernidad. Este cambio de énfasis no solo ha ampliado los temas “documentables” y las estrategias expresivas, poéticas y retóricas, sino que ha expandido vertiginosamente los límites del documental, borrando aun más las tenues fronteras que existían con la ficción y lo experimental, e incluso con las películas familiares (home movies) y formas digitales que apenas se empiezan a configurar.

Pero la irrupción de la subjetividad en el cine de no ficción no se trata de un fenómeno unitario y estable. Por el contrario las estrategias relacionadas con la subjetividad y la inscripción del Yo en la enunciación de la película se encuentran presentes en diversas formas del cine de no ficción. Ya se podía intuir en películas muy personales de las primeras vanguardias como *El Hombre de la Cámara* (1929), *A propósito de Niza* (1929) o *Tierra sin Pan* (1932); y luego en las películas de la postguerra francesa de jóvenes cineastas como Resnais, Franju, Vardá, Marker y Rouch; y en la vanguardia norteamericana liderada por Maya Dorem, Jonas Mekas, Andy Warhol, Stan Brakhage, entre otros, tradición que como veremos más adelante es fundamental para crear las bases del documentalismo de la subjetividad.

Incluso las estrategias de inscripción del Yo se podrían confundir con la operación realizada en el documental más clásico y periodístico de utilizar la figura del presentador o locutor en primera persona, común en el documental televisivo desde los años cincuenta, y que continúan usando con profusión los diferentes canales temáticos (y algunos documentalistas cada vez más

comerciales y televisivos como Michael Moore o Morgan Spurlock), como una forma de acercarse al público, darle rostro a la narración y empatizar por medio de una voz conversacional, que finalmente termina siendo una prueba más de lo real y de argumentaciones lineales, parapetando los ideales positivistas y realistas tradicionales.

La inscripción del Yo se manifestó también en el documental participativo, dentro del cual Nichols (2003:118-120) identifica estrategias de colaboración entre el cineasta y los participantes que permiten que sea común ver a los autores frente a la pantalla reflexionando, negociando con sus sujetos, o catalizando sus acciones. Por otra parte identifica estrategias donde el realizador asume la voz del investigador o el reportero investigativo involucrando personalmente al autor en los eventos que sigue y dándole perspectiva al tema de la película, y finalmente identifica una posición más reflexiva y sensible a los eventos en los que está directamente involucrado el cineasta, lo que según Nichols nos movería hacia el diario y el testimonio personal, en el cual la primera persona se vuelve prominente en la estructura de la película y nuestra atención se centra en el compromiso participativo del autor con los eventos que documenta. El propio Nichols (1997) identifica también ciertas cualidades subjetivas en los documentales reflexivos que empiezan a surgir desde finales de los años setenta, en los cuales es aun más evidente la presencia del autor como un Yo que intercede entre la objetividad de la realidad y del texto, y la subjetividad de la interpretación. Pero Catalá (2010c:42,43) puntualiza que este intento por superar el ingenuo objetivismo, recurriendo a mostrar los elementos que intervenían en la construcción del film, convertía al aparato técnico en espectáculo, lo cual no modificaba la condición característicamente externalizante del cine clásico, en la cual prima la condición observadora sobre la introspectiva. Por lo tanto estas transformaciones en la enunciación documental aun se encontraban bajo el paradigma moderno y aun no se podía hablar de un cine de no ficción subjetivo, el cual solo es posible bajo el paradigma actual. Es por ello que este autor afirma que “en ningún caso este fenómeno indicaba ni en la televisión ni en el documental, una mayor sensibilidad por la subjetividad, por lo que podría denominarse la internalización de la introspección, una forma que solo cuajaría a partir de la década de los noventa, cuando el documental experimentará un auténtico giro subjetivo que iba a marcar su futuro”. Un nuevo documental que Catalá argumenta, se encuentra al frente de la nueva fenomenología, reluciendo unas particularidades de una manera tan inédita, que sobrepasan incluso los logros de la literatura o la fotografía, los cuales no contarían con las tres condiciones clave de los sujetos del nuevo documental subjetivo: presencia central, visibilidad corpórea y capacidad discursiva.

Lo que si es claro es que estas formas enunciativas mencionadas serían la plataforma para consolidar las estrategias poético-experimentales, performativas, y ensayísticas que han transformado al documental de las últimas décadas insertándolo de lleno en las corrientes discursivas postmodernas, desafiando el formalismo del documental poético vanguardista, la generalización del documental expositivo, el realismo y objetividad del documental observacional, la fe en el testimonio y la interacción del participativo y las concepciones metalingüísticas del documental reflexivo.

Pero no se trata de tradiciones aparte, por el contrario las transformaciones socio-culturales han permitido que estéticas muy semejantes tomen diferentes perspectivas hermenéuticas de acuerdo a los nuevos contextos. Y en ello los documentales experimentales actuales son un claro ejemplo de estas reconfiguraciones. La modalidad poética es la última que Nichols identifica en su propuesta de modos documentales, al darse cuenta que las películas del *avant-garde* de los años 20-30 no cabían definitivamente en el modo expositivo, como inicialmente lo propuso en su libro *Representing reality*. En *Introduction to documentary*, libro editado una década después, el historiador norteamericano entonces agrupa en una nueva modalidad las estrategias poéticas que utilizaban fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes, asociaciones para representar la realidad moderna (Nichols, 2001:103). Además se da cuenta de la continuidad de estas prácticas en algunas películas aparentemente aisladas como *Pacific 231* (Jean Mitry, 1944), *N.Y., N.Y.* (Francis Thompson, 1957), *Glass* (Bert Haanstra, 1958) *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963), *Always for pleasure* (Les Blank, 1978), o las películas realizadas a partir de metraje encontrado de Péter Forgács, como *Free Fall* (1998) o *Danube Exodus* (1999). Para Nichols, estas películas tienen muchas facetas, pero todas enfatizan en la forma como la voz del documentalista proporciona fragmentos del mundo histórico formando una integridad estética y formal que es particular a la película en sí misma.

La modalidad poética es particularmente experta en establecer la posibilidad de formas alternativas de conocimiento por encima de la transferencia de información convencional, al juicio de un argumento particular o punto de vista, o a la presentación de proposiciones razonadas sobre problemas que necesitan solución. Este modo subraya el ánimo, el tono y el afecto, mucho más que mostrar conocimientos o actos de persuasión” (Nichols, 2001:103).

Es muy particular que se identifiquen las primeras formas de subjetividad en los inicios del documental, y que luego de que las corrientes principales de este se alejaran de la modalidad poética con la polarización política que impuso la Segunda Guerra Mundial, dichas formas volvieran a aparecer en la post guerra y con mucha más fuerza en las corrientes

contemporáneas, más cercanas a la experiencia poética y subjetiva, que a los discursos de “sobriedad”. Se trata por ello de una modalidad que hace evidente el punto de vista del cineasta, resaltando sus impresiones subjetivas. Y aunque Nichols no desarrolla esta modalidad de una forma profunda, ni la asocia con el documental más contemporáneo, es claro que películas contemporáneas como la trilogía Quatsi de Godfrei Regio: *Koyaanisqatsi: Life out of balance* (1983), *Powaqqatsi: Life in transformation* (1988), *Naqoyqatsi: Life as war* (2002), películas contemporáneas de Artavazd Peleshian como *Nuestro siglo* (1982), *Fin* (1992) y *Vida* (1993), reconocidas películas latinoamericanas como *La Isla de las Flores* (1989), *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), *Paraíso* (Felipe Guerrero, 2006) y una enorme cantidad de películas de metraje encontrado y remontaje, e interés en el cine doméstico responden a esta vertiente poética del cine de no ficción, que es deudora de la experimentación formal de la vanguardia. Y en este sentido, el cine poético, a partir de los años noventa encuentra una nueva perspectiva al recabar en el omnisciente y prolífico archivo audiovisual que nos ha dejado la modernidad (el cual se ha proliferado de forma aritmética en las últimas décadas con los nuevos dispositivos digitales). Es por ello que Catalá (2010c:40) lo califica de una segunda realidad, “una capa imaginaria de lo real, a la que ha apelado aquella rama de documentalistas interesados en las imágenes encontradas o el cine de compilación”, quienes han encontrado novedosas formas de gestionar este archivo y de hacer surgir de éste “nuevas retóricas basadas en este realismo de segundo grado que las caracteriza”. Y debido a la proliferación de este tipo de películas documentales, autores como Weinrichter (2004, 2010) incluso consideran esta práctica como una modalidad aparte dentro del panorama del cine de no ficción, o como Catalá (2070:96) quien la relaciona directamente con el cine ensayo. Lo cierto es que esta práctica es utilizada en las diferentes formas de la post verdad (poética, performativa y ensayo) y tiene una relación muy enraizada con la vanguardia la cual “(...) había puesto a punto un lenguaje que el documental podía seguir explorando para enunciar y comunicar conceptos e ideas abstractas que permitían abordar aspectos complejos de la realidad social y política contemporánea” (Ortega, 2005:193).

Y es que como en las diferentes artes en la era de la posmodernidad, el cine de no ficción también vuelve a mirar hacia su pasado y encuentra lo que se ha llamado su proyecto “inacabado” de las vanguardias de los años 20 y 30 que revolucionaron el arte de Occidente y que aun tienen resonancias en las formas de representación de la realidad contemporánea. Sin embargo, las segundas vanguardias de posguerra como el lettrismo, el situacionismo, el pop art, el arte conceptual, el performance, el estructuralismo y postestructuralismo, entre otros, tienen una fuerte influencia sobre las tendencias contemporáneas del documental poético, pero también

de las tendencias performativas y ensayísticas tan cercanas a éste. Para Josep María Catalá, el movimiento vanguardista norteamericano es en el que realmente se produce un giro trascendental hacia la subjetivización de la experiencia. Argumenta que mientras la experiencia de las películas vanguardistas del viejo continente es puramente estética, la segunda vanguardia cinematográfica en Norteamérica “no capta un acontecimiento que pueda ser contemplado por otras personas. Por el contrario, reproduce la forma en que el subconsciente de un individuo desarrollará, interpretará y elaborará un incidente aparentemente simple y casual hasta convertirlo en una experiencia emocional” (Catalá, 2005:124). Algo similar a la construcción de experiencia producida en las formas contemporáneas del documental, los cuales además plantean una reinserción de la obra en su contexto social y cultural al desconfiar también de la autonomía fílmica. Sus temáticas parten de la experiencia subjetiva, y de un énfasis en la dimensión expresiva, pero en relación a representaciones que nos refieren al mundo histórico para su significado último. Éste se continúa reconociendo, a partir de técnicas tomadas prestadas de las demás modalidades, pero la representación del mundo se invade de tonos evocativos y matices expresivos que constantemente nos recuerdan que el mundo es más que la suma de la evidencia visible que derivamos de ella. De esta forma las estrategias subjetivas plantean problemáticas sociales y políticas inabarcables para la ciencia y el realismo cinematográfico, que rebasan el mero dominio del individuo generando una experiencia colectiva.

Nichols argumenta que la introducción de la subjetividad en los enunciados del documental solo se empiezan a dar luego del modo interactivo (o participativo) y luego del modo reflexivo. Es por ello que solo en el año 1995, en su libro *Blurred Boundaries*, propone un “nuevo modo en la ciudad” dentro de su influyente categorización, lo que él llama el modo performativo, el cual identifica en la avalancha de nuevos trabajos personales de no ficción de los 80 y 90 en los que se empieza a incluir de una manera menos tímida la subjetividad y la emoción, negadas por tanto tiempo por la institución documental. Nichols admite que con el cambio de los tiempos, sus modos anteriores no eran suficientes para explicar la complejidad de los cambios hacia la subjetividad que se estaban produciendo. El modo performativo lo considera entonces como una especie de apéndice surgido del reflexivo, una actualización o recontextualización que abordaba una serie de obras que quedaban fuera de sus categorías iniciales. Se trata de una modalidad que recoge las incursiones en la subjetividad anteriores de las formas participativas y reflexivas, y que comparte con las formas poéticas contemporáneas y con el cine ensayo una representación del mundo claramente enunciada por un sujeto, o autor manifiestamente reconocible y localizado, que se contrapone a los modelos objetivos tradicionales. Y precisamente Nichols (2005: 130-131) afirma que este modo levanta las mismas preguntas que el poético frente a qué

es el conocimiento, el entendimiento y la comprensión, así como acerca del valor de otros elementos cognocitivos diferentes a la información factual, como los planteados por la experiencia personal. En sus diferentes libros menciona películas vanguardistas (utilizadas también como referencia del modo poético) como *Tierra sin pan* de Luis Buñuel, *Listen to Britain* (1941) o *Trés canciones a Lenin* (1934) como ejemplos tempranos de alineación subjetiva del público con una perspectiva del mundo. Pero como afirma Nichols (201:134), los documentales performativos se aproximan al dominio de lo experimental, pero dando menos énfasis a la cualidad autocontenida de la película, que a su dimensión expresiva en relación a las representaciones que nos refieren al mundo histórico y sus significados últimos. Nichols presenta entonces como películas ejemplares de este modo, entre otras: *Bontoc Eulogy* (Marlon Fuentes, 1985), *Sari Red y Khush* (Pratibha Parmar, 1988,1991), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Unfinished diary* (Marilu Mallet, 1983), *Our Marilyn* (Brenda Long fellow, 1988), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *The Body Beautiful* (Ngozi Onwurah, 1991). También se refiere a otra serie de películas performativas ligadas a las voces de las diásporas y el exilios contemporáneos, como: *Unbidden Voices* (Parasher y Deb Ellis, 1989), *I'm British but* (Gurinder Chadha, 1989), *Handsworth Songs* (John Akomfrah, Black Audio Colective, 1986), *Des grands événements et de gens ordinaires* (Raul Ruiz, 1979), *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh T. Minh-ha, 1989), *Who killed Vincent Chin* (Chris Choy, Renee Tajima, 1988), entre otras. Dichas películas ofrecen voces localizadas en el mundo global de la deslocalización y la desterritorialización, pero en el caso de las últimas películas ofrecen una perspectiva que no es fijada, debido al mismo fenómeno de migración, que lleva a que estos cineastas experimenten con sus propias formas para darle carácter a subjetividades dispersas y fragmentadas que tienen sus raíces en lugares diferentes al de su presente.

Son todas películas que le darían un énfasis añadido a las cualidades subjetivas de experiencia y memoria que parten del recuento de los hechos, siendo común en esta modalidad la combinación libre de lo real y lo imaginario, lo cual amplificaría la experiencia. Nichols (2001:103) encuentra que la característica en común es su desviación del énfasis documental de la representación realista del mundo histórico hacia mayores libertades poéticas, estructuras no convencionales y formas más subjetivas de representación. La cualidad referencial cambia hacia una cualidad expresiva que afirma la perspectiva personal de sujetos específicos, incluyendo al cineasta, altamente situada, encarnada y vívidamente personal.

Dice Renov (2004:19), que en retrospectiva, la película *Tongues Untied* (Riggs, 1989) “se ve como un punto de giro en la historia documental. Es profundamente autobiográfica,

profundamente performativa, pero activista y con un carácter de manifiesto”. Su frase final – “*black men loving black men is the revolutionary act*”- recuerda que para finales de los años ochenta la sexualidad y la vida cotidiana son una arena de batallas políticas profundas. Pero ello lo hace explorando la habilidad del cine para simular la experiencia sensible y los procesos mentales de la vida cotidiana. Según Renov, *Tongues Untied* enseñó que el documental puede ser visceral, sexy, gracioso, personal y polémico a la vez, apelando a las cualidades expresivas, estilísticas, subjetivas y evocativas de éste y a una preocupación por “los contornos de la experiencia, la memoria o la sensación”, más que a la representación realista y la persuasión racional.

De acuerdo al filósofo británico John Austin (1990), en lingüística lo performativo se refiere a un enunciado ilocutivo que no tiene un valor de constatación determinado por la verdad o la falsedad, sino por un efecto abocado al éxito o el fracaso, es decir al cumplimiento de una acción, “no consiste, o no consiste meramente, en decir algo, sino en hacer algo”. Jacques Derrida (1996) afirma posteriormente que el poder de este tipo de enunciados performativos se encuentra en “la intervención de un enunciado que en sí mismo no puede ser sino de estructura repetitiva o citacional”, lo cual le permite repetirse en diferentes contextos posibilitando la transmisión de esquemas, normas y acuerdos establecidos socialmente. De esta forma, de acuerdo a los contextos y convenciones particulares, lo performativo puede producir aquello que enuncia. Son palabras e imágenes que pueden producir realidad y es allí donde se encuentra su pertinencia en el contexto contemporáneo, pues descentra la problemática tradicional de la objetividad/veracidad y se centra en asuntos de poder. En vez de “el mundo es así” del documental clásico, el performativo parte de la premisa “Yo te digo que el mundo es así”, la cual es subjetiva y no verificable (Weinrichter 2005:50). Lo performativo no se centra en los argumentos y sus significados, sino en la fuerza de los efectos que produce. Más que documentar informaciones e imágenes de lo real, busca intervenir y modificar materialmente esta realidad por medio de la inmaterialidad de la imagen, en la cual los significativos solo empiezan a salir a la superficie en su particularidad, en su aura fenomenológica, no en su tipicidad o esencia conceptual, eliminando así la distancia entre representación/representado y planteando que la propia representación documental está dotada de fuerza, mientras la realidad objetiva es producción imaginaria y significativa.

Pero lo performativo también evoca el *performance* o actuación, relación que Nichols solo toca de soslayo. De hecho Stella Bruzzi (1999:154) propone que este modo debe contemplar el *performance* a ambos lados de la cámara, es decir, tanto las películas que giran entorno a la

presencia intrusiva del cineasta y los que lo hacen entorno a una actuación deliberada del sujeto. El paradigma de la relación con el otro se transforma. El nosotros hablamos acerca de ellos a ustedes, cambia a Yo hablo a cerca de mi sobre mi y otros como yo, o nosotros hablamos acerca de nosotros a nosotros, de nosotros a ellos, o nosotros hablamos a cerca de ellos hablando de nosotros.

Estas estrategias performativas, de acuerdo a autores como Weinrichter y Catalá, se encontrarían en un paso intermedio entre las formas participativas y reflexivas que marcan la desestabilización de la modernidad documental, y el film-ensayo, el cual se “ha acabado por convertirse en el estado emblemático del nuevo documental” (Catalá, 2010:52). De esta manera el performativo utiliza la reflexión, pero no tanto sobre cómo se registra la realidad, sino sobre todos los discursos posibles que suscita el registro. Comparte también con el documental reflexivo su juego entre objetividad y subjetividad, pero de una manera más radical, que se encuentra en un punto intermedio entre el estilo libre indirecto que se avizora en las estrategias reflexivas y el flujo de conciencia que estalla en la forma ensayo. Se trata de un cine profundamente subjetivo que habla desde un Yo, pero a diferencia del cine ensayo no necesariamente piensa con las imágenes.

... en el estilo libre indirecto, lo objetivo y lo subjetivo se entrelazan y generan una energía única de la que podemos encontrar indicios en el documental reflexivo, donde se produce una articulación parecida entre la objetividad prototípica del documental que se produce cuando éste empieza a reflexionar sobre sí mismo. Es así que el documental reflexivo abre un camino hacia su sucesor, el filme ensayo. Pero antes se sitúa el nuevo modo detectado por Nichols en los documentales modernos, el modo performativo, por medio del que el documental se abre directamente a la subjetividad y a la contraposición de ideas (Catalá, 2005:150).

Este recorrido que intentamos trazar de las estrategias retóricas ligadas a la emergencia subjetiva contemporánea no es cronológico, ni evolutivo, ni mucho menos deviene en una calidad intrínseca que garantice una mejor representación de la realidad. Simplemente se trata de posibilidades de inscripción del Yo que siempre han estado presentes de una forma u otra en el documental, pero que en el contexto actual cobran toda su pertinencia para retratar a los sujetos y temáticas de la postmodernidad. Aclarando esto, finalizamos este recorrido en el cine ensayo, una categoría que Nichols no aborda, pues la incluye indistintamente dentro de sus modalidades reflexiva, performativa y poética. Pero de nuevo siguiendo a Catalá y a Weinrichter, esta forma cinematográfica limítrofe y difícil de encasillar, se puede considerar como una categoría independiente. Afirma Catalá que se trata de una modalidad del cine de lo real, la cual trabaja en principio (pero no necesariamente) con elementos reales, a la cual se

pueden incorporar dispositivos retóricos de la ficción, o incluso decantarse por lo ficticio, como parte de su estrategia especulativa que lo caracteriza (2005:144).

El ensayo cinematográfico prototípico, el cual se encuentra como tal en muy pocos casos, al ser aun un horizonte intuido, sería para Weinrichter (2010:13) aquel que no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto, y aquel que privilegia la presencia de una subjetividad pensante y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos. Se trata de un tipo de cine que ensaya reflexiones, a partir de argumentaciones no lineales y subjetivas, que reactualizan el precepto de Montaigne, al constituir “la medida de mi visión, no la medida de las cosas”, pudiéndose hablar, como acertadamente Weinrichter titula su libro compilatorio sobre dicha forma: *La forma que piensa*, retomado a su vez de Godard. Y en dicho libro Weinrichter, reconoce “que lo único general que parece poder decirse de un film-ensayo es que cada película es...un caso particular”, pues siguiendo a Bergala, sugiere que un verdadero ensayo inventa no solo su forma y su tema sino, aún más, su referente, pues a diferencia del documental que filma y organiza el mundo, el ensayo lo constituye (Weinrichter, 2010:27).

El cine ensayo se auto descubre, reflexiona sobre su reflexión y representa la representación, mientras un documental autoreflexivo por ejemplo “se limita poner en evidencia los dispositivos, no necesariamente a explorar la evidencia de los dispositivos, ni se dedica sobre todo a utilizar los resultados de esta exploración como herramienta hermenéutica, como fuerza impulsora del enunciado” (Catalá, 2005:145). El ensayo entonces no es para él simplemente autor reflexivo, pero lo es de manera imprescindible, como un paso previo que las nuevas formas de la no ficción están llevando más allá de sus propios límites.

La principal característica del film-ensayo es la de otorgar la misma importancia al proceso de creación, que a la obra en sí. El film-ensayo hace más énfasis en los procesos de reflexión que en el contenido de la misma, sin que llegue a un estricto formalismo, porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión. En este sentido, obviamente, en el film-ensayo las ideas no se tienen, sino que se hacen, se construyen de una manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se manufacturan, las ideas, sino también las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden.

Este proceso hace que la distancia entre la reflexión y la representación sea nula, invalidando así el concepto tradicional de ilustración atribuido a las imágenes, las cuales se convierten en ideas, en pensamientos, en figuras retóricas audiovisuales. Es por ello que la estructura básica del film ensayo según Catalá (2005:133) es una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una

serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión. Mientras los modos documentales anteriores planteados por Nichols llegan hasta el estilo indirecto libre, el cine ensayo configura un *flujo de conciencia*, no solo *consciente de sí mismo*, sino *vuelto sobre sí mismo* para proponer una reflexión sobre el propio flujo (Catalá, 2005:155). Por otra parte mientras en el modo performativo se reconoce la voz del autor (yo maestro, yo encarno), en el cine ensayo esto es una condición previa. No solo es importante quien habla, sino quien piensa. Se trata de una forma de la no ficción donde hay alguien que piensa sobre el mundo, por lo cual se convierte en una forma bastante propicia en mi concepto para reflexionar sobre el mundo contemporáneo.

La hibridación y complejización de los modos documentales ha conformado esta forma primordialmente ecléctica,

(...) precisamente porque constituye el lugar donde afluyen todas las tendencias para resolver las contradicciones aquilatadas, tanto en el seno de cada una de ellas como en su relación con las demás, contradicciones que no podían superarse en los ámbitos especializados. Pero esta forma ensayo no podrá tomar cuerpo definitivamente hasta que la televisión no haya absorbido las anteriores contraposiciones en su magma mediático, diluyendo el documental en reportaje, y la estética de la vanguardia en los artificios del videoclip y el anuncio publicitario (Catalá, 2005:127)

Se trata de una categoría imposible de estructurar debido a que la naturaleza de este cine-pensamiento no va en una línea restrictiva (acotadora de estrategias) sino en un sentido abarcador de la mentalidad humana, por ende del lenguaje. El ensayo cinematográfico tiene una influencia y autoconciencia de las diferentes formas del cine experimental, ficcional y no ficcional, pero también de la tradición literaria ensayística, a la cual se le corresponde, tanto en su estilo libre, personal y original que inauguró Michel de Montaigne desde el siglo XVI (y de allí para atrás toda una tradición de escritos personales), como en unas inquietudes análogas frente al lenguaje, la memoria y el sujeto, las cuales fueron retomadas por un autor como Chris Marker, quien abrió el interés de la crítica especializada cuando afirmó “soy un ensayista”, al lado de otros directores como Jean Luc Godard o Harun Farocki, quienes circularon tres películas emblemáticas: *Guión del film pasión* (1982), *Sin Sol* (1982) e *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (1988), las cuales unidas al auge del documentalismo personal norteamericano “las que alumbraron la noción potencial de un cine-ensayo, tal y como se concibe actualmente, y tal y como se demuestra repasando la literatura” (Weinrichter, 2010:20). Y precisamente estas películas son analizadas en el capítulo final dada su importancia en la conformación de los discursos de la post verdad.

Esta noción (actual) del cine ensayo solo puede aparecer en los años ochenta con el acercamiento tecnológico al sueño modernista de la “cámara-estilo”, pero también la de una “sala de edición-pensamiento”. La revolución inicial de las cámaras portátiles de 16 y 8 mm en los años sesenta y setenta y luego el ingreso del video análogo y la actual revolución digital que permite que millones de personas tengan acceso a una cámara de video, han hecho posible que esta forma se propague con una fuerza inusitada en los últimos años transformando la esfera del cine de no ficción, llevada a unos límites renovadores, en los cuales lo subjetivo se vuelve una apuesta política y estética de gran valor discursivo. El ensayo cinematográfico se ha convertido en la forma *per se* de la no ficción de la post verdad, en el horizonte del audiovisual contemporáneo, pues como bien dice Catalá (2010c:52) nace del temperamento conceptual del arte contemporáneo (voluntad de representar el mundo junto con sus ideas), pero supera sus estéticas,

“ya que no se contentan con la simple expresión estética de una idea sobre el mundo, como ha venido haciendo el arte postmoderno, sino que utilizan la estética como herramienta hermenéutica. Con la particularidad de que su voluntad esclarecedora no se detiene en un fácil didactismo, sino que siempre lo trasciende añadiéndole otras dimensiones, poéticas, emocionales, subjetivas” (Catalá, 2010c:52).

Se trata de un cambio cognoscitivo fundamental pues el documental, asociado férreamente a los “discursos de sobriedad” y por lo tanto ligado a los ideales del realismo y de la objetividad, sufre un giro de la mirada, o de énfasis de 180° en el cual las películas pasan de enfocarse en las cualidades referenciales del mundo histórico y de desarrollar sobre este estrategias de argumentación persuasiva, a darle un mayor relevancia al sujeto que antes intentaba pasar desapercibido detrás de la cámara. Ello implica “un giro de carácter epistemológico que le llevará a contemplar la realidad desde la subjetividad, es decir, a través de los ojos de una mirada subjetiva que acarrea determinados estados de conciencia (Catalá, 2005:124).

Los dispositivos expresivos son liberados de las lógicas de los discursos de sobriedad, por lo cual pueden ser más icónicos que indexicales, como había sido tradicionalmente el documental. Ello permite que este no dependa tan directamente de la autenticación de las pruebas retóricas audiovisuales indexicales, en la argumentación o explicación, sino en lo que Aristóteles llamaba las pruebas artísticas, basadas en la sugestión, la estética, la implicación, la intimación. La subjetividad del autor se asume sin complejos, dejando ver su contexto particular, sus dudas, sus miedos, sus emociones, sus fracasos, sus censuras y su forma particular de sentir, de ver, de escuchar e incluso de pensar su realidad más cercana y desde allí la complejidad de las realidades contemporáneas. Ello implica, como afirma Nichols (1995:97) una suspensión de la

representación realista, la cual es diferida, dispersada, interrumpida, pospuesta por estas estrategias, que según él proponen que “es posible conocer la diferencia de forma diferente”.

En su análisis sobre estas nuevas formas de subjetividad, Renov argumenta que se trata de una fusión entre la historia y la autobiografía: “la subjetividad ya no se construye como algo ‘vergonzoso’; es el filtro a través del cual lo Real entra en el discurso, así como una especie de compás experiencial que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado” (Renov 1995:5). Pareciera que al cine de no ficción contemporáneo le interesa más mostrar quién y desde dónde habla, que simplemente hablar del mundo histórico. Ello lo hace optar por una voz asignada a una persona física, con su percepción y opinión restringida, en contraposición al documental realista y a los discursos de sobriedad imperantes, los cuales ocultan a toda costa la experiencia personal en la cual están basados, a favor de los métodos científicos impersonales, los cuales necesitan una voz desencarnada, o sin cuerpo, que se proyecta de aquí allá, como la voz de la razón científica (Nichols, 1995:69).

El énfasis, como ya había acontecido con otras estrategias retóricas, nuevamente cambia. De lo reflexivo, que busca deconstruir las convenciones del documental centrándose en la relación cineasta-texto-espectador, se pasa a “subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” dando una fuerza mayor a “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Renov 1995:5). La función expresiva -relegada a un segundo plano en gran parte de la historia del documental, que según el espíritu de los tiempos le ha dado mayor relevancia a otras funciones como grabar, revelar o preservar; persuadir o promover y analizar o interrogar- recupera y recontextualiza el ímpetu subjetivo que tuvo el cine de no ficción en algunas de sus vertientes originarias, tan ligadas a las vanguardias de principios del siglo XX, y más tarde en las vanguardias de posguerra. Esta irrupción de la subjetividad en el contexto contemporáneo confronta los discursos dominantes de globalización y homogenización, constituyéndose en una de las estrategias retóricas más pertinentes para expresar la complejidad e inestabilidad de los sujetos y contextos actuales. Según Nichols (1995:106), aludiendo al modo performativo,

“se trata de la elección más apta en un tiempo que las narrativas y planes maestros están interrumpidos. Invoca la epistemología del momento, de memoria y lugar, más que de historia y época. Restaura un sentido, de lo específico, de lo local, de lo encarnado, es el lugar vital para la subjetividad social, evocando, en el mundo globalizante del capitalismo tardío, dimensiones inconscientes de lo político que permanecen suspendidas entre un inmediato aquí y ahora y una utopía alternativa”.

Ocho años después, en su libro *Introduction to Documentary*, Bill Nichols reafirma que los procesos más generales y complejos de nuestra sociedad solo se pueden acceder desde una perspectiva que asuma al conocimiento como concreto y encarnado, basado en las especificidades de la experiencia personal, en la tradición de la poesía, la literatura y la retórica, y no al conocimiento abstracto e incorpóreo, basado en generalizaciones y lo típico, desde la tradición de la filosofía occidental (Nichols, 2003:131).

En una dirección semejante, Jean-Louis Comolli (2004:46) asume la irrupción contemporánea de la primera persona en el cine de no ficción como una especie de antídoto o reacción al discurso masificante y espectacular de los medios masivos de comunicación. Comolli, retomando a Braudillard, argumenta que los medios de comunicación construyen un mundo devenido en espectáculo, en el cual lo real de la representación ocupa el lugar de la representación de lo real, pues a veces pareciera que los acontecimientos pasan primero en la televisión que en la vida real. Plantea entonces que el cuerpo filmado del cineasta realizando una película traza una irrupción sensible y matérica de la subjetividad dentro del texto fílmico dotándolo de particularidad. Pero este fenómeno subjetivo no es ni mucho menos único del cine de no ficción, por el contrario se puede decir que ya pasó de ser un síntoma de la postmodernidad, a ser un rasgo distintivo de esta.

Las estrategias subjetivas están muy ligadas en la contemporaneidad a aquello que Michael Renov (1995) identifica como la “nueva subjetividad”, al surgimiento de nuevos grupos, identidades y movimientos sociales con sus formas de expresión particulares, así como el auge académico que desde los años ochenta han tomado los estudios culturales, postcoloniales y de género. Desde esta perspectiva se han producido diferentes formas de auto representación que han alterado las convenciones de aquellos que tradicionalmente han sido objetos de estudio por las ciencias sociales: mujeres/nativos/otros. Nichols (1995:81) identifica además en este entramado formativo de las subjetividades, al método fenomenológico, el cual comparte con el documental contemporáneo un compromiso con la apariencia de las cosas en su especificidad. Igualmente comparte su interés en la cuestión del cuerpo y cómo la acción encarnada – performance- constituye un sentido del yo en relación con otros. “La fenomenología conduce el asunto de la experiencia directamente. Pone en foco el (largamente ausente) cuerpo del cineasta como el *locus* organizador del conocimiento”. Se le da así una gran relevancia a la primera persona la cual se expresa en un principio desde su pertenencia a minorías o colectivos perseguidos, marginales o en desventaja social, los cuales han constituido algunos de los movimientos sociales más interesantes de las últimas décadas.

Y es que los nuevos movimientos sociales han producido unas de las más corrosivas críticas a la modernidad, a los supuestos discursos objetivos y a las verdades universales. Las luchas contra el racismo, el colonialismo, el capitalismo o la homofobia, así como los movimientos contraculturales de los años sesenta-setenta y los movimientos feministas, ecologistas y pacifistas contemporáneos, han generado vertientes críticas que han ayudado a deconstruir los antiguos paradigmas y sus discursos. A partir del análisis y la denuncia de las consecuencias de determinadas teorías científicas, prácticas tecnológicas y sociales, discursos predominantes, entre otros, estos movimientos han demostrado el carácter subjetivo y construido de las otrora estables realidades e identidades. Igualmente como argumenta Sherman en su libro *Documenting ourselves* (1998), el uso del cine y el video como herramientas de poder por las minorías, por los países del tercer mundo y por las mujeres –aquellos cuyas imágenes han sido más frecuentemente denigradas- resalta la naturaleza subjetiva del *postvérité*. Describe Sherman como las mujeres ganaron gran acceso a estudios cinematográficos a finales de los 60 y empezaron a demandar su sentido de auto representación por medio del cine. Sus películas que en un principio resultaron de los movimientos de mujeres y sirvieron como herramientas para levantar conciencia, documentaron la vida de mujeres ordinarias cuyas historias han sido ignoradas por la industria fílmica dominada por hombres. Estas feministas frecuentemente jalaron los límites de la práctica documental personalizando su trabajo y presentando sus historias por medio de una edición experimental (Sherman, 1998:21).

En este marco, el feminismo es uno de los movimientos sociales e intelectuales que mayor influencia ha tenido en las últimas décadas. Ha generado una “revolución silenciosa” sin precedentes que ha aportado a la transformación de la sociedad y en consecuencia a la de sus discursos predominantes como el de las ciencias o las artes modernas. El cine de no ficción que no es ajeno a dicho cambio, además de estar influenciado por las nuevas formas de representación surgidas en el seno del feminismo, así como de otros movimientos sociales de vanguardia, ha sido adoptado por éstos como una de sus más privilegiadas formas de expresión. Y es precisamente en las prácticas discursivas de los colectivos y autoras o autores que desde el feminismo han abordado al cine de no ficción, donde se han dado algunas de los más interesantes innovaciones contemporáneas de la retórica de este cine.

La perspectiva de género y los feminismos con sus desarrollos en diversos campos del conocimiento, le han posibilitado a las cineastas reconstruir discursos, derrumbar estereotipos, símbolos y referentes, que pretenden dar sentido a las representaciones de la diversidad de las

identidades femeninas. Problematican la imagen de la mujer como objeto de deseo masculino, o dan voz a mujeres cuyas voces y experiencias han sido controladas por hombres, marcándolas como “otros”. Ha sido un ejercicio de disidencia, que a través de la imagen y el lenguaje documental, cuestiona la hegemonía androcéntrica y da autoridad y autoría a las experiencias, formas de vida y representaciones femeninas. Desenmascarar, deconstruir y entender los discursos y construcciones enunciativas, ha sido el reto y una de las mayores potencialidades del movimiento feminista, cuyas expresiones apuntan a extraer lo oculto y a develar mundos nuevos, constituyéndose éstas en un capital discursivo novedoso, en un cuestionamiento permanente al estatuto de la imagen documental, a las teorías que lo soportan y a la institución audiovisual misma. Es por eso que Nichols (1997:61) afirma que el feminismo aportó las herramientas de las cuales carecía el discurso documental, instigando una reconceptualización radical de la subjetividad y la política.

El feminismo contemporáneo plantea nuevos retos en la representación audiovisual, explorando hasta límites desconocidos lo real, interrogando, afirmando, negando y descubriendo la diversidad de las identidades femeninas (y humanas). Se ha apostado a otra forma de referir lo real, con diferentes tiempos, miradas, protagonismos, significación de los sistemas de representación propios de la cultura patriarcal, vinculación de los imaginarios y representaciones femeninos y sus efectos sobre las narrativas institucionales (familia, trabajo, hospitales, medios de comunicación...). Estos se van configurando como modelos de cine feministas que remiten a la autoridad conquistada por ellas, la necesidad de reconocerlas como fuente de documentación, que permitan acompañar y entender las transformaciones en los imaginarios colectivos, explorar los nuevos lenguajes, dispositivos de saber y propuestas paradigmáticas novedosas que se están expresando en la creación documental, la introducción del concepto de género como categoría relacional entre el acontecer femenino y el masculino, las diferencias en sus discursos, quehaceres, sentires; su paso por el mundo, sus formas de amar, tanto detrás de cámaras, como frente a ellas. De esta forma se da un desplazamiento desde una concepción realista de la identidad hacia una noción de la identidad del sujeto como proceso de identificación / representación inacabado y siempre atravesado por el orden del lenguaje.

Las “epistemologías feministas” convergen en su crítica a una teoría general del conocimiento que ignore el contexto social del sujeto cognoscente. Este, defienden, no se puede entender más como una abstracción con facultades universales e incontaminadas, sino como un individuo histórico y particular cuyas emociones, razón, cuerpo, intereses, dependen de su contexto concreto, es decir, el conocimiento es siempre “situado”, condicionado al sujeto y su situación

particular (espacio-temporal, histórica, social y cultural). Ello implica un profundo cambio en nociones como el conocimiento, la verdad, la realidad o la objetividad, pero también en el propio discurso científico, el cual desde las vertientes feministas ha adoptado nuevas formas de comunicación que responden a la subjetividad, el relativismo, la deconstrucción, la ironía, el collage, e incluso estrategias post feministas como las retóricas de la incertidumbre y de la sospecha, muchas veces compartidas con otras tendencias contemporáneas. De la misma forma como las estéticas feministas mueven al público sin importar su sexo u orientación sexual, en la posición subjetiva de la perspectiva del mundo del personaje feminista, los documentales que apelan a la subjetividad buscan mover su audiencia dentro de la alineación con su perspectiva específica del mundo.

La perspectiva planteada por esta visión subjetiva de la realidad, cuestiona la llamada “voz de Dios”, la cual finalmente se trata predominantemente de una voz masculina, blanca, de clase media-alta, heterosexual y de un nivel educativo alto. A dicho sujeto omnisciente que domina la totalidad de la realidad se le contrapone la vivencia subjetiva, localizada y encarnada en una persona identificable en un contexto determinado, pero cambiante. Se articula entonces una perspectiva de enunciación construida socialmente (performativa retomando la teoría feminista) y posicionada subjetivamente. Homi Bhabha (2002) identificaba la emergencia de “otras historias y otras voces disonantes” y precisamente el cine de no ficción subjetivo se ha convertido en un dispositivo de representación y expresión desde las propias minorías étnicas, sexuales, culturales y políticas quienes al situarse performativamente detrás o delante de la cámara plantean unos profundos cuestionamientos epistemológicos y delatan los límites enunciativos del propio dispositivo cinematográfico (León, 2009). Lograría construir conocimiento localizado que genera epistemologías parciales y plurales como propone Donna Haraway (1995), una corrosiva crítica al poder patriarcal y eurocéntrico que inauguró el feminismo (Mulvey, 1988; De Laurentis, 1992) y el poscolonialismo (Shohat y Stam, 2002). Al mismo tiempo y retomando las discusiones planteadas en los años setenta sobre el dispositivo cinematográfico y sus efectos ideológicos (Comolli, 1985; Baudry, 1974), plantea nuevos usos para la tecnología y la imagen por medio de dos estrategias: “por un lado buscó desarticular la relación entre tecnología y dominación; por otro planteo una politización de la representación a partir del cuestionamiento de los imaginarios y estereotipos construidos desde posiciones hegemónicas” (León, 2009).

Las retóricas de la subjetividad apelan a lo imaginario, lo testimonial y lo autobiográfico para que la realidad se filtre de a pocos por sus rendijas, sin que ésta se convierta en el centro. Hace

al observador, más que al mundo histórico su referente y ello le permite todo tipo de libertades estilísticas, estructurales y argumentativas que configuran una novedosa retórica, en la cual los flash back y flash forward, el montaje fragmentario, las imágenes congeladas o en diversas velocidades, el tratamiento digital de imagen y sonido, la mezcla de formatos y archivos, así como formas subjetivizadas y poco convencionales como el diario íntimo, la confesión, las cartas, el performance, el ensayo, el collage tengan plena cabida en las nuevas formas del cine de no ficción.

5. ANÁLISIS RETÓRICO DE ALGUNAS PELÍCULAS EJEMPLARES DEL CINE DE NO FICCIÓN DE LA POST-VERDAD

5.1. Guión del film *Pasión* (Scénario du film *Passion*). Jean-Luc Godard, 1982, 54 min., Francia/Suiza.

Si hay una obra que actúe como bisagra entre las retóricas modernistas de la Nouvelle Vague y las retóricas contemporáneas del cine de no ficción, esta posiblemente es el *Guión del film Pasión*, realizada por el prolífico Jean-Luc Godard, que de alguna manera logra dar una vuelta a la tuerca del cine con cada una de sus producciones. Esta obra, poco abordada por los teóricos de la no ficción, “es una película única en el mundo, no hay un equivalente en la historia del cine”, como afirma Alain Bergala en los extras del DVD de la edición española de Intermedio, pues con ella se explora desde el interior del cine mismo, del autor; el proceso de la película, el advenimiento de las ideas, la emergencia de las imágenes, del ritmo, de los diálogos. *Guión del film Pasión* construye una visión única de la práctica cinematográfica que parte de una meditación filosófica personal sobre la naturaleza de la creatividad y de un proceso de autorreflexión y autoanálisis que ya se había realizado antes en el mundo de la escritura, pero que *Guión del film pasión* inaugura para el cine. Se constituye así en uno de los ensayos audiovisuales más interesantes e innovadores de la contemporaneidad, con el cual Godard lleva al cine ensayo a su madurez retórica y a consolidarlo como forma audiovisual pensante, inspirando además formas reflexivas y performativas del cine de no ficción actual, así como ya había inspirado -y se había inspirado- en el *Cinema Vérité* de Rouch dos décadas antes. Godard es por lo tanto un eslabón clave en la transición del cine moderno al post moderno y en las formas retóricas que han caracterizado dicho cambio, por medio de las cuales nos ha acostumbrado a re-pensar nuestras sensibilidades cinematográficas.

Godard utiliza un acerbo de estrategias retóricas innovadoras que ha venido evolucionando a lo largo de su cinematografía, desde una exploración muy personal que él mismo empezó como punta de lanza de la modernidad cinematográfica con *Al final de la escapada* (1956)³¹, la cual significó una ruptura con el cine clásico. Muchas de estas estrategias se conservan, pero han ido transformándose, en una obra que ha sabido conectarse permanentemente con el *aire del tiempo*, en diferentes formas de representación de las ideas, las historias y la realidad. Estas aun hoy, más de medio siglo y casi un centenar de películas después, continúan siendo frescas debido a

³¹ En el capítulo sobre Godard, del libro *Estilos radicales* de Susan Sontag (2007), se encuentra un excelente análisis sobre la primera etapa de Godard, donde es posible observar las estrategias de aquel entonces.

que este cineasta “exiliado” de la corriente comercial ha pensado el cine de una manera individual, abriendo sendas por las que transita la no ficción más innovadora de la actualidad. De acuerdo a Sunzunegui (2008:76) esta conexión con su tiempo, su vocación intensa hacia la realidad y su radical compromiso con el cine son los que le dan una profunda contemporaneidad a la obra de Godard. Para él la etapa más contemporánea del director suizo, aquella abierta en 1982 por *Sauve qui peut (La Vie)*, se ha levantado sobre el insondable vacío dejado por la pérdida de las ilusiones: “Se hacen películas (ahora) para demostrar que ya es imposible seguir haciéndolas (como antes)”. Así vemos en Godard una obra de autor, temas que se repiten, recursos cinematográficos que ya aparecían en sus primeras producciones, pero también una renovación constante que continúa en las nuevas formas de pensar y hacer el cine de Godard en películas tan recientes como *Nuestra Música* (2004) o *Film Socialiste* (2010).

A pesar del nombre, *Guión del film Pasión*, no se trata de un guión, o de un boceto en video para ofrecer una idea de la futura película, como lo venía haciendo Godard desde finales de los años setenta, para aplicar a las subvenciones gubernamentales en películas como *Scénario vidéo du film Sauve qui peut (la vie)*, (1979) y *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* (1983). Godard presenta su *Guión del film Pasión* aclarando que “Estamos aquí para hablar del guión de una película, “Pasión”, en la que participé hace unos meses”. Así ya nos está hablando de un tiempo pasado. Se trata de un cortometraje grabado para la televisión francesa a posteriori de realizar la película “Pasión”. Por lo tanto es la película misma, así como su deconstrucción, de manera análoga a obras ensayísticas que por esos mismos años se daban en la etnografía, la filosofía y las artes, las cuales empezaban a ser autoconscientes y más referidas a sí mismas. Incluso sus referentes más directos se pueden encontrar en experiencias inaugurales del cine reflexivo como *El Hombre de la cámara*, o *Crónica de un verano* y propuestas también reflexivas más contemporáneas, pero que parten de la forma ensayística como *Apuntes para una Orestíada africana*, realizado por Passolini en 1970, sobre el proceso fallido de su película *Orestíada* a ser rodada en África.

En *Guión del film Pasión* Godard, rodeado de una sala de edición no lineal de video y una pantalla blanca, va componiendo visual y discursivamente un ensayo sobre lo que el llama “ver” el guión, ese proceso que tiene lugar en la cabeza del director, y que por abstracto sería poco productivo de filmar con los métodos tradicionales del documental. Pero Godard, como lo habían hecho ya algunos escritores, consigue representar e indagar dicha fase creativa a partir de pensar su propio trabajo, y a diferencia del ensayo escrito, involucra la materialidad del audiovisual mostrando en directo el proceso de construcción de la imagen y su análisis, pero

también la materialidad de su propio cuerpo, de su yo guionista-director, aferrado a un cigarrillo, realizando gestos, rumiando ideas y jugando con las posibilidades de la imagen. Es un cine muy personal y “hecho a mano” que transmite un sentido de textura y de trabajo artesanal. Su trabajo se presenta como un *work in progress* que acá sería más bien un “pensamiento en progreso” que hila su discurso, asociando palabras, sonidos e imágenes, construyendo una teoría de lo efímero como los fotogramas que pasan por su pantalla. Pero se trata de una teoría rigurosa e intensamente personal, que además divaga, como la historia de la película *Passion*, por un profundo análisis que bien pasa por la historia del arte, por el sexo, por el amor, por el trabajo, por el dinero, convirtiéndose en últimas, en una carta de amor al cine, a la imagen, como de alguna u otra forma lo han hecho todas las películas de Godard y que lo prepararon para ese gran “monumento” del arte cinematográfico: sus *Historia(s) del cine*.

Y es que cuando Jean-Luc Godard propone abandonar el lenguaje para hablar desde la imagen, no se trata tanto de pensar la imagen, sino trabajar con “imágenes que piensan”. Decir con las imágenes y especular desde ellas es una de las características centrales del cine godariano, y sobre todo una propuesta de gran actualidad sobre un cine pensante que construye sus retóricas audiovisuales de forma consciente y con las libertades del cine ensayo, del cual Català (2005:227) ha afirmado que es “el medio que mejor materializa la institución espacio-temporal contemporánea”.

“Hemos tratado de hacer nuestro trabajo para mostrarnos. Es necesario mostrar cómo trabajamos”, declaró Godard en una entrevista (En: De Lucas y Aidelman, 2010). En guión del film pasión, como en otras de sus películas (*Número dos, cómo va eso*, por ejemplo), vemos al cineasta en su labor, rodeado de las máquinas de montaje, de sus sonidos, auto representándose como un técnico, un trabajador del cine y a la vez como un artista. El yo se expresa a través del trabajo, del proceso de creación, a la manera que lo había explorado Vertov en *El hombre de la cámara* con el “nosotros” (su hermano camarógrafo y su mujer montajista). Pero acá Godard utiliza el dispositivo retórico de “pintarse” a sí mismo, grabarse a sí mismo al interior del cuadro, mezclarse con éste, en un espejo que a la vez mira hacia la pantalla y fuera de ella, como lo habían explorado pintores como Velásquez en *Las Meninas*. O como desde otro punto de vista lo había explorado Brecht en el teatro al romper con el espacio del escenario clásico e interpelar directamente a los espectadores, interrumpiendo la acción. Su gesto creativo además es afín al de los ensayos de Montaigne, con su capacidad de mirarse a sí mismo, su propio proceso creativo y a partir de allí realizar profundas especulaciones intelectuales. Con ello esta obra toma una dimensión compleja en la que imagen, audio y textos, son usados subjetivamente

para construir un discurso personal que realiza una inscripción del yo en la película, que si bien no fue la primera ni el última en hacerlo, ha sido una de las expresiones más radicales y maduras de estos dispositivos retóricos, influyendo en las innovaciones enunciativas del cine de no ficción actual.

La película empieza con una escena de la película *Pasión*, en la cual una mujer desnuda camina por un escenario para tomar su puesto en un *tableau* en el cual el director representa *La Ascensión de la virgen* de El Greco, sublimizada por el *Requiem* de Fauré. Esta imagen se funde con la inconfundible silueta de Godard con su cigarrillo y su cabello despeinado. Aparece así el enunciador en una clara sinécdoque visual que nos presenta al autor reforzado por su nombre en pantalla. Durante 3 minutos y medio vemos un juego de espejos en el cual la silueta de Godard, que a la vez se ve en 2 monitores pequeños (juego de espejos), es manipulada por él mismo y fundida con diferentes escenas de la película *Pasión*. Se introduce así el tono lírico y sublime de este video-guion. En esta secuencia inicial se propone una novedosa enunciación netamente visual, en la cual el enunciador, en este caso Godard, claramente se expresa en primera persona sin necesidad de usar la voz, pues su atención puesta en la imagen nos invita a verla, al mismo tiempo que sabemos que la está manipulando. Hace evidente que cada movimiento suyo sobre las máquinas de edición modifica la imagen que vemos, de forma semejante a un moderno *video jockey* mezclando imágenes en vivo.³²

Pero esta secuencia lírica es interrumpida abruptamente por un corte en la música y un nuevo tiro de cámara frontal, en el cual vemos a un Godard en plano medio e iluminado lateralmente, con una luz que claramente es diferente a la de la toma anterior, rompiendo con la inviolable continuidad del documental clásico. Igualmente se da un cambio de tono. Godard esta vez prueba el sonido con el mixer de audio, “1, 2, 3, 4...”³³ evitado la cámara en una innegable puesta en escena, que luego es quebrantada, al igual que el espacio de la cámara, interpelándonos directamente: “Bien, buenas noches a todos, amigos y enemigos, buenas noches”. Con dicha presentación es evidente que nos encontramos frente a una enunciación opaca y claramente distanciada de la representación realista del documental observacional. En *Guión del film pasión* tanto la focalización, la ocularización y la auricularización son manifiestas o cero, es decir, la información, mirada y escuchada proviene de la perspectiva del propio realizador que se encuentra dentro del relato.

³² El cineasta Peter Greenaway por ejemplo, ha experimentado este formato performativo, o de cine expandido desde el 2005 con su obra *Tulse Luper VJ Performance*.

³³ Conteo que se ha convertido en una marca de enunciación muy utilizada en documentales contemporáneos como *La marcha de Sherman*, *Fog of War*, *Kurt and Kurtney*, etc.

Pero no se trata del tradicional presentador de frente a cámara y con una pantalla en *chroma key* atrás de él, “dando la espalda al relato”, como se había impuesto en la televisión. Por el contrario Godard construye un clima de parodia a este estilo noticioso y el del *slapstick* televisivo, los cuales luego critica duramente en su reflexión:

“En la televisión nunca están delante de la pantalla, los que hablan, los locutores, la imagen siempre está detrás de ellos. En la televisión no ven nada, no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, le dan la espalda, la imagen está detrás, no pueden verla. Es la imagen, es la imagen la que los ve, y son los que manipulan las imágenes los que los ven. Son los que manipulan las imágenes los que empujan por detrás al espectador y así como se dejan dar por culo, habría que recordar que el culo está detrás y el sexo delante”.

Esta reflexión la realiza Godard mientras inserta una imagen televisiva (la única imagen insertada incuestionablemente a posteriori en el montaje) de un presentador de noticias, al mismo tiempo que hace evidente con su proxémica un atrás y adelante con respecto a la pantalla y a su enunciatario, ubicándolo en una posición semejante a la suya, dejando claro que vemos la imagen con él, como sentados en un sofá de la sala de edición. El enunciatario pasa de ser esa masa amorfa de la televisión comercial del “buenas noches a todos”, a un confidente, un público ideal mucho más selecto e íntimo el cual es asumido como un otro, pensante y crítico, con el cual se comparte, se dialoga, e incluso se le implora sarcásticamente: “Oh espectadores! No sean duros conmigo, tengan piedad de mí, pobre, y Dios se apiadará de vosotros”.

En este y otros de sus ensayos cinematográficos, a pesar de que Godard mantiene un claro interés didáctico que caracteriza su obra (Catalá, 2010c), la Voz que elige no es Formal como en los documentales clásicos, pero tampoco es Abierta como en gran parte de sus películas de ficción. Según la caracterización de las voces del cine de no ficción de Plantinga (1997:171), Godard utiliza predominantemente la Voz Poética, al interesarse más en la no ficción como arte o como una forma de explorar la representación misma, como una manera de realizar un autoanálisis explícito. Y es que esta obra concuerda con la descripción de algunos elementos del cine ensayo que hace Català (2005b:227): “La presencia, constante o intermitente, explícita o velada, del autor los hace autorreflexivos y el recurrente comentario o crítica sobre su propia enunciación, autorreferenciales. De la misma forma que no rehúyen la subjetividad, que de hecho es su eje esencial, tampoco esquivan lo emotivo. No presentan límites precisos entre los distintos modos enunciativos (...)” y podría agregar aquí, que además posee elementos de las otras voces que propone Plantinga, la Formal y la Abierta, en una hibridación característica de las formas contemporáneas.

Godard utiliza la figura del “presentador” y de la *voice over* propia de la televisión, pero a diferencia del periodismo o del documental pedagógico tradicional, la autoridad de la voz pierde su peso, para dar paso a la incerteza, la divagación, la improvisación, las dudas y el lenguaje poético cargado de figuras retóricas y juegos estilísticos. Pero no se trata de una obra poética en el sentido de la vanguardia, su modelo es más cercano al ensayo en prosa.

Godard deja atrás la transparencia de la enunciación, el “punto de vista de nadie”, la tercera persona, los estilos indirecto y directo utilizados en el documental tradicional y el observacional, para ingresar de pleno en una enunciación opaca, que hace evidente su punto de vista personal hablando principalmente desde el “yo” y usando el estilo libre indirecto. Es así como utiliza estrategias enunciativas semejantes a las de la literatura ensayística de la cual ha sacado siempre tanto provecho, cambiando permanentemente de tiempos verbales y pronombres personales. Juega con el pasado presente y futuro, pero también con la manera de referirse a sí mismo. Él hablando a cámara se refiere a un tú, que es él mismo, ese sí mismo que ya se encuentra dentro de la pantalla en un pasado (imagen de una reunión de producción con su equipo de trabajo por ejemplo), o que es su propio reflejo convertido en imagen de esa gran pantalla blanca que manipula: “Tú inventas las olas, yo invento las olas, tú inventas una ola”.

Igualmente realiza cambios en la manera que se relaciona con sus personajes-actores. Algunas veces hablándoles en segunda persona del singular, directamente a pantalla mientras acaricia y besa la imagen en un gesto de profundo afecto. Aparece el creador y su obra, sus personajes, o hijos, como él los llama, frente a su lienzo o su pantalla, o bien los acompaña en la escena como si estuviera allí (copiloto en el automóvil de Jerzy) para inmediatamente distanciarse y cambiar a una tercera persona: “Hermano, no serás actor, serás director pero como actor sufres todos los agravios, como director tienes cierto poder, el poder del amor en particular. Y él está ensayando el texto, es lo que pensaba hacer el guión”.

Otras veces Godard se inserta en los diálogos de *Pasión*, respondiendo a estos. Se trata de una metalepsis, que genera una ruptura en la lógica de la película original, un salto brusco de un nivel narrativo a otro, pero a la vez establece una relación entre los personajes y lo que dicen, consigo mismo:

Audio de *Pasión*: Pourquoi quieres volver a la fábrica?

JLG: ¿Por qué sigo queriendo hacer cine?

Audio de *Pasión*: eres tonta! Dejadme trabajar!

Godard experimenta con este ensayo cinematográfico diversas formas de la enunciación audiovisual, que si bien, son inspirados en modelos literarios, conquistan para el cine de no

ficción nuevas posibilidades que tanto él, como autores posteriores continuarán desarrollando en las nuevas retóricas de la post verdad, en las cuales la noción de sujeto se complejiza cada vez más.

El despliegue estilístico auto consciente y evidente para el espectador ha sido una de las principales características durante toda la carrera de Godard. Pero es en este ensayo audiovisual en el cual consigue expresar por primera vez algunos de los procedimientos elocutivos más innovadores, que al igual que sus dispositivos enunciativos analizados anteriormente, se verán reflejados no solo en sus próximas obras, sino en la de muchos realizadores contemporáneos.

En *Guión del film Pasión*, Jean-Luc Godard usa el video como una herramienta, un cuaderno de bocetos para trabajar las ideas, pues a diferencia de muchos otros directores de la época, el ecléctico Godard afirmaba ya en los años sesenta que no le importaba si el cine dejaba de existir y todo era televisión, pues para él las dos cosas son una misma³⁴. Y de ambos elementos se aprovechaba desde su fe en “la imagen encontrada, la idea encontrada”, pues mientras en su película *Passion* usaba tomas improvisadas hechas por él mismo³⁵, constituyéndose en uno de los pioneros de la captura de la imagen inmediata en el cine de ficción, en su *Guión del film Pasión*, se encontraba reflexionando sobre este advenimiento de las imágenes, de las ideas, de los sonidos, pero a la vez experimentaba con ellos. Construye una retórica de lo espontáneo para lo cual el video se constituye en una herramienta poderosa, aunque, como en sus películas de ficción, también deconstruye su misma espontaneidad introduciendo elementos disruptivos³⁶.

En este corto, Godard explora la maleabilidad del video, que empezó a trabajar pocos años antes, para transformar las imágenes y sonidos con una gran libertad, que le da al ensayo fílmico godariano el sentido de experimentación técnica incansable que lo ha caracterizado, y que cobra gran fuerza aquí como elemento retórico. Las disolvencias, las sobreimposiciones, los congelados, los acercamientos, los *wipes*, asequibles ya en aquellos años ochenta con la manipulación de un simple botón o una palanca de su consola de video, se convierten en manos de Godard en poderosos recursos elocutivos. Estos relacionan las imágenes, los sonidos, la palabra, la música, las letras, la proxémica en singulares composiciones retóricas que cobran

³⁴ Entrevista realizada para la televisión francesa en 1963. Consultada en: <http://www.youtube.com/watch?v=XJbPHboAsbQ>

³⁵ Como la famosa escena del cielo azul con la estela de un avión que la atraviesa

³⁶ Es evidente que algunas secciones son guionizadas y que a pesar de dar la idea de improvisación y trabajo en directo, rompe con esto al variar de posiciones de cámara e iluminación y al insertar elementos a posteriori, como algunas imágenes y temas musicales.

nuevos significados y verdades particulares que cada una de las partes por separado no hubiera revelado, ni quizá la propia realidad, en la cual el sentido es tan disperso.

La imagen en Godard no es transparente. Se trata de una imagen que tiene bases en lo real, pero que es manipulada y reflejada en múltiples espejos que irradian metáforas visuales por doquier. Para él la película solo se termina “(...) cuando la metáfora se encuentre con lo real. Sabes que la película puede hacerlo. Que tú puedes hacerlo en la intersección de lo real y su metáfora. Del documental y de la ficción”. Y dichas intersecciones son en muchos casos evidenciadas y hasta explicadas por Godard como parte de su proceso de construcción para la película *Passion*: “Pienso en estas grandes escenas de pintura que vienen de Delacroix... que para describir la realidad, también hay que describir la metáfora. El caballero arrogante, como la patronal arrogante segura de sí misma, la patronal que a menudo hace la ronda”.

Por el contrario hay otras metáforas mucho más oscuras para el público y que necesitan cierto contexto de la obra de Godard para ser entendidas plenamente, como la de la prostitución, insinuada en la escena de la película cuando contrasta la dignidad de la obrera con la de la dueña del hotel, quien luego discute con su marido empresario y este finaliza la discusión diciéndole “prepara esta noche tu culo”. Esta es una metáfora que se ha repetido en gran parte de la obra de Godard y que en general hace referencia a la “prostituida” realidad contemporánea, a la sociedad, al abuso del humano por el humano.

Y es que el proceso creativo de Godard está basado en la figuración. Como se puede apreciar durante todo su ensayo audiovisual, las asociaciones, comparaciones, contrastes, repeticiones, entre imágenes, sonidos y palabras le ayudan a construir la película y con ella todo un despliegue de figuras retóricas, que si bien han sido utilizadas por la retórica clásica, el solo hecho de materializarlas en lo audiovisual hace que estas sean novedosas y constituyan una nueva retórica con posibilidades vedadas a la sola palabra.

Por ejemplo la figura de la repetición es ampliamente usada tanto en lo lingüístico como en lo audiovisual. Las primeras imágenes que llegan a la mente y a la pantalla de Godard: la mujer con flores, la obrera y Tintoretto, se convierten en un *leit motiv*, que junto con la pantalla en blanco y el mar están presentes en toda la película, enfatizando con ello la importancia de la primera inspiración visual y de la posibilidad de visualizar el guión. Pero no solo las imágenes se repiten. El sonido de la fábrica, el sonido también de máquinas de la sala de edición, la música de Mozart y palabras clave como ver, trabajo, movimiento, cine, amor, así como gestos

realizados por Godard a la pantalla son obsesivamente reiterados, intercambiados en un mosaico que hace que en vez de que los significados se fijen, estos sean permanentemente trastocados.

La sinécdoque es también usada en la construcción de la película *Pasión* y por lo tanto en este *Scénario*. Vemos cómo Godard utiliza la parte por el todo para expresar por ejemplo el trabajo, por medio de la imagen de la mujer obrera “La película tiene que tratar, que ver, que tratar del mundo del trabajo. Los obreros. Una obrera. Con una vale”. Es una figura muy utilizada en general en el cine para construir la narrativa, aunque normalmente tiende a la simplificación. Aquí Godard por el contrario la complejiza, adquiriendo diversas lecturas y capas de sentido.

La técnica cinematográfica de Godard en sus ensayos cinematográficos contemporáneos, y específicamente en *Guión del film Pasión* es muy cercana al bricolage en el sentido que Claude Lévi Strauss daba a esta operación, que consiste en el uso y combinación de materiales previamente elaborados, ruinas, restos, fragmentos de cultura produciendo lo que él llamaba “composiciones heteróclitas”. En palabras de Sunzunegui (2008:78) Godard tiene una “prodigiosa capacidad para aliar lo viejo y lo nuevo y para situarnos de golpe en el abismo de la historia. La vida. Meditación a veces críptica pero siempre poética. Palimpsesto, que como en éste los acontecimientos se superponen y se entremezclan, se borran y se contaminan”.

Susan Sontag (2007:43) con respecto a las estrategias retóricas de Godard, observa que éste, en vez de tomar una opción nihilista o de rechazo a la cultura, por el contrario posee una “hipertrofia del apetito” por ésta y sobre todo por los detritos culturales que hurga en los basureros de la cultura proclamando que nada es ajeno a su arte.

“Del apetito cultural en esta escala nace la creación de obras que pertenecen a la categoría de los epitomes subjetivos: despreocupadamente enciclopédicas, antológicas, formal y temáticamente eclécticas, y marcadas por la impronta de una rápida rotación de estilos y formas. Así, una de las características más notables de la obra de Godard consiste en sus audaces esfuerzos de hibridación. Las mezclas despreocupadas de tonalidades, temas y técnicas narrativas que practica Godard sugieren algo parecido a la amalgama de Brecht y Robbe-Grillet, Gene Kelly y Francis Ponge, Gertrude Stein y David Riesman, Orwell y Robert Rauschenberg, Boulez y Raymond Chandler, Hegel y el *rock and roll*. En su obra se acoplan libremente técnicas tomadas de la literatura, el teatro, la pintura y la televisión, junto con alusiones ingeniosas e impertinentes a la historia del mismísimo cine”.

Ello lo ha conseguido por medio de un uso muy personal del montaje en el que de acuerdo a Sunzunegui (2008:85)

“No se trata ni sólo ni simplemente de yuxtaponer, confrontar, contrastar y enfrentar. Utilizando las posibilidades que la tecnología electrónica pone a su disposición el

cineasta suizo colorea, deforma, amplía, modifica, escribe, incrusta, recorta, saja, agujerea, desgarrar, superpone, revienta desde su interior esas imágenes que son fagocitadas y rescritas en un collage interminable y polifónico en el que cobra cuerpo la expresión de Robert Bresson cuando afirmaba que “es preciso que una imagen se transforme al contacto de otras”.

Y he aquí, en esa transformación de una imagen, una palabra por nuevas imágenes, nuevas palabras, que nos encontramos con otra de las figuras retóricas clave de la obra de Godard y del cine de no ficción contemporáneo: el *ekphrasis*, entendido clásicamente como la representación verbal de una representación visual o de una obra de arte. En Godard no se trata simplemente de describir obras de arte en palabras. Además de hacer esto profusamente, con las diferentes pinturas que aparecen en la película, Godard reinterpreta estas obras en su película *Pasión* encarnándolas en personajes, o incluso en otro tipo de escenas que sin emular el original, basan su composición, su movimiento, su impulso básico en la obra precedente, retando así a las artes para probar y sobrepasar sus propias limitaciones

Y no solo de la pintura. Sus propias imágenes de la película *Pasión*, la televisión, la música, la literatura son citas permanentes de Godard, quien va superponiendo con ellas diferentes capas que de acuerdo a Petó (2011:9) “generan una intermedialidad que da apertura hacia cada uno de estos medios remediando cada uno, produciendo un tipo de vértigo del media”. Agrega que con las meditaciones entorno a la imagen del último Godard se da una expansión ensayística y deconstructiva del propio principio del *ekphrasis*, coincidiendo así con Català cuando argumenta que en el cine de no ficción la duración del objeto del *ekphrasis* se recompone en el montaje.

“Cuando el documentalista toma conciencia de este hecho y decide utilizarlo a favor de la profundización del objeto, de la deconstrucción de su código social, se encamina hacia el film-ensayo. Pero solo entra en él decididamente cuando abandona el primer ámbito eufónico y penetra en el siguiente nivel, situándose él mismo como sujeto de su empresa, buscando diferentes modos de expresión, intercambiando potencialidades con el sonido, transformando la imagen, reflexionando sobre su propia reflexión, etc., todo da para trabajar esa imagen inicial, considerada no tanto como copia de un referente, sino como imagen en sí. Es a través de esta imagen de lo real que el ensayista fílmico trabaja con una realidad ya socialmente convertida en imagen”. (Català 2005c: 232)

Desde *Al final de la escapada*, Godard utilizaba técnicas netamente audiovisuales que fragmentaban la narración cinematográfica. Los cortes rápidos, el empleo de tomas que no tienen relación entre sí, las rupturas de eje y de continuidad espacial o temporal, las miradas a cámara, la música discontinua, la polifonía, son recursos que Godard transforma en tropos de una retórica de la desorientación, que aumenta su inmediatez y toma nuevas posibilidades con la tecnología del video.

La pregunta que mueve toda la película es ¿cómo ver un guión?, pregunta que hace referencia a la pregunta macro que ha movido toda la obra de Godard: ¿Se puede decir (acerca de) la imagen? La respuesta audiovisual que a ello ha dado el autor ha sido afirmativa, un tal vez titubeante que rechaza todo dogma unitario de sentido. Así la interferencia, la repetición, la fragmentación, la duda, son dispositivos característicos de ese pensamiento tentativo y ensayístico de la obra de Godard, que se expresa en lo lingüístico, y sobre todo en la imagen. Las imágenes y las ideas se relacionan en el discurso por contigüidad o semejanza, es decir metafórica y metonímicamente y no por causalidad.

En Guión del film pasión, la respuesta a estas preguntas se intenta responder por medio de un dispositivo retórico audiovisual poderoso, que se convierte en la metáfora visual principal de la película y su principio estructurador: se trata de la pantalla en blanco, que evoca el vacío, el mar, la memoria, la página en blanco del escritor, el lienzo del pintor, la sábana blanca del amor.

“Ver y te encuentras, yo me encuentro, y me encuentro y busco, te encuentras ante lo invisible, esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé y como un sol demasiado fuerte, la playa. Todo es blanco, no hay ninguna huella y es curioso, se dice “quedarse en blanco” cuando hay una laguna en la memoria. Vas hasta el fondo, completamente al fondo de tu memoria y entonces, es verdad, hay un trabajo de escritor por hacer”.

En su pantalla van desfilando como en un mosaico imágenes de la película, recuerdos, referentes del arte, grabaciones de preproducción que aparecen y desaparecen, se mezclan, reforzando la idea de pantalla-mente. Pero paralelamente a esta pantalla asociada a la idea de mosaico, de textura y por consiguiente de fragmentación, Godard construye la metáfora del océano para su proceso creativo: “Pero no tienes más que la ola. Con la película, tendrás la tempestad, ahí no tienes más que una ola, que va y que viene. No tienes más que el eco”. A partir de dicha metáfora las imágenes y las ideas van y vienen, como en un modelo “musical” más fluido, en el cual el espacio “entre” es fundamental. Éste es construido y deconstruido por la aparición y desaparición de las imágenes. Así mientras formula la metáfora en palabras, hace lo suyo con las imágenes: juega con disolvencias cada vez más rápidas de la protagonista-obrera, que crean un movimiento de oleaje, el cual es frenado por su propia imagen y una nueva disolvencia sostenida de la protagonista, de la obrera, sincronizados con el sonido de la fábrica. Está creando imágenes-idea sobre el trabajo, el cine y él mismo como “obrero” del cine.

Godard recurre a la analogía para crear un juego de díadas que conforman tanto la microestructura de la película, como su macroestructura, como se analizará más adelante en la

dispositio. Pero en el nivel elocutivo y estilístico Godard utiliza los contrastes para hacer avanzar su obra y crear imágenes dobles con las cuales genera diversas analogías.

“Jerzy se busca a sí mismo, es doble. Toda la película está hecha con imágenes dobles: la pasión, la fábrica, la casa el trabajo, el amor, el trabajo. Uno lucha consigo mismo, y de hecho luchar con uno mismo es luchar contra el ángel. (como de hecho lo hace Jerzy en la imagen forcejeando contra el actor ángel, mientras Isabelle en el río obstruida por las ramas es representada en una imagen doble). Isabelle también doble: lucha consigo mismo para no suicidarse después de hacer que la despidan”.

Y es que toda la película está construida a partir de estas “imágenes dobles”. Vemos en las dos primeras secuencias del *Guión del film Pasión* la imagen sublime de la asunción de la virgen en el *tableau* representado por Godard y luego la imagen inspiradora de la película, la de una mujer con flores. Pero unas flores que terminarán lanzadas sobre el coche de su marido. Se unen así lo trascendente y lo terrenal conformando el núcleo binario principal que estructura la película, el cual a veces es complementario, a veces contradictorio, pero casi siempre irónico interpelando nuestra interpretación. Y esto no solo ocurre en la imagen. El sonido juega un papel fundamental para Godard. Un ejemplo claro de ello se encuentra en los dos requiem que tiene el video: el de Fauré al principio que ofrece un tono sublime a la representación de Greco y a la presentación de la película, y el de Mozart, que contrasta con la estación de gasolina y la imagen industrial que esta representa, sugiriendo cierta ironía, más cuando sabemos que fue cambiada por accidente por una música popular.

Igualmente esta inestabilidad del tono a la manera Brechtiana, la podemos ver en la escena del estudio. Mientras por un lado el piano de Dvorak acompaña la escena en la cual se encuentra el director agobiado por los figurantes y el rodaje, e incluso por él mismo (representado en su lucha con el ángel, su doble), por otro lado la música de Mozart le da un tono sublime a la cámara-grúa que Godard compara con un rezo. En un nuevo contraste la cámara desciende hacia los pies de los soldados con quienes se encuentra para devolverse a los fusilados del *tableau* reconstruido de Goya. Se trata del contraste entre la gracia y la gravedad irremediable, entre las cuales se mueve la película. Un contraste que además nos lleva a una de las figuras que Godard mantiene en muchas de sus películas a pesar de hacer cine en un mundo de lo absurdo, lo sublime. Frederic Jameson (1992:181) ha sugerido que en Godard lo sublime se presenta por su deseo “de hacer algo con la cámara que logre los momentos extáticos que supuestamente solo la música puede lograr...”

Cuando Godard nos presenta la pintura *Baco y Ariadna* de Tintoretto nos devela una de las analogías más importantes que él mismo nos revela, ayudaron a construir su película *Passion*,

pero también su *Guión del film pasión*. Dice que se trata de una película sobre un hombre y dos mujeres y las relaciones entre ellos. También entre los gestos del trabajo y los del amor. A partir del juego entre estas figuras construye otras díadas, como el hotel y la fábrica, o la gracia y la gravedad, comparadas con las lógicas de asociación, analogía o simplemente de asonancia. Allí el sonido vuelve a tener una gran importancia cuando esta figura se concretiza con una obrera real, que Godard superpone a su imagen y a la de la pintura de Tintoretto, mientras que los sonidos reales de las máquinas generan redes entre estas imágenes. O cuando en la otra pintura que se contrapone a la gracia: *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, aparece también relacionado con la obrera, con el trabajo, con la policía, con su despido de la fábrica, la caída.

Pero no se trata de un binarismo o dialéctica hegeliana que lleva indefectiblemente al progreso. La insistencia en el “entre” que realiza Godard por el contrario rechaza un binarismo simple, pues como afirma Deleuze (1987:157) lo que importa en Godard es “El intersticio... entre dos imágenes”. El montaje de Godard ocurre entre secuencias, así como entre tomas e incluso entre las imágenes mismas. Pero también entre ideas y sonidos. Chocando violentamente estas fuerzas, se consiguen grietas por los cuales se generan nuevas formas creativas.

Y es que para Godard este choque de imágenes y sonidos es clave. Dice por ejemplo en la película que “la música es mi pequeña Antígona” y mientras sobre impone un recuadro donde se repite la imagen que vemos, como en un juego de muñecas rusas, concluye que “en el cine hay dos imágenes: está el sonido y está la imagen, los dos van siempre juntos, ensamblados”.

Y aunque la retórica específicamente audiovisual es la que más nos interesa en el rastreamiento de nuevas formas del cine de no ficción, es incuestionable la riqueza lingüística que destila esta obra, y la importancia que el autor le da a la palabra a pesar de que afirma que le interesa supuestamente ver y no escribir, no hablar. Propone definiciones, emplea tautologías y aforismos, busca nuevas frases o transforma las ya existentes, plantea homofonías, rimas, paradojas, repeticiones. Una retórica de asociación y disociación en la cual las ideas no se desarrollan linealmente desde la narración o la argumentación, son ellas mismas una búsqueda, un ensayo, que discurre paralelo y en relación con las imágenes y sonidos: “El amor el trabajo y algo entre ambos e Isabelle el trabajo y el amor, el trabajo del amor, el amor al trabajo y el odio al trabajo, el odio al cine, el amor al cine, y el trabajo.

Se acercan más a un flujo de conciencia en el cual las ideas se convierten en un elemento formal más, que por si mismo genera experiencia estética, disocia o fragmenta el relato, o ilumina las

imágenes y sonidos. Sus procedimientos son, como analiza Susan Sontag (2007: 43) para el Godard temprano, más parecidos a los de algunos pintores que utilizan la palabra para socavar la imagen, para denostarla para volverla opaca e inteligible. “No se trata sólo de que Godard otorgue al lenguaje un puesto que ningún otro director le concedió antes. No ve en el medio cinematográfico nada que impida que uno de los temas del cine sea el lenguaje mismo, así como el lenguaje se ha convertido en el tema central de gran parte de la poesía contemporánea y, en un sentido metafórico, de algunas pinturas importantes como las de Jasper Johns”.

A pesar de que en esta película el uso de la tipografía no tiene la importancia de otras obras de Godard, en las cuales las letras y su diseño se constituyen en un recurso retórico de primera línea, éstas aparecen aquí en algunos momentos clave. El primero es en el título y autor al principio, que ayuda a marcar la enunciación. Luego cuando al inicio Godard habla de “escribir en la pantalla” y realiza el gesto de hacerlo, aparecen por disolvencia sostenida una serie de letras, números y símbolos que acaba de improvisar en el generador de caracteres, enfatizando su idea, pero a la vez su diatriba en contra de la escritura. Más tarde en la película cuando se refiere al estudio de cine norteamericano al cual va a pedir trabajo el protagonista, sobre impone en pantalla la frase “*Hollywood n’est pas loin*”. Es el lenguaje convertido en imagen e interactuando con otras imágenes, o como Sontag dice muy bien, “Es casi como si la imagen visual tuviera una cualidad estática, demasiado próxima al «arte», que Godard desea infectar con el estigma de las palabras”. Godard lo dice muy bien en la película: “Las palabras hacen las palabras, y las imágenes hacen las imágenes. Servirse de las palabras, servirse de las imágenes. Lo uno y lo otro ligados”

Finalmente la proxémica de Godard genera, en su relación con la pantalla, una serie de énfasis, contradicciones con lo que se ve en la imagen, o simplemente representaciones de ideas que poseen una gran importancia por sí mismas. Así mientras al principio Godard es presentado solamente frente a la pantalla como un pintor dando pinceladas (o mezclas de su mesa de edición), luego lo vemos en un lado más terrenal frente a los botones de su máquina y hablando a cámara. Otras veces lo vemos como una especie de Dios creador al frente de sus “hijos” o personajes, otras vemos su vulnerabilidad como cineasta “exiliado”. Todo ello reforzado básicamente con sus manos que bien tapan sus ojos, tocan la pantalla, demuestran indignación, poder, lucha, movimiento... y que mezclados con la palabra, el audio y las imágenes generan también interesantes figuras retóricas, principalmente de énfasis o de disociación.

Como creo demostrar con el análisis elocutivo y con la *actio*, los cuales solo son separados acá por razones de organización, pero que realmente están totalmente imbricados en el análisis

retórico, la analogía está en la base de todo el proceso constructivo de *Guión del film pasión*, como lo está en buena parte de películas de Godard y en su estructura de pensamiento. Aunque sea de forma disyuntiva un pensamiento conduce a otro, una imagen lleva a la siguiente, todo sonido tiene su proyección y en esta dialéctica, se va construyendo una estructura de diadas que como protagonistas y antagonistas de la narrativa clásica, se entrelazan para conformar una estructura coherente, aunque no causal o lineal. “El pensamiento analógico es crucial para la organización binaria de las películas de Jean-Luc Godard. Influyen en su montaje, afectan su adicción a la cita y, mientras llena su trabajo con contradicciones irresolutas, imbrican lo absurdo con lo sublime” (Harcourt, 2008).

Estamos frente a un proceso semejante al del collage, en el cual las analogías son descubiertas a partir de los elementos con los cuales se trabaja: imágenes, sonidos e ideas, construyendo una lógica propia de estructuración diferente a la del pensamiento lineal, a la de la narrativa e incluso de la poética en el sentido de las primeras vanguardias cinematográficas. Estas promulgaban una emancipación total de la narración y el discurso argumentativo, para pasar a la asociación de ideas e imágenes polivalente y estética. Godard retoma aspectos de este tipo de discurso, pero realmente su principal modelo es el ensayo en prosa, como él mismo lo afirmó alguna vez: “Me considero un ensayista. Escribo ensayos con forma de novelas, o novelas con forma de ensayo” (En: De Lucas y Aidelman, 2010).

Y en sus ensayos utiliza una estructura donde el sentido de orden se encuentra entre las polaridades, en la dialéctica producida al interior del choque de contrarios. La pantalla vista por el realizador en silueta dándonos la espalda, pero de frente a la imagen que manipula, contrapuesto a su imagen frontal iluminada interpeándonos. La contraposición entre trabajo y amor, entre trabajo y arte, entre protagonistas, entre espacios divergentes, entre la quietud y el movimiento. Allí encuentra un cierto orden para un ensayo que parece improvisado frente a pantalla, pero que al final posee una impresionante congruencia.

La estructura de *Guión del film pasión* es, siguiendo a Bordwell asociativa. El procedimiento estructural predominante en la película, es el de la asociación analógica de imágenes, sonidos e ideas. Una asociación que es estructurada en el orden mismo del proceso creativo que tuvo Godard, como un flujo de pensamientos en el que primero apareció una imagen, la de una mujer con un ramo de flores que el mismo no sabe a dónde lo llevará, luego la pintura de Tintoretto y su dialéctica interna entre los tres personajes que la componen, Goya y su fusilamiento como símbolo de la opresión y a partir de allí las ideas nucleares de la película que acabará siendo

sobre el trabajo y el amor. Luego vendrán los protagonistas, los espacios, los movimientos, el ritmo, la música, los diálogos... Pero todo bajo una lógica asociativa pues para Godard el proceso creativo debe empezar desde el vacío y dejar así que las cosas advengan, sin precipitarse a inventar guiones, historias, relatos, diálogos. Estas advienen por sí solas a través de elementos separados que van llegando de manera autónoma. Solo al final de la película Godard dice que ya puede rodar la película, tiene la estructura, las relaciones de *Passion*, pero también de su *Scénario*. Para él es más importante “ver” las imágenes, los lugares, los movimientos, los ritmos, relacionándolo todo de una manera inconsciente como en un cadáver exquisito, para que la película advenga. Es por ello que su estructura es más disyuntiva que secuencial, más analógica que lógica. “Los film-ensayos son flexibles puesto que no se desarrollan en una sola dirección ni a través de un solo registro, avanzan más por medio de asociaciones que a través de causalidades” (Català 2005b: 227).

El espectador encuentra el placer no en una historia narrativa tradicional, o en una argumentación clásicamente estructurada, sino en el proceso creativo y los juegos audiovisuales que nos propone Godard. Semejante al lienzo transparente en *Le Mystère Picasso* (1956), encontramos el placer en ver cómo el artista construye ante nuestros ojos la imagen, los pensamientos, el guión en un proceso lleno de divagaciones, de dudas, de improvisación y sobre todo, de mucha lucidez.

Esta asociación libre como veíamos, tiene un cierto orden, que desde la retórica clásica podríamos llamar natural al describir la secuencia del proceso creativo, e incluso utilizando de base para ello una *Estructura Formal*, siguiendo la clasificación de Plantinga. Pero dicha estructura es permanentemente bombardeada por la manipulación de Godard. Esa figura de la interrupción, la interferencia, tan usada también en sus ficciones, para mantener alerta al espectador, es empleada acá a partir de la manipulación del tiempo, los argumentos y las imágenes, abandonando permanentemente este orden natural y entrar al artificial, un orden que pareciera ser rebuscado, pero que en realidad es el “natural” de la mente, aquel que se mueve tentativamente por las diferentes asociaciones sensoriales e intelectuales, generando así hibridaciones con estructuras abiertas y poéticas. La estructura en *Guión del film Pasión* se aparta de la idea de la “estructura natural” ofrecida por los acontecimientos mismos (propuesta por los documentalistas del cine directo), de las estructuras narrativas o argumentativas clásicas, así como de las estructuras poéticas de las primeras vanguardias. Se constituye entonces en un dispositivo retórico innovador para el cine de no ficción contemporáneo, en el cual el

pensamiento analógico y las formas ensayísticas toman relevancia en la estructuración de la compleja realidad actual.

Guión del film Pasión es una película en la que predominan lo que Aristóteles llamaba las pruebas artísticas, es decir, aquellas referidas a los sentimientos de la audiencia producto de la invención y creatividad del cineasta y no a “hechos del asunto”. Así, los acuerdos generales con los que Godard puebla el mundo proyectado por la película fundamentalmente son basados en las preferencias del público más que en acuerdos generales cimentados en la realidad (hechos, verdades, presunciones). El valor de los hechos y las grandes verdades se diluye en el ensayo cinematográfico, pues de acuerdo con Català (2005:226) este posibilita un modo cinematográfico especulativo, que análogamente a como aconteció con la crítica de la tradición ensayística hacia la exposición científica tradicional, el film-ensayo lo hace con respecto a la retórica cinematográfica realista. Los hechos, las pruebas tan valoradas antes, no son desacreditadas totalmente, pero si desplazadas en su valoración y en su estatus unívoco. No hay materialidad, todo está en el terreno intangible de las imágenes, el pensamiento y la memoria. Una hermenéutica que se aleja del científicismo, del realismo, de la objetividad y de los grandes discursos que han explicado el mundo en la modernidad.

Godard construye su argumentación audiovisual a partir de un valor clave: la creatividad y a partir de él, la posibilidad de visualizar un guión. Parte del *ethos*, es decir la “credibilidad ética del orador”, quien es él mismo representando y encarnando este valor como figura del cine mundial. Pero más que un *ethos* estable o “serio” a la manera tradicional del documental periodístico o televisivo, Godard representa la búsqueda, la divagación, la inestabilidad, la contradicción, a semejanza de sus célebres personajes de ficción. El *logos*, también es aprovechado por Godard como prueba artística, por medio de su inmensa capacidad argumentativa no solo verbal, sino audiovisual. Finalmente el autor conduce el *pathos* o emociones del público, con su método pausado e intelectual, que si bien lo aleja de las corrientes del público masivo, lo vuelve de culto para su público particular y logra así una disposición favorable hacia su visión particular del mundo y de las imágenes.

En vez de utilizar procedimientos corrientes al documental o al *Making of* como la entrevista, la presentación de documentos, las imágenes del rodaje, Godard se decanta más bien por las citas tanto verbales, como visuales. Pero estas más que cumplir una función de sustentación teórica, se convierten en una capa más con la cual construir relaciones. Así, los procedimientos argumentativos más utilizados por Godard son los que Perelman caracteriza como de enlace, basados en la estructura de la realidad; especialmente de sucesión analógica, lo que determina

que en los niveles más superficiales del texto se exprese una estructura analógica y una predominancia de la analogía como figura retórica. Pero Godard también utiliza argumentos disociativos; es decir los binomios filosóficos y las definiciones disociativas, pero de una forma compleja en la que el choque entre contrarios no genera simplemente antítesis en el sentido clásico, sino intersticios por los que surgen nuevas ideas y nuevas posibilidades.

Estamos frente a una construcción de ideas y materiales argumentativos que se diferencia radicalmente del pensamiento lineal, aquel establecido en fórmulas clásicas de argumentación. La búsqueda de ideas y materiales para la argumentación en el *Guión del film Pasión* claramente no se sustenta en acuerdos generales basados en hechos y verdades, o en procedimientos argumentativos cuasi lógicos o basados en una realidad cognoscible que se puede expresar en causalidades, ejemplos, modelos, ilustraciones.

A pesar de haber sido producido para la televisión, el *Guión del film Pasión* no se dirige a un público masivo. Fue realizado por Godard como una producción propia y personal, que luego encontró su lugar en los espacios llamados de “arte y ensayo” de la televisión pública Francesa y Suiza. Dicha televisión se constituyó como uno de los pocos espacios que en los ochenta quedaba para emitir un tipo de obra como ésta, la cual precisa por su densidad y estilo poco comercial, un público interesado en propuestas y experiencias estéticas novedosas -el mismo que tres décadas después continúa accediendo a este material por medio de las recientes ediciones en varios idiomas de los ensayos cinematográficos de Godard, y que en definitiva ha propiciado la explosión de este tipo de producciones en la contemporaneidad. Como se intuye desde el análisis de la *actio* o enunciación, el autor dialoga, replica y hasta implora irónicamente a un auditorio modelo especializado. Se puede inferir que éste auditorio es construido pensando en un público culto que conoce su obra, y específicamente su película *Pasión*, así como referentes de la alta cultura aunque también de la cultura popular. Incluso desde la presentación sarcástica a sus “enemigos”, se dirige también a un público y críticos que lo reprocharon en su momento por la supuesta falta de estructura y coherencia de la película original. El subtexto de este ensayo se puede leer así, como una magistral respuesta que recurre a la deconstrucción de una de las películas de ficción más guionizadas suyas, demostrando así su complejidad.

Más que la mayoría de autores, Godard ha sabido no solo leer su contexto, sino pensarlo y habitarlo de una manera intensa y comprometida en cada una de sus obras. El referente de este video es el de la realidad de los años 80 en Francia, un momento de transición cultural y política. Es un tiempo de crisis para el cine, en el cual Hollywood vuelve a tener un predominio

casi absoluto en el mundo y junto con la omnisciente televisión se convierte en el modelo audiovisual para el gran público. También es el ascenso del neoliberalismo (“los mercaderes” en su película) tanto en el cine como en la política internacional. Un período que implica cierta pérdida y nostalgia por las ilusiones, en el cual Godard finaliza su etapa Maoísta con el grupo Dziga Vertov y se sumerge en nuevas propuestas creativas, pero también político-conceptuales igualmente comprometidas. Dicho cambio es influenciado, entre otras cosas, por los pensadores y artistas postmodernos de aquel entonces, por las posibilidades del video y por el modelo literario del ensayo, del cual Godard se declaró deudor varios años antes y que con este trabajo logra materializar magistralmente. Pero este campo retórico que Godard construye en su etapa más contemporánea no quiere decir automáticamente que se le pueda caracterizar como un “postmoderno” con todo aquello que ello pueda significar. Ya decía Bellour³⁷ que se trata de “un apasionado crédulo en un mundo de incredulidad. Jean-Luc Godard es un cineasta modernista en un mundo post-moderno”, y Català (2010c:33) asevera que el cine de este autor, a pesar de su complejidad intrínseca “es en última instancia un producto postrero y complejo de la ilustración”.

Pero en Godard las delimitaciones escapan. Así como en su obra el intersticio entre las imágenes, las ideas, los conceptos es clave, su obra ensayística es tan interesante, precisamente por ubicarse en ese “entre”; en la colisión o transición (dependiendo de la mirada), de la modernidad a la postmodernidad. Podríamos afirmar entonces que el campo retórico en el cual Godard se mueve es aquel que transita entre la modernidad cinematográfica, que tan intensamente vivió con la Nouvelle Vague y luego con su etapa más política, al del contexto de la era de la post verdad, ya descrito en sus rasgos principales en esta investigación y que será en términos generales, el campo por el cual se moverán las diferentes obras analizadas en este apartado.

Guión del film pasión presenta una estructura profunda formada por dos mundos proyectados; uno que se construye o “ensaya” en la película en el cual es posible crear y pensar con las imágenes: “Hablar... En realidad me gustaría poder callarme y antes de hablar, ver (...). Yo pienso que primero vemos el mundo y luego lo escribimos. Y que el mundo que escribe *Pasión*, bien, primero había que verlo, ver si existía para poder filmarlo”. Este mundo tiene su paralelo en el *status quo* del cine y la televisión comercial, en el cual la razón instrumental y la escritura están en el centro del clasicismo imperante. Este es descrito por Godard como un mundo de los

³⁷ (Not) Just Another Filmmaker," by Raymond Bellour. *Jean-Luc Godard—Son+Image*, 222. En Harcourt (2008)

“mercaderes” basado en rígidos guiones con fórmulas preestablecidas, o de espaldas a la imagen.

El tema central de la película es el proceso creativo y específicamente la posibilidad de “ver” un guión a partir del vacío, de la pantalla blanca. Los subtemas por su lado, son básicamente los temas principales que se analizan a partir de la película *Pasión*: el trabajo y el amor y finalmente el propio cine. Pero son temas que Godard desglosa desde unas lógicas opuestas a las clásicas y que incluso contrastan con las ideas más estables de su maoísmo anterior. Así los grandes ideales sobre trabajo, progreso, clase obrera, huelga, lucha de clases, relación de pareja, son desmontados de sus pedestales y pierden las antiguas estabilidades. El mundo del trabajo por ejemplo, tiene aquí una manifestación diferente a la de la primera modernidad. Aunque Godard comparte la idea del cineasta obrero, y posa también la mirada en la fábrica y en los trabajadores, como lo hizo Vertov, en él ésta mirada pierde el idealismo modernista del progreso relacionándolo directamente con el amor y todas sus contradicciones. Incluso Godard mismo autoreflexiona sobre su papel como director y el cine como trabajo, cuestionando las lógicas internas de esta profesión y generando una lectura compleja sobre el tema, que conecta con el concepto de post verdad actual.

El estatus de la causa es de conjetura, parte de que el guión se puede ver. Ello determina que el objeto del discurso sea una *quaestio infinita*, del orden de lo abstracto, lo general, lo teórico. Por su lado la especie de la causa es patética al basarse en los sentimientos y pasiones, y que el grado de credibilidad de la causa con respecto al auditorio sea paradójico e incluso oscuro. De acuerdo a las funciones planteadas por Renov esta película se encuentra en un lugar entre la función de analizar o cuestionar y la de expresar, como muchas de las producciones contemporáneas.

A partir de este contexto, Godard supo construir lo *aptum* con una maestría que incluso tiene más resonancia hoy que la que tuvo en su momento, logrando engarzar con la corriente ensayística contemporánea, que si bien en su momento no era mayoritaria, como aun no lo llega a ser, ha demostrado su importancia rupturista. Las innovaciones en la manera ensayística, personal y encarnada de dirigirse al público, a diferencia de la enunciación transparente predominante en aquel momento; el uso prolífico y explícito de metáforas visuales y otras figuras retóricas que volvían a irrumpir en la pretendida objetividad positivista del cine de no ficción; la utilización de estructuras asociativas basadas en el pensamiento analógico, así como de argumentos también asociativos y disociativos estructurados entorno y “con” las imágenes; y

un referente preciso en una realidad contemporánea compleja que tiene claro que no es posible seguir representando con los parámetros del positivismo y el realismo, conforman un cine de vanguardia, que ayuda a abrir las puertas a las innovaciones contemporáneas de la corriente de la post verdad.

A pesar de que alguna vez³⁸ dijo que su sueño era hacer películas de varios millones de dólares y con un gran público, Jean-Luc Godard en realidad se ha mantenido al margen, pero fiel a su cine, generando obras innovadoras que rompen con los cánones establecidos, pues siempre ha estado adelantado a su tiempo. No en balde Susan Sontag ya afirmaba en los sesenta que “Godard no es sólo un iconoclasta inteligente. Es un «destructor» deliberado del cine, no el primero que ha conocido este arte, pero sí, por cierto, el más tenaz, prolífico y oportuno” (Sontag, 2007).

³⁸ Entrevista realizada para la televisión francesa en 1963. Consultada en: <http://www.youtube.com/watch?v=XJbPHboAsbQ>

5.2. Sin Sol (Sans soleil) Chris Marker, 1982, Fr.

Tal vez junto a *Guión del filme Pasión (Scénario du film Passion, Godard, 1982)*, no hay obra más decisiva que *Sin Sol (Sans soleil, Chris Marker, 1982)* para significar el desplome de las convenciones fijas del cine documental –y en general de la articulación discursiva sobre lo real al final del siglo XX. Y no es nada extraño que el responsable del diseño de este tejido textual, realmente visionario, fuera ese autor misterioso, igual de enigmático en lo formal que en lo personal, llamado Chris Marker. Una suerte de artesano y brujo, como un alquimista que siempre hubiera medrado en lo oscuro, atrevido hasta lo desconcertante en sus ambigüedades desde el inicio de su carrera, pero por ello mismo tan atrayente que la vigencia de su obra y su poder estético crecen día a día hasta el colmo del prodigio.

Desde luego que existen momentos privilegiados en la filmografía de cineastas como Marker, que si se repiten en sus películas, se debe a un tanteo personal que define a sus creaciones como episodios de un discurso muy amplio pero que, obviamente, se transforma. A esta vertiente se puede adscribir desde luego a Jean-Luc Godard, de quien Marker es como un primo hermano, si no un hermano de sangre, pero igualmente a otros autores más disímiles, desde francos experimentadores hasta artistas del espectáculo. *Sin sol*, en su momento, y todavía hoy, fue el momento culmen de una obra que pareciera haber estado preparándose para su llegada. Es importante ubicarla en los antecedentes de su autor, porque sin ellos la película no sería lo que es, pero también en los contextos que fueron influyendo tanto sobre aquellos antecedentes como para terminar dando con una especie de cristal mágico que, al mismo tiempo, nos ofrece la apariencia de poder apartarse de todo, de ser una suma autosuficiente, un aquilatamiento de pulsiones y tendencias universales, un crisol que hubiera separado el grano de la espiga de esa experiencia humana llamada cine, en la que todo se excluye y converge.

Las obras iniciales de Marker, documentales en la tradición “pre-Nouvelle-Vague” a la que pertenecían desde los documentales industriales de Eric Rohmer hasta los cortos seminales de Resnais, (*Las estatuas también mueren [Les statues meurent aussi, 1953]*, y *Noche y niebla [Nuit et brouillard, 1955]*, realizados con su pupilo privilegiado, Marker), se acercaban al concepto de cine ensayo de un modo que no era demasiado perceptible entonces como un viraje rotundo en la aproximación del cine al mundo histórico, por cuanto eran los mismos años del Existencialismo y el Teatro del Absurdo en un país literario y racional, donde Roland Barthes y Gilles Deleuze ya publicaban sus primeras obras, de modo que los parlamentos de Marker en *Las estatuas...* o de Jean Cayrol en *Noche y niebla*, que alternaban o más bien mezclaban la

poesía, el juego de palabras, la metáfora y la paradoja con el raciocinio, la confrontación de conceptos y la deconstrucción de imágenes, no resonaban sino como adaptación, acaso novedosa, del lenguaje especulativo, pero no diversa en sí misma ni tampoco presumible como chispa de ese cambio de paradigma que la imagen suscitará en años posteriores.

Pero además el mismo Marker oscilaría al principio en varios registros, algunos de los cuales harían que se le relacionara indistintamente con Jean Rouch, pues su película *Le joli mai* (1963) tenía un aspecto pedestre y callejero que, por ejemplo, no permitió a Pauline Kael observar a Marker en su singularidad³⁹. Sin embargo, ya para entonces él había hecho dos películas (*Carta de Siberia* [*Lettre de Sibérie*, 1957] y *La jetée* [1962]) que apuntaban a y sintetizaban eso que lo sigue definiendo mejor: una visión distanciada, refractada, una apropiación de la imagen que lamenta o sólo descrece de la fijeza de ella misma como referencia, como prueba, pues parece alzarse y prevalecer sobre la realidad, y la memoria se fija o ciega en ella, al tiempo que la conciencia es capaz de distinguir lo que permanece oculto de lo que es una ilusión (sin descifrarlo). Esa conciencia, expresada como voz fuera de campo que comenta, que determina y al tiempo quisiera escapar de las imágenes, es una “marca registrada” del cine de Marker. En este marco, *Sin sol* se puede apreciar como el punto donde surge un cambio de paradigma que sólo hoy, en retrospectiva, resulta patente, como presagio, en esas películas que fundaron su estilo, su “voz”.

Por otro lado, en 1982 la Guerra Fría estaba en un punto álgido, la URSS y la Izquierda en todo el mundo se replegaban con virulencia en formas soterradas de agitación o resistencia (una de cuyas manifestaciones vemos en Guinea y Cabo Verde, en *Sin sol*) ante el poderoso avance de las estrategias de Ronald Reagan y el Neoliberalismo emergente. La actitud de Marker, apartada radicalmente de consideraciones generales, mira la historia en *Sin sol* desde un lugar decididamente “inestable”. Mucho tiempo luego, François Niney dedicará a Marker páginas enteras en *La prueba de lo real en la pantalla*, señalando: “La voz [en Marker] no es un medio masivo de comunicación: discurso impersonal acerca del estado de las cosas, destinado a públicos anónimos. Es interlocución: entre dos, intra e intersubjetiva, a partir de lo cual puede constituirse, por medio de la medi(t)ación de las imágenes a las que se dio vuelta, una objetividad reflejada, consentida” (Niney, 2009:166). Esto es la llegada de la pos-verdad.

³⁹ Jaime N. Christley, “Chris Marker”, en *Senses of Cinema*, <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/marker/>

Sin sol es una meditación entorno a la naturaleza de la memoria humana, en la cual se muestra cómo la incapacidad de recordar el contexto y los matices da como resultado que la percepción de las historias globales y personales sea afectada. Y dichas reflexiones las realiza marker a partir de una enunciación bastante compleja que juega con lo subjetivo y lo objetivo, el yo y el otro construyendo un discurso epistolar innovador. Pero ello también lo logra a partir de una serie de configuraciones estilísticas y un arsenal figurativo audiovisual, así como una estructura ensayística asociativa y poética que rompe con muchos de los preceptos establecidos en el documental hasta ese entonces.

Factor fundamental dentro de la elaboración del universo significativo abierto, e incluso desviado, pero inaprensiblemente unitario de *Sin sol*, es el manejo del sonido. La cinta, en su retrato de sociedades urbanas y paisajes naturales, animales, imágenes mediáticas (de televisión o vallas publicitarias), no deja al espectador asimilar esos lugares, cuerpos o instantes como entidades independientes, porque todo lo visible y también lo audible se integra en una sonoridad vinculante de muy difícil, por no decir imposible ubicación histórica, identificación cultural o simple descripción puntual. A veces se trata de un aura abstracta atonal, creada con sintetizador, pero a veces se mezcla con sonidos directos que entran por corte y se van transformando en su propio eco, mezclándose fluidamente (bajo una pista general de sonido ambiente) los ruidos de cada imagen, en la tradición del *Direct Cinema*, pero inundándose a continuación por las notas fantasmales que prontamente la voz femenina pareciera apenas atravesar desde un organismo suyo que habría de ser el de la propia cinta como metáfora de una memoria hecha de armonías desarticuladas.

En una secuencia memorable, la del sueño de los ciudadanos en el metro de Tokio, se insertan imágenes de la televisión, y esas imágenes traen su tormento, sus gritos, ruidos y murmullos, pero sólo (o afortunadamente) alcanzamos a descubrirlas, y a inventarlas, como trauma en la mente de los durmientes viajeros, reverberando y atravesadas por un ritmo saltarín de video juego por el que brincan notas juguetonas, díscolas. En otro momento dolorosamente imborrable, virtualmente insufrible, una jirafa es asesinada. El ruido de los disparos (percibidos éstos por la reacción de la jirafa y por un polvo que alzan en el punto de impacto), es puesto en el montaje (suenan al pegar, algo imposible —en realidad, habrían de sonar luego—), lo que nos transmite directamente la experiencia violentada del animal, pero además toda la secuencia, que se alarga hasta lo insoportable, es acompañada por una nota aguda, sostenida en el filo de la muerte inminente, del ataque por sorpresa que aniquilará al “sujeto”, el que somos sin ser. El acompañamiento sonoro, que dentro de los parámetros de un Richard Leacock puede ser

inmoral, o que para el documental clásico –periodístico, informativo, o expositivo en una onda ideologizada, ecologista o pacifista– habría de constar, por tendencia, de una música más dramática o al menos emotiva, y sobre todo de un comentario verbal explicativo, que podemos anticipar masculino, se vuelve aquí un hecho en cierto sentido espiritualizado, e igualmente abstraído del mundo, pero no por la emoción que se le imprime, sino por ser signo (justo una imagen), una forma material, conciencia evidenciada luego, que dirige nuestra atención a un orbe alterno, en donde lo exterior no es lo real, y en ese sentido tampoco la forma, ni la imagen, dicen lo real, ni son reales...

En esa misma secuencia, y en la que lo antecede, hay puntadas que hilvanan en ese orbe alterno el comentario abstracto que sobre la imagen de la muerte ejerce la metáfora auditiva, con otras imágenes que se precipitan palmo a palmo, como levantadas por una ráfaga de viento. A la jirafa la hemos visto correr, inserta en un plano inicialmente inexplicable, en medio de una secuencia (cadena de imágenes) que muestra el velorio de un oso panda, en Japón. Luego, cuando ella está muriendo, vemos una imagen de las flores que le echaban en la anterior secuencia al oso panda. No ha sido ni será muy distinto el empalme de otras secuencias en la película, un empalme que excede lo temático y considera el “timbre visual”, el sabor de cada imagen, sus texturas. A la secuencia sobre una celebración japonesa en honor del alma de las muñecas rotas, se sucede una imagen de una mujer sentada en el suelo en Guinea o Cabo Verde, con una vieja muñeca a su lado, una vieja muñeca deteriorada y sin su ropa de muñeca.

La (reflexión sobre la) mirada de los sujetos a cámara, en Cabo Verde, vincula a africanos con japoneses, y será motivo recurrente, presente en lo gráfico, o mencionada y/o reinterpretada en el comentario (sucede desde el principio: las niñas islandesas cuya imagen, según el autor de las misivas que componen el relato, sería la felicidad, miran al espectador, él mismo cuenta que la televisión japonesa parece mirarte, a los habitantes de Tokio los miran imágenes “más grandes que ellos mismos”, las africanas tejen una seducción con el camarógrafo)... En últimas, es un tono profundo, insondable, aportado a las imágenes por medio de un audio alterado, omnipresente y multiforme, y por medio de un encuadre que, sin que nos percatemos, privilegia “lo banal” (según declaración de principios del camarógrafo/escritor al inicio de la cinta), o por medio de asociaciones entre ellas que el montaje efectúa y la locución ahonda, descubriendo en lo presenciado líneas de contacto primordiales con lo otro y lo no visto, pero a la vez líneas infinitas, de separación, barreras infranqueables. Es ese tono de extravío, de lúcida pérdida de la conciencia (el escritor dice, por boca de su lectora y destinataria de las cartas, que cuando ve una imagen sólo tiene ojos para ella); ese tono, al tiempo, de experiencia fugada que las

imágenes ratifican en su fragilidad, el estilo de *Sin sol*, filme razonablemente considerado como un “documental de ciencia ficción”... Las imágenes distorsionadas del amigo japonés del escritor/camarógrafo vienen a evocar ese orbe alterno que es el cine, el de una virtualidad que a la vez es sedimento de experiencias irreales, que apenas se construían sobre el vacío y se colaban y perdían en el vacío...

Estos fenómenos de desorientación espacio-temporal e intensificación de una percepción integrada en atmósferas, universos y sistemas de significación mucho más amplios, casi impalpables, fenómenos que suscita el estilo de montaje envolvente y de resonancias compositivas en encuadre y sonido, se pueden entender, a su vez, como meras realidades perceptivas en un orden que Niney describe de esta manera: “La conmutación en red sustituye a la causalidad lineal. Repetición y diferencia, variaciones y resonancias surgen de una lógica que no es ya simplemente deductiva, sino que teje a través del tiempo, los tiempos, una serie de correspondencias integrativa y abierta” (Niney, 2009:29-30). Es pues, la silueta de la red, el entramado, la mejor forma de figurar la construcción retórica de *Sin sol*, según una lógica asociativa y poética, pero también con reductos iniciales, cuando menos –aunque eventualmente episódicos–, de argumentación. La heterogeneidad de historias, de imágenes y sonidos que parecerían totalmente discímiles y que no tendrían porque estar contiguos, se hilvanan de tal forma que construyen un discurso congruente, profundo e imaginativo a la manera de un caleidoscopio, que forma sus figuras claramente visibles entorno a la memoria y al olvido.

Desde las primeras secuencias, la película resuena con las obras de Deleuze *La imagen-tiempo* (1987) y *La imagen-movimiento* (1984), cuando la narración hace un recuento de cómo “en el siglo XIX, la humanidad había asumido el espacio, y que la gran cuestión del siglo XX era la coexistencia de diferentes nociones de tiempo”. Deleuze defiende el alejamiento del cine donde el espacio y el movimiento dominen el contenido, hacia un cine centrado en las nociones de tiempo. Y *Sin sol* se constituye en un claro ejemplo de este cine promovido por el filósofo francés. Marker reconoce que la imagen como sustituto de la memoria posee vacíos fundamentales, por ello los deja expuestos o los intenta compensar por medio de diferentes estrategias retóricas que se diferencian del cine clásico, o lo que Deleuze (1984) llama imagen-movimiento, en la cual según él, los fotogramas se suceden de acuerdo a necesidades de acción, subordinando el tiempo al movimiento. Y es que *Sin sol* conscientemente evita esta concepción del cine, por ello no hay una acción que subordine al tiempo. Por el contrario vemos diferentes periodos de tiempo, diferentes países, diferentes espacios que se entrecortan entre si en *jump*

cuts hilados por una lógica asociativa que crea significados entre el choque de imágenes, sonidos y pensamientos.

Pero si las modalidades de representación reflexiva, poética o performativa pueden llegar a subvertir, ironizar o parodiar las lógicas argumentativas del documental clásico, y de cualquier otra modalidad, *Sin sol* no pareciera prever ninguna transgresión de esa índole, así en un nivel básico se empleen las propias expectativas y capacidades del espectador (presentes en el campo teórico del documental de los ochenta) para trastocar puntos de vista, temas centrales y, desde luego, órdenes discursivos. En cuanto al punto de vista, que la transgresión sea inconsciente es una especulación, pero obedece a lo que conocemos de Marker desde sus primeras películas importantes: se crea el filtro al que se ha hecho alusión, para mostrar una implicación no necesariamente autoral con las imágenes, pero sí (más) humana. El punto de vista no pretende ni por un instante convencer, sostener una hipótesis, ni imponer juicios ni defenderlos, pero tampoco informar... La información, como en el fragmento en que el camarógrafo/escritor (por voz de la destinataria de su correspondencia, quien a su vez filtra lo que nos lee de él), desarma las nociones coyunturales y siempre revaluadas de los hechos históricos, tomando casi como pretexto –pero no cualquier pretexto– la guerra de guerrillas que liberó a Cabo Verde y Guinea, se siente mucho más como una franca interpretación y, además, una que apareciera casi espontáneamente, en el acto, y que se metamorfosea en otros asuntos y, al fin, en la inquietud central, quizás innombrable de la cinta.

Marker utiliza la tercera persona del singular como lugar de enunciación: “la primera imagen de la que me habló / me decía que para él era la imagen de la felicidad...”. Obviamente, el recurso oblicuo de hacer ver las reflexiones como una correspondencia escrita que lee una mujer, cumple una función tremendamente eficaz para eliminar de entrada, podríamos decirlo así, la indeseable idea de que veremos un documental tradicional. Pero además el texto se aparta de cualquier intención anecdótica o centrada en hechos de los que se pueda extraer alguna noción sobre generalidades de fácil posicionamiento. Por el contrario, el viajero que cuenta a una amiga su historia pareciera haber comenzado su viaje desde hace mucho y es como si no tuviera ningún puerto al que llegar. Todo es su destino: mira, mira profundamente, todo es nudo y centro, pero nada es centro, y es más que nudo. El acto de mirar se dispersa, y lo que ve sólo reaparece y se reconoce como tal, como algo visto, en el acto de recordar. El hecho, como pocas veces antes en el cine, está únicamente en un presente inestable, no encuentra determinación funcional en una cadena, ni siquiera como simbolismo, porque la imagen es lo único que queda.

Es difícil decir si la absorción que la imagen hace de la memoria y de su propio referente es lo que provoca que el discurso adopte una estructura liberada de la presunción narrativa y/o explicativa. Hay imágenes icónicas que enmarcan la película (las niñas islandesas, imagen de la felicidad, el bombardero en un portaviones, con la que aquélla no se puede relacionar, el vacío negro, tal vez lo único visible), hay puntos de inflexión que se hacen recurrentes (la lista de cosas que nos mueven el corazón), y hay imágenes que enuncian escenarios (Japón, Cabo Verde, Guinea, y otros), escenarios que el camarógrafo mira y que por sus cartas miramos, pero que nos llevan a pensar y por eso se cruzan (no se pueden relacionar, aunque la película lo haga), y todo se cruza (inquietudes, íconos, escenarios), creándose reflexiones sobre el acto de transitar, sobre el hecho de ser y pasar (las protestas por la construcción de un aeropuerto, los discursos de un líder derechista, la revolución africana)... Al final, el recorrido lleva al camarógrafo a la Isla de Sal y a Islandia y a Île de France, donde su especulación sobre la imagen y la memoria se ahonda, entra en el campo de la ficción, suponiendo la existencia de un ser en el año 4001 DC, que ya no puede recordar, no porque haya perdido la memoria, sino porque ha perdido el olvido... La cinta se vuelve escalofriante porque su diferenciación de la imagen viva convertida en imagen gráfica, y la imagen gráfica en la vida, pareciera perder todo sentido en ausencia del olvido y de la necesidad de reconocimiento en un universo formal que no permite la entrada de la vida, sino que la absorbe y, como la Historia, “bota por la ventana sus botellas vacías”.

La estructura discursiva de *Sin sol*, pues, la disposición de sus “pruebas”, es una “prueba de pruebas”. Como en el cine posmoderno de Godard, el que comenzara a hacer en los años de la pérdida de ilusiones y del posestructuralismo, su asunto el de un cine vivo sin el cual ya no se puede vivir, porque su maleabilidad, su filtración en los entresijos del pensamiento, es quizá la única garantía, desde luego que no de libertad, ni y ni siquiera de humanidad, pero sí de pertinencia, quizás, y acaso de su peligro...

Una idea intranquilizadora nos liga a Marker por medio de una obra que no deja sitio al mundo, ni a sí misma: la de que estamos en un lugar que nos conoce a fondo pero no nos determina, o al que pertenecemos pero no le importamos. Niney la retoma con una frase empleada por el mismo Chris Marker en *La tumba de Alexánder* (*Le tombeau d'Alexandre*, Marker, 1992): “Esa fotografía del príncipe Iusúpov fue tomada en 1900, el año de tu nacimiento. ¿Por qué no en el día de tu nacimiento? Eso daría un buen inicio a una historia en la que el milagro es simplemente una forma más atenta de lo cotidiano” (Niney, 2009:167), pero sin olvidar su estrecha relación con un pensamiento afín de Leonardo da Vinci, que pareciera haberla

cristalizado previamente: “Si las imágenes de las cosas tienen una existencia real, entonces es necesario admitir que, en cualquier punto del mundo, el mundo entero estaría incluido” (165). La ignorancia, la perplejidad (ante un mundo), la intuición ineludible de marasmo, debe ser considerada como interpretación amplia y, simultáneamente, casi como la única “certera”, del mundo posible o del concepto matriz que hubiese estado en el origen del complejo, movedizo y transitorio texto audiovisual que es *Sin sol*.

“No quiero mostrar contrastes, sino los polos opuestos del mundo desarrollado”, le confiesa Sandor Krasna (alter ego de Chris Marker) a su lectora, quien nos cuenta o reflexiona sobre o se recuenta a sí misma lo que Krasna escribe, y no es casual. Para este hombre, cuyo discurso se funde con o da paso al de la mujer, sin previo aviso, con fórmulas que muy pronto se diluyen, porque se vuelve una película a dúo, contada por dos voces, el mundo provoca una herida en la imagen. “Qué puede haber más tonto que decir a la gente que no mire a la cámara, como enseñan en las escuelas de cine”, piensa Krasna, y sus imágenes de seres humanos que observan al camarógrafo en Cabo Verde se vuelven, en menos de un chispazo, un verdadero manifiesto. La relación con el mundo se evidencia, y las imágenes cobran vida, pero es persistente y subrayado el trazo, la huella obrada en ellas por lo que dejan o abandonan, mucho más que cualquier presencia o revelación de eso que dejan (un poco del mismo modo en que el camarógrafo no es visible, y exactamente de la manera en que lo que vemos es lo que capta la cámara, y no lo que captaron los ojos de ¿Krasna?).

La fenomenología baziniana queda confirmada y en entredicho, porque no hay cómo “recibir” un paso más allá del registro superficial. Si el cine es un ojo abierto, y si el mundo lo hiere, lo afecta, esa laceración es una mutilación, es decir, un verdadero trauma, mucho más destructivo que la “revelación” baziniana. Es una separación brutal con el tiempo, practicada sobre un espacio corporal abolido, por una distancia de pura luz congelada, filosa, que rompe la unidad de nuestra propia percepción orgánica o biológica, la penetra, la disecciona y te deja su muñón.

Ni la revelación ni la memoria pueden estar, de ningún modo, en el embalsamado del Real, o al menos no en lo que figura... ¿Se busca una esperanza? Como expresa Krasna, él nunca aceptará que los veinte años no sean la edad, y su amor, eso que “hace latir su corazón”, está en el hallazgo, en la humanidad de algunas personas, de una solidaridad que está más allá de las luchas políticas de la Guerra Fría, como nos cuenta cuando “recuerda” (ve las viejas imágenes de) las manifestaciones contra la construcción de una obra pública en Japón (un aeropuerto)... Pero es justo en ese momento cuando pasa a los ingenios de su amigo Hayao, el videoartista

que sostiene que “si las imágenes del presente no cambian, hay que cambiar las imágenes del pasado (...) Me mostró las imágenes de las trifulcas de los años sesenta, tratadas por medio de su sintetizador. Imágenes menos mentirosas, dice él con la convicción de los fanáticos, que las que uno ve en la televisión. Por lo menos éstas se dan por lo que son: imágenes, no la forma transportable y compacta de una realidad inaccesible”.

El cine (no el documental, ni la ficción, sino el cine en general), pero también podría pensarse que el discurso hablado como parte intrínseca del cine, es decir, no sólo el cine como la pintoresca imagen *Lumière*, sino el conjunto dinámico de pistas semánticas, el armado discursivo, el texto retórico, en suma, habría de suponerse no como un reflejo del Real sino como una posible variedad intensificada de la experiencia humana por nuestro encuentro personal con la audio-imagen. El cine garantiza el olvido (garantiza una memoria [posible]). La imagen no es continua, no sólo es parcial, sino discontinua. “La zona”, como el artista japonés llama, en honor a Tarkovski, por “la zona” de su filme *Stalker* (Tarkovski, 1978), al espacio virtual que configura su sintetizador, al que penetra toda imagen transformada, solarizada, virada al alto contraste tonal electrónico, es por supuesto una metáfora visual de cuanto habría de ser un cine entendido como reducto único de una memoria que prodiga el rescate de y sólo de “lo solidario”, de lo que “mueve nuestro corazón” (en esto, las palabras de Krasna son explícitas al final).

Sin sol es un momento que, como será frecuente en el cine de no-ficción por venir en los años sucesivos, descubre las ideas, documenta el pensamiento, y esto proviene de una incertidumbre que tiene claras sus inquietudes, aunque no estén formuladas de manera cerrada. Puntos claros de un guión que daba con una especie de grito “¡Eureka!” son aquellos del final, que cierran el filme con unas manos maniobrando “la Zona”... Resulta obvio (¡Eureka!), que cuando acabe el hombre, “las estatuas habrán muerto”.

5.3. Las playas de Agnès (*Les plages d'Agnès*, 2008, Francia)

Las playas de Agnès define desde un primer momento la clave del documental como relato, como evocación personal. La directora se presenta ante la cámara, descalza, en una playa diciendo que hará el papel de una vieja regordeta y habladora que cuenta su vida. Poco después la vemos organizando el espacio y los objetos que la cámara registra, con varias personas que siguen sus indicaciones. Los espejos, pueblan la imagen, como instrumentos herramientas reconocidas del auto retrato. Queda claro para cualquier espectador, incluso para los que no conocen nada de la historia de Agnès Varda, o ni siquiera conocen su nombre, que hay alguien contándonos un relato, el relato de una vida, y que es ella quien dispone el modo en que ese relato se desarrollará ante nosotros. Y ello no lo hace evidente no solo por su voz y su performance ante cámara, sino incluyendo en variadas ocasiones a su joven equipo de rodaje en la propia película, en un gesto metacinematográfico que reflexiona sobre el propio cine desde adentro.

Varda utiliza un tono coloquial y cercano, lo que Michel Chion (1982:48) llama “la voz-yo”, aquella que no sólo dice yo como en una novela pues “para conseguir la identificación del espectador, es decir para que éste la haga más o menos suya, debe estar encuadrada y grabada de manera que pueda funcionar como eje de identificación”. Esta vos que se ha vuelto una de las marcas estilísticas de Varda, también se refleja en el uso de su mirada, la cual siempre se dirige al espectador, incluso cuando ello no lo hace explícitamente: “Si uno quiere mirar a los espectadores hay que mirar en la cámara. Yo miro siempre la cámara (...)”, dice la Varda en la película.

Al mismo tiempo, ella no aclara si la historia en la que hace ese papel es real, ni tampoco si es la suya, pero numerosos indicios en la película nos convencerán de que es justamente su historia y de que es real, pese a esa advertencia inicial (haré el papel, representaré). En una entrevista que realiza para la PBS norteamericana Varda en un juego de palabras respondía que se trataba de una autoretrato, “pero principalmente, diría, se trata de otro y no yo, no soy realmente yo... Yo o yo”. En general, puede decirse que resulta muy clara la identidad de esa mujer como realizadora que se confiesa ante la cámara, exponiendo tanto su forma de trabajar y las ideas con que expresa lo que tiene por decir, como fotos y videos históricos, que comprueban el paso del tiempo, un vínculo directo de quien narra con su pasado, una experiencia propia, en suma, vivida. No obstante, la presentación indica una forma distanciada de asumir esa exposición de sí misma. Al decir que representa un papel que es, en últimas, el suyo propio, y que también

supone representar la creación del filme, la exposición de sí misma se convierte en una búsqueda de la realizadora.

De hecho, así lo confirma en un instante dado: no sabe a dónde llegará, y a veces documenta encuentros que resultan desconcertantes, graciosos, que exaltan o que la sumen en la nostalgia. Y resulta esencial esto dentro de la apreciación que explica su presentación inicial: aunque parezca que sólo quiere hablar de ella, son los otros quienes le interesan, y es lícito afirmar que es todo lo que ellos tienen de diverso, de impredecible, de ajeno y de inasible. Tanto los seres que hubo en el pasado como los que la rodean, se hacen diversos en sí mismos, y suman experiencia, vida, así como llegan a delinear, a la voz que reconstruye todo cuanto no ha sido más que una serie de encuentros y experiencias compartidas.

Los amigos muertos a quienes “ve” vivos en una exposición fotográfica la confrontan con todo lo estable, con un sentido de la vida que se intenta afirmar paso a paso pero no se puede determinar –del modo en que la voz propia debe ser representada–, su ausencia le hace sentir a la viejita regordeta y habladora todo lo que no hay en las fotos de los ahora difuntos, más de lo que puede verse en esas imágenes, sino más bien todo lo que la rodeaba, la vida animada, el sonido, la presencia de los cuerpos y, más que nada, su propio esposo. “Lloro sinceramente”, dice Agnès Varda, y mientras riega jazmines delante de las fotos señala que no hay jazmín que no derrame por Jacques (Demy), su esposo.

Es la voz de la mujer que representa ante la cámara su búsqueda, una voz que rebota, que traduce lo que hay de mudo en el ruido de los otros, y de toda una época. Ella sola no es, ella está implicada en lo que narra al modo de quien recuerda, “como si otro lo hubiera vivido”, nos diría Borges. La película está dominada por el acto de ser otra ante sí misma. De la misma manera, se pregunta por su hijo algo así como: “¿Es el que yo vi crecer en mis películas?”, y nos lo muestra allí, en esas imágenes, hablando, distinto, cada vez mayor, y presente allí, con su media hermana, pero como si fuera de otra galaxia distinta a cualquier presente. La mujer de Jean Vilar, quien fuera mentor de la Varda en la fotografía, no recuerda ya nada sino un poema de Paul Valéry, y es otra manera, u otra excusa, otra variante de verse la Varda en los demás, porque ella misma sabe que hay fragmentos de su vida que le son ya irrecordables (como la misma niñez, según dice en las primeras secuencias). Lo que persiste es el afán por descubrir quién es ella hoy, en su vejez, y esto podría equivaler a qué son los recuerdos en relación con quien recuerda. El documental surge como un proceso que afianza esa relación, que permite

apropiarse de la identidad como un hecho determinado por la experiencia ajena o, cuando menos, colectiva.

Al final, la idea es de quietud. En un mundo deteriorado y amenazante (el del tránsito de los siglos XX al XXI), un mundo del que no ha hablado la realizadora en sus dimensiones más generales, sino del cual toca aspectos coyunturales tangencialmente, como su paso personal por el feminismo, o su implicación personal con los movimientos libertarios de los sesenta y los setenta, incluyendo ese viento libre que fue para el cine la Nueva Ola francesa, se da cuenta ella, al fin del documental, y al parecer, al fin de un largo viaje –su vida–, que permanecen su pasado, su experiencia y su memoria, o sea su identidad, como una huella discreta y frágil: la de una familia, la de una imagen evanescente del ser con quien compartió su más grande amor, y la de una casa hecha de material fílmico, la casa del cine, de la cual, según dice, “nunca salí”. Importante esto, porque hace evidente que, por lo menos para el documental, toda su memoria es justamente cine, esta película, según principios y recursos formales, puramente artesanales o tradicionales, que ella hace suyos y que veremos en seguida.

Varda utiliza de forma heterogénea toda clase de recursos estilísticos con los cuales construye una forma elocutiva muy particular. La cámara al hombro y el sonido directo mantienen en principio cierta continuidad en el registro de las acciones de Agnès Varda. Pero desde el efecto de extrañamiento que produce el caminar hacia atrás, la fragmentación en espejos que devuelven y multiplican las imágenes (las capas de realidad), la inscripción del propio equipo de realización y la evidenciación de la puesta en escena, el espectador ingresa en un mundo elocutivo que se aleja por completo del documental tradicional. A pesar de que se conservan ciertos rasgos estilísticos en el seguimiento de acciones en directo, lo que predomina es un marcado énfasis estilístico que se expresa de diversas formas: El uso del color y el blanco y negro, así como diferentes texturas y manejo de las tonalidades funcionan como marcadores de la memoria, de la historia, pero también de la inscripción de la experiencia en la autora. Las evidentes puestas en escena de algunos fragmentos de su vida, en los cuales descubre el velo para ingresar en la propia escena y revivirla, “jugar” con ella; el uso de performances y exposiciones de sus propias obras como dispositivo emocional y artístico de significación; la utilización de sobreimpresiones de imágenes, recuadros y collage de imágenes; la recurrencia a cuadros, esculturas, fotos e imágenes de archivo de obras propias o de otros autores como referentes, inspiración o autoreflexión sobre su propia obra son algunos de los recursos utilizados en la película, para romper con la transparencia de la narración documental

tradicional y apostar por una elocutio opaca, es decir poblada por una enorme cantidad de posibilidades figurativas.

La memoria y su propia vida metaforizadas de diversas formas: como playa, como un caminar hacia atrás, como moscas que revolotean, como espejos genera una serie de sentidos poéticos ambiguos y profundos con los cuales el espectador puede entrar de una forma más rica y llena de matices a compartir los recuerdos de Agnès Varda. El mar, las embarcaciones de vela son para Agnès metáforas visuales de su libertad juvenil, pero también de mundos compartidos con sus amigos e incluso con su esposo. En una operación de identificación, también recurre a la ironía para autoburlarse de su situación de vejez. La repetición se encarga de generar recordación y énfasis sobre los aspectos principales de la película, en un bucle de imágenes y sonidos, que de diferentes formas nos está diciendo lo mismo sobre la memoria y una vida dedicada al cine.

Para Varda, el asunto de la verdad, de lo real no es lo importante, el tema real, sino su representación. “Mi vida es lo que es, pero cómo representarla, cómo volverla film, cómo encontrar set-ups cinemáticos es lo valioso”⁴⁰. Menciona como ejemplo la puesta en escena que realiza con las imágenes rodadas como ensayo para su primera película, las cuales son proyectadas por los barrios de Sete en una carroza. Se trata de una representación más cercana a lo que ella sintió, a lo que quería que la gente del pueblo y los espectadores sintieran, que simplemente haberle mostrado las imágenes de los familiares a las personas de Sete en una sala de edición. Igualmente la propia Varda, en la entrevista mencionada para la PBS, ejemplifica cómo para ella el asunto de la representación va mucho más allá de la simple ilustración, con la secuencia de su partida de Sete a París. A partir del sentimiento de que nunca dejó Sete, representó el viaje como un paso en un pequeño bote desde los canales de su antigua ciudad, hasta el río Sena cerca de la Torre Eiffel. Una elección representativa, diríamos elocutiva, que no es real en el sentido realista estricto, pero que incluso es más cercano al mundo interno de la autora, de lo que vivió: “esta fue una aproximación de ensueño de lo que yo sentí. En la película yo represento mi vida y la realidad, pero yo además represento los sueños diurnos, las

⁴⁰ Entrevista realizada para la PBS: <http://www.documentary.org/content/lifes-beach-agnes-vara-tells-her-cinematic-story>

impresiones, los deseos, mostrando algo que no es parte de mi vida exactamente, toma tras toma”⁴¹.

Al igual que Godard en *Guión del Film Pasión*, Varda confiesa permanentemente su fascinación por la pintura y la historia del arte, fuente de muchas de sus metáforas visuales y su inspiración. Evidencia cómo *La Glaneuse* (1837) de Millet inspiró la metáfora de los recolectores tradicionales y contemporáneos, ligada a su labor cinematográfica en *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000). Pero también cómo un cuadro de Picasso representaba el desamparo de la protagonista femenina de *Documenteur* (1981), o la idea de fragilidad y belleza enfrentada a la muerte de los cuadros de Hans Baldung Green reflejados en la protagonista de *Cleo de 5 a 7* (1961); o los parecidos físicos de algunos de sus actores, con los de cuadros renacentistas y flamencos. En *Las Playas* incluso, Varda recurre a un *tableau vivant* de *Los Amantes* (René Magritte, 1928) interpretando irónicamente dicho cuadro con dos actores desnudos en el patio de su antigua casa, quienes caminan hacia atrás con su rostro tapado, como ella misma ya se había representado al inicio de la película, con su rostro tapado por una tela movida por el viento.

Agnès Varda hace florecer todo lo que estaba latente en su obra anterior, en el cine anterior y en su propia idea. Decir que lo hace florecer es decir tanto que llega a ser testigo de la germinación de lo potencial, como que permite tal emergencia. El documental performativo (Nichols, 2005) encuentra aquí una de sus expresiones ejemplares por cuanto la directora genera números o hechos representativos sobre un escenario o espacio configurado especialmente para tal o cual encuentro, recuerdo, reflexión, en los cuales, a su vez, todos los testimonios (como los que expresa en una playa mientras que, “igual que este filme”, como dice, ella camina hacia atrás), o los personajes mismos (como sus hijos o la familia de Jean Vilar, reunidos y “compuestos” en la imagen según indicaciones evidentes e incluso, en algunos casos, explícitas de la Varda), o los documentos históricos (como las fotos de infancia puestas en la playa o las filmaciones de Jim Morrison incluidas en un “paréntesis” confeso), están inscritos en un marco, una especie de retablo muy semejante, por todo lo demás, a la casa del cine desde donde ella despide el documental, o a la pared de la habitación donde, poco antes, en una ventana, aparece su familia, como visionada o simplemente rememorada por ella.

⁴¹ Entrevista realizada para la PBS: <http://www.documentary.org/content/lifes-beach-agnes-vara-tells-her-cinematic-story>

Hay de nuevo, en la apariencia que se otorga a las cosas, y en el carácter mismo, entonces, con que accedemos a los elementos referenciados por el documental, una distancia, un filtro especial, variable, más conceptual e impredecible que fijo o pautado, que intensifica las relaciones de la narradora con ellos, con el pasado o lo observado. En ocasiones, la puesta en escena de un recuerdo es resueltamente estilizada, como cuando nos cuenta cómo debía parquear un coche, manejando un triciclo enmascarado con una carrocería de cartón, o cuando recuerda su amistad con Chris Marker, a quien “supuesta y realmente” oculta con el dibujo de un gato y con una voz masculina distorsionada. Tal estilo es otro tipo de filtro, distinto a los marcos de los que hemos hablado, y que acude a figuras enmascaradas que comentan, que adjetivan los hechos sin mostrarlos, como si viéramos efectivamente el recuerdo en su percepción original, en su espíritu más profundamente experimentado. De nuevo, la alteración enfatizada de lo histórico nos acerca a la impresión personal, al recuerdo, al relieve adquirido por hechos y vivencias en la memoria y, sobre todo, en el documental performativo, como registro efectivo y discurso de esa memoria transformada por el sentimiento.

Igualmente hay homenajes que se dedican a situaciones, lugares y personas del pasado mediante verdaderas “performances” que se convierten también en hechos históricos en los cuales la celebración de aquellos sentimientos profundos de que hablamos y que vuelven emotiva a la memoria del pasado, se convierten en una acción social, percibida y efectuada por varios, como cuando la Varda proyecta su primera película en una carreta que atraviesa el pueblo donde la filmó, o en otros casos, justamente externos a o independientes de la película, al menos en apariencia, pero que se vuelven parte suya, como cuando expone sus fotografías en una galería y esa exposición se vuelve una especie de ritual litúrgico en el que sus viejos amigos no parecen revivir, sino que vuelven muertos en vida –en la vida de la imagen–. En estos fragmentos, el documental literalmente accede a una dimensión representativa del pasado en la realidad histórica, punto por punto afín al espíritu con que se evoca la identidad de la voz autoral y al modo de entender el texto audiovisual, mientras se crea, como representación de una memoria que es homenaje a los otros.

La música y el sonido entran en diálogo constante, sostenido, con el universo que las imágenes evocan. El texto en off de la Varda domina el flujo de imágenes y genera una poderosa sensación de pertinencia, de realidad coherente, de interrelaciones, a la vez que activa, desde el inicio, la entrada y salida de “cosas oídas”, como la puerta del armario de su niñez, que oímos chirriar cuando dice que ya no la oye chirriar como hacía... En el momento del que se ha hablado arriba, en que muestra a su hijo evolucionar en las películas, es importante oír el

cambio de la voz desde que es un niño hasta que es un muchacho, y el recurso es poner cuatro imágenes cinematográficas en movimiento en una multipantalla, en las que se oyen las cuatro pistas de sonido del hijo, pero que se turnan para prevalecer una sobre las otras, en orden cronológico: primero es más fuerte cuando está menor, hasta que concluye aquella en la que es mayor. Este curioso fragmento está no justificado, sino inserto en la cuestión de la identidad tanto general como autoral, porque ella ha dicho que no sabe ubicar a la persona en tantas manifestaciones o cambios suyos, y la voz es definitiva. Igual, aunque de otro modo, sucede con la música de sus películas, que se convierte en un indicio histórico puramente formal y de índole superior. La sensación, directa pero impalpable, es la de estar no sólo al frente, sino sumergido en un instante fugitivo del pasado, tal cual si uno lo reviviera o lo encarnara fantasmalmente.

Decimos que esto es un cúmulo de operaciones estilísticas que flotaba en el pasado y que la Varda permite florecer, porque la opción que surge desde la *dispositio* convierte en una forma de expresión asociativa, teatral, a modo de comentario, aquello que no sólo es un recuerdo sino una búsqueda de lo que significó y del modo en que perdura para una mujer que es la realizadora del documental, o el documental en sí mismo. Esta operación de memoria, de nostalgia, une pasado con presente y lo revive tanto para ella misma, como para el espectador desde esa estrategia de representación que tanto las feministas y las ciencias sociales, como la teoría documental han identificado como la performatividad. Agnès Varda al mismo tiempo que recuerda siente y nos hace sentir con ella, más desde lo emotivo que lo racional, su historia de vida. Como la propia autora dice al final “Voy recordando mientras vivo”. Pero en una operación que lleva a un nivel aun mayor de complejidad su película, también piensa con las imágenes, con sus propias imágenes y las utiliza como escaparate de reflexión, de un flujo de conciencia por el que deja salir su experiencia personal y su visión actual de la vida, convirtiéndose en un claro ejemplo de film ensayo.

Lo performativo y lo ensayístico en el contexto autobiográfico y memorístico de esta película tiene una clara influencia en la *dispositio*. Los recuerdos, las emociones y los pensamientos son organizados en un *ordo artificialis*, en apariencia caótico, estructurado a partir de asociaciones y actos incoherentes semejantes a las propias operaciones de la mente, el cual siguiendo a Plantinga, respondería a una estructura poética. Dicho método lo describe la propia Vardà a partir de la figura de un bolso que vacía totalmente para tratar luego de ordenar su contenido: “Lo vacío todo en desorden y luego ordeno un poco”. Algo que de otra manera había expresado en su película semi-autobiográfica *Jane B* par Agnès V: “Prefiero el sueño a la sicología.

Prefiero las palabras inconexas, divertirme con la casualidad, con momentos de emoción, de sentimientos fugaces...”.

Sin respetar el estricto orden cronológico, a la manera de un “cadaver exquisito” como lo habían hecho su admirado movimiento surrealista, Varda organiza sus recuerdos en doce capítulos: Playas de Bélgica, Playas de Sète, Playas de París-Marcella-Córcega-Avignon, París, Cuba-China, Noirmoutier-París, Playas de Cannes, Noirmoutier-París, Playas de Los Angeles, París, La Isla y Ella. La gran metáfora unificadora de las playas, como lugar de inscripción de la frágil memoria que puede ser borrada por las olas (como varios de sus personajes con Alzheimer), como lo inmutable de la naturaleza frente al fluir de la vida, se convierte en el hilo conductor que asocia las diferentes experiencias y unifica la historia a nivel macroestructural, en una operación permanente de flash back, de reulado semejante a la de las olas en la arena, que ella representa desde el inicio de la película con el motivo repetido de caminar, remar, hacia atrás. Desde una visión heracliteana, tal vez influenciada por su antiguo maestro Gastón Bachelard, Varda transita diferentes momentos como dichas olas “el tiempo ha pasado y pasa, salvo para las playas que no tienen edad”.

Como es un filme de dos niveles fundamentales –el nivel de sus referencias e, inscrito en éste, el nivel de su propia hechura–, *Las playas de Agnès* se convierte, al abordar como tema y retrato la búsqueda de la memoria, en el único soporte o sustrato posible del acto de recordar. Es como si el filme fuera indispensable para su creadora, que deposita el sentido de su propósito en todo lo que él pueda ser, y termina transmutándose plenamente en su discurso, tal cual si ella “no fuera otra cosa” (la frase final en la casa hecha de celuloide, ya mencionada, es suficientemente ilustrativa: “el cine ha sido mi casa, nunca salí de ella”).

Los dos niveles son indiscernibles, como las imágenes de los espejos en la playa, al inicio de la cinta. “Si viéramos a la gente por dentro, veríamos paisajes; si a mí se me abriera, se verían playas”, dice Agnès Varda, aportando con esta figura retórica una clave estilística (las imágenes de las playas) que se convertirá también en un *Leit Motiv* visual tan integrado al referente fundamental de la autora, que pasará nítidamente desapercibido como recurso estructural. Pero en numerosas playas, en Bélgica, en Francia, en California (sin contar numerosas playas insertas en la diéresis de los recuerdos, como las de las imágenes de *La point courte* [Varda, 1955]), aceptamos que la Varda aparezca una y otra vez, con frecuencia caminando de espaldas, e hilando evocaciones remotas y evocaciones prontas, casi paralelas en el tiempo, que salen de aquéllas (la exposición fotográfica “actual” de sus tiempos con Jean Vilar está interpolada en

sus recuerdos juveniles, por ejemplo). Es algo similar a la imagen de algunas de sus fotografías más viejas, enmarcadas y colocadas en la arena (en un tríptico cuyo centro es un espejo que devuelve la imagen móvil del mar), cuando una mano quita una de las fotos de su marco y lo que queda en él es un espejo donde se refleja la Varda, anciana y sonriente, que quiere verse cuando niña.

El presente –el nivel de auto-representación– se vuelve el lugar donde todo vuelve porque es invocado en la hechura, y el pasado sería la película que se hace, cabalmente –el contenido–, pero esto equivale a decir que ese pasado está en las acciones presentes de búsqueda, de conservación y representación suya, y que así el presente se transforma formalmente no sólo en el pasado lejano y su regreso, sino también en un pasado inmediato, continuo, sucesión de lo pretérito y adición o inmersión en el mismo. Esto a la vez garantiza o al menos posibilita, pero es legítimo suponer que desde la invención pretendía, unas formas narrativas de progresión en espiral o bucles. La anciana regordeta y parlanchina se desconoce tanto a sí misma, en el discurso, que sólo puede presentarse como alguien que representa a alguien que habla de sí misma por su interés por o asombro ante los demás. Pero a continuación expone de frente el extrañamiento que le ha supuesto envejecer cuando bromea con la edad que alguien le recuerda que ella tiene (setenta años), y dice que hay una diferencia sensible entre lo que comienza a hacer en ese instante –recordar la niñez– y lo que hubiera sido para ella misma, de niña, hacer lo que le propone quien le ha hablado, o sea imaginar que a los setenta años estaría recordándose y recreando su infancia con unas niñas actrices en una playa, porque recordar la niñez es bello, pero imaginarse cuando vieja es casi un chiste vulgar. Sin embargo, en ese instante, el corte va de una imagen borrosa de una mujer decrepita en un espejo sucio, a la propia Varda en la playa caminando de frente a la cámara simulando ayudarse con un caminador, generando una figura irónica visual, que se repite de otras formas durante la película, en su auto burla frente a la llegada inminente de la vejez.

Al final, en cambio, nos invade la sensación de conocer a esa mujer y no cualquier nostalgia por un pasado perdido, mucho menos por el de la niñez, sino más bien la sensación de una vida en marcha, y casi capturada o eternizada en su fluir, como una verdad poética. Pero si esto es un efecto peculiar y producido por la dinámica de los niveles macro y microestructurales, afirmar que “conocemos” a la autora se convierte en un imperativo ineludible, en el sentido de que es una sugestión innegable. Los elementos retóricos están ajustados perfectamente a ese proceso de conocimiento inventado, en el sentido de que consiguen formularlo y cualificarlo. Tan fundamental es que la directora diga en un principio que no sabe lo que encontrará en su camino

de retorno (de ida y vuelta), y que incluya a veces digresiones como la de los “ferrópatas”, los dueños de su casa de infancia, fanáticos coleccionistas de trenes miniatura, como las evocaciones del último tramo, en que la imagen de su familia se solidifica como un poderoso retoño de sentidos carnales y absolutos. Es decir, la actitud primordial y constante de la Varda ante su auditorio, ese centrarse como un papel en blanco que retornará desde el final de la escritura a los renglones iniciales de su “texto” (un texto vital posible, un mundo “evocable” en imágenes y sonidos), comporta una cohesión que nos convence de haber llegado desde lo más íntimo de su autora hasta la visión de la película, hasta coordinar nuestra interpretación, porque el armado y las figuras del discurso audiovisual responden íntegramente a y reproducen paso a paso la construcción de la memoria y de la identidad no tanto en el filme como “con el filme”.

No he mencionado el filón de los fragmentos de las películas dirigidas por Varda porque lo considero estructuralmente como parte de las evocaciones y además quisiera remitirme a ellos como centro de los mundos posibles y origen del filme. Las películas de Agnès Varda son, en *Las playas de Agnès*, un reflejo intermitente de su vida, un reflejo y en ese sentido una desviación, una inversión de términos, pero por lo mismo un acceso a lo que el documental busca y recupera en sí mismo desde su planteamiento: no tanto un recuento de hechos como una posibilidad de revivir, un encuentro que logre exaltar lo irrecuperable. Las películas son leídas o (re)presentadas en relación activa con el contexto o los contextos vitales de la autora (el contemporáneo de ellas, o lejano, y el ulterior o actual), como si hubieran sido y siguieran siendo una toma de postura situada y permanente, una manifestación personal en la cual se hacía real el deseo y la capacidad de ser en un entorno, en un lugar y un tiempo, y sobre todo ante uno mismo, ante la Varda como ser sensible, expresivo y beligerante.

Que la *Nouvelle Vague* está más viva que nunca en Agnès Varda, es un comentario recurrente. Como Godard, Rivette o Resnais, Agnès Varda lleva los palpitos de sus inicios a nuevos dobleces, giros y ahora ella “recula”, según explica en una playa, no sólo en términos físicos, caminando hacia atrás como presentadora/narradora de *Las playas de Agnès*, sino en su película: “hablo andando hacia atrás, reculando, como esta película”, dice. La película camina hacia atrás con ella, eso vemos, y se vuelve entonces el hecho de caminar hacia atrás, pues lo que vemos no es otra cosa, y cuando la cinta recula, el cine lo hace con ella... Y terminamos en el cine como asunto y como prueba de su ductilidad, de su dócil y “graciosa” cualidad –en términos teológicos– de encarnar las acciones humanas, pero al mismo tiempo poseyéndolas. Los límites del cine no son tanto, en esta película, límites que confinen, sino que se abisman. Igual, amplían los límites de la vida, evidenciándolos. Porque si el cine no logra capturar su entorno, sino

excluirlo, y si no logra descifrar siquiera sus referentes, sino apenas enunciarlos, aludir a ellos, no son ni pueden hacer otra cosa la experiencia y la memoria.

La Varda cuestiona y emplea sus películas para recordar y enfatizar en lo que sucedía en su interior y a su alrededor por entonces, un mundo posible que ninguna de esas películas logra rozar, y tal vez del que ni siquiera se ocupan en realidad –como no podrá conseguirlo tampoco *Las playas...*, aunque tal sea su búsqueda–. Como las fotos de su pasado, como los gestos que hace cuando “se limpia como una gata” sin darse cuenta, todo su propio cine hecho años atrás expresa desde ella muchas otras cosas ajenas a su intención e incluso a su consciencia, y lo que su autora logra ver en él y quiere evidenciar no sólo para nosotros, sino en un examen propio, es un fascinado extrañamiento, un constante asombro que corre parejo con cierta insatisfacción que tampoco logra ser total, sino que resulta ser más bien un acicate, una reactivación de su propia memoria, de sus sentimientos, una potenciación de su ser actual al reconocer en el tiempo, justamente, lo intangible de la experiencia.

Y al mismo tiempo, sabemos nombrar aquello que nos muestra. Sabemos nombrar la guerra, sabemos decir “*Nouvelle Vague*”, reconocemos fácilmente a Chris Marker en los disfraces que la Varda le pone, decimos feminismo, decimos “flower power”... Son eventos que la propia autora sabe que quizá no conoció “más que a fondo”, eventos memorables y populosos que no dejó de vivir, pero no podía anticiparse a la dimensión que cobrarían luego, y que tal vez no es del todo exacta. En cambio, la experiencia de la Varda es en su recuento tan borrosa como profunda. Lo fragmentario, la narración incompleta, por pedazos fulgurantes y con detalles insospechados pero tanto más significativos, da cuenta perfectamente, como sabemos desde Homero, de lo vivencial, aunque esto sea también una ilusión o sólo una faceta, una dimensión del conocimiento. En un contexto cultural como el que vivimos ya bien entrado el primer cuarto del siglo XXI, la búsqueda de la Varda en *Las playas de Agnès* es también un testimonio crecido, un recorrido de polvo y sudor, de lágrimas y algarabía, que se ancha, que sigue alargándose y que se convierte además en un horizonte incesante.

Y una presencia que cobra una fuerza inspiradora fenomenal, por lo que significa, por cuanto ya no existe, por cuanto se fue pronto y era compañía íntima, muy secreta en casi todo sentido, indescriptible para cualquiera y sin embargo del todo asimilable en su implicación emotiva, es Jacques Demy, quien regresa de ser esa figura icónica en que termina la fractura entre un muerto y la vida que deja en la memoria de otros, a ocupar, casi finalmente, un lugar entre los vivos por la recuperación de su vibración sutil y más definitiva. Jacques Demy, compañero

sentimental y creativo de la Varda por largos años, se vuelve alma, pues algo innombrable surge de su aparición no prevista ni anticipada, hasta su rememoración final en la pared de la casa de la Varda, así de gráfica como de abstracta e impalpable, como si todo fuera tal cual ella confiesa: “No hay jazmín que derrame sin pensar en Jacques”. Pero así mismo se derrama la arena entre sus manos en la playa, mientras en la banda de sonido se escucha la letra de Prévert y Costa “Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis” (y el mar borra en la arena los pasos de los amantes separados), en una última secuencia donde Jacques Demy yace en sus últimos días acostado en la playa de Noirmoutier.

El cine es para Varda su forma para luchar contra el olvido y el paso del tiempo, por eso filma el ojo, el cabello, las manchas de su amado, como lo hiciera en las *Espigadoras* con su propia mano. Pero a la vez en el presente de la película finaliza con su cumpleaños número ochenta, recordando que el tiempo, así como las olas del mar nunca se detienen convirtiéndose irremediablemente en nostalgia: “Todo esto ocurrió ayer y ya pertenece al pasado. La sensación se ha mezclado instantáneamente con la imagen que de ella quedará”.

Conforme la narración avanza en niveles que comportan al cine mismo en su elaboración sobre la marcha y en el trazo que soporta del pasado, los significados son puras sugerencias plenas. *Las playas de Agnès* es en ese sentido una obra primordialmente formal y retórica, cuya estética, como la recreación de las oficinas de la productora de Varda y Demy en una calle, puede poner en los juguetes y en las ilusiones todo un mundo, al modo de un hijo soñado y presenciado por su madre. “Estoy complacida de haber realizado esta película. Esto me salva de olvidar todo. Yo pienso que es mi libertad. Puedo decidir si la película puede ser verdad o vagamente lejana de la verdad. La imaginación tiene el poder de mostrar esto y aquello”.⁴² Y entre imágenes nétamente retóricas, que arman un discurso autoreferencial, la Varda se asoma a un juego múltiple de espejos en el cual ingresamos para intentar sentir con ella las playas que lleva en su interior.

⁴² Entrevista realizada para la PBS: <http://www.documentary.org/content/lifes-beach-agnes-vara-tells-her-cinematic-story>

5.4. Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1988, Alemania)

Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1988), es un filme, que como toda la obra de su director, el cineasta alemán –de origen checo– Harun Farocki, ha cobrado día a día más interés, lo cual en verdad no quiere decir tanto que en su momento lo haya tenido menos, sino que pasó desapercibida, o valga decir: que pocos advirtieron la crucial implicación que vibraba en su interior. Unos años después, cuando Estados Unidos ataca a Irak y Saddam Hussein engaña al ejército norteamericano con trampas (objetivos militares falseados, tanques de guerra de hule, etc.), que la propia película de Farocki demostraba eran trucos de muy vieja data, revelándose con esto, sobre todo, la pertinencia de la visión del cineasta sobre cuanto suponen el cine y el espectáculo social que apareja como instrumentos y sistema de control no sólo muy útiles en la guerra, sino, más que nada, ya indispensables, inseparables de todas las formas existentes de planeación social, de “organización”, combate y resistencia.

Sin embargo, Farocki, para entonces, llevaba veinte años haciendo cine. Su método de producción lo hacía un autor que a la vez dificultaba y garantizaba el contacto con su público, por medio de una estrategia muy consciente, designada por él mismo como *Verbundsystem* (“sistema de compuesto”, o de “aleación”), término que Farocki emplea como derivado metafórico, y un tanto irónico, del proceso de aleación en la creación industrial del acero, con profundas y diversas connotaciones. Nora Alter señala: “Esta independencia económica contribuye al desarrollo de la técnica especial de Farocki: como vanguardista independiente de izquierda en la periferia del sistema de subsidio al cine en Alemania y Europa, recicla material comercial que ha producido para sus clientes empleadores, incluyendo la industria y la televisión alemanas (...) Financiar sus ensayos fílmicos gracias a la realización del tradicional documental institucional, es algo que hace parte –aun cuando críticamente– de lo que él llama *Verbundsystem*” (Elsaesser, 2004:212).

Es decir, Farocki no se afana en conseguir un gran público para sus trabajos más comprometidos o serios, aquéllos, en cualquier caso, en los que, justo porque él sabe que son mucho más críticos⁴³, y que necesitan de mayor rigor que los ritmos televisivos o industriales,

⁴³ Farocki ha dicho: “My films are made against the cinema and against television”, citado en Elsaesser, Thomas: “Introduction: Harun Farocki”, publicado en *Senses of Cinema*, consultado en http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/

pretende avanzar sin presiones de ninguna índole. Pero al mismo tiempo, todo lo que normalmente interrumpiría la realización inmediata de sus proyectos personales, “se alía” a ellos, y desde luego que también el trabajo más sesudo que un tiempo dilatado posibilita es otro de los factores que permite a las películas trascender en el tiempo, hasta un nivel en el cual su obra ha llegado a ocupar un sitio de preeminencia en el entendimiento de procesos hasta hace poco inadvertidos. Como puntualiza Thomas Elsaesser (2004:212): “Central en su obra es la idea de que con la aparición del cine, el mundo se hizo visible de un modo radicalmente nuevo, con consecuencias de largo alcance en todas las esferas de la vida, desde el mundo del trabajo y la producción, hasta la política y nuestros conceptos de comunidad y democracia, pasando por la guerra y los diseños de prospectiva, el pensamiento abstracto y la filosofía, así como las relaciones interpersonales y los lazos afectivos, la subjetividad y la inter-subjetividad”.

Como suele suceder con autores del corte radical de Farocki, llegado casi, pero nada inocentemente, a un punto coyuntural, su visión encuentra un ámbito temático, un conjunto de objetos, tiempos y espacios que resultan especialmente sensibles ante su visión, su estilo y su método, o que se prestan solícitamente para ser desmontados, “desvestidos” en sus más íntimos e insospechados aspectos, pero que, como una reacción atípica, extraordinaria, de un amante de muchos años, de pronto nos sorprenden con algo antes inadvertido, aunque pasaba siempre frente a nuestros ojos. En este caso, *Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra* llegó, como se ha dicho, a dar no uno, sino múltiples giros de tuerca... Por un lado, revistió la frase “Yo hago películas contra el cine y la televisión” de nuevos significados. Por otro, permitió y sigue permitiendo que sociólogos, lingüistas, juristas, digan, más comprensiblemente, si uno conoce los referentes, que Farocki viene a ser el subtexto o la trama subcutánea de las visiones más avanzadas y críticas de la posmodernidad, del panóptico de Foucault al virtual/actual de Delleuze, pasando por Paul Virilio y su “máquina de la visión”...

Imágenes del mundo..., en general, no hace explícita una crítica a la integración de la imagen fotográfica y cinematográfica a la guerra y a la coerción social, integración que, en cambio, sí evidencia como algo casi connatural al cine, pero la película concluye con una información tan impactante que, ya que no revierte los esquemas morales más profundos e instintivos del ser humano (la compasión, la solidaridad [que sin embargo otros como Nietzsche han querido reevaluar]), pero sí su instrumentación, da pie a un seductor llamado a la acción contra el establecimiento, que suscita mil discusiones sobre un terrorismo, según algunos, aquí exaltado.

La ambigüedad de *Imágenes del mundo...* es parte central de su contundencia. Esa frase tan explícita del final, en la que la propia mano de Farocki escribe: “Bloquear los accesos”, se convierte en una invitación y una persuasión de manera que llega a remover las seguridades del espectador porque su sensibilidad ha sido “trabajada” en diversos niveles, algunos inconscientes, por medio de figuras retóricas casi imperceptibles, y en un primer momento inexplicables. La frase, el mismo gesto de Farocki escribiendo (marcando su propia inscripción sobre una foto de la que hemos visto y oído interpretaciones de complejidad perturbadora), vienen a ser un golpe definitivo, un aguijonazo después de habernos conducido a parajes sociales, a escenarios de dominio, pasmosos, contrarios a cuanto imaginamos o a cuanto la buena fe nos quisiera hacer creer, pero ante los que, justamente, se nos plantea una acción determinante, a partir de los contrastes entre imágenes negadas u ocultas e imágenes adormecedoras, o sea, entre realidades comprometedoras y realidades de alienación.

Aunque la inscripción del yo en este ensayo no es tan evidente como en muchos otros, más allá de su propia mano que tapa partes de fotos, hace mediciones o dirige la atención en la imagen, su argumentación y estilo son abiertamente personales, usando imágenes reales y “objetivas” para construir un discurso subjetivo. Farocki ensaya pensar sobre una realidad que solo existe a partir de su reconstrucción de la realidad, del ensamblaje de piezas de realidad que solo existen en su conjunto por el hecho de haber sido pensadas por el autor, por hacernos mirar y evaluar las imágenes con distancia, en un segundo grado, lo que las convierte en imágenes que piensan (Weinrichter, 2007:27). Y algo semejante pasa con la locución. Una voz de mujer que en principio parece desencarnada, fría y distanciada, como la tradicional “voice of God” del documental expositivo, la voz todopoderosa también de la ciencia. Pero pronto las asociaciones y constantes juegos retóricos dejan ver que se trata de una especie de parodia, de una crítica sutil pero contundente hacia esa supuesta racionalidad y objetividad de la ciencia, hacia lo que Weinrichter (2007:29) llama la *lengua paterna*. Para deconstruirla no acude a la *lengua materna*, a lo privado, lo personal; por el contrario utiliza las formas del discurso científico para desestabilizarlo desde su propio interior, en una operación enunciativa compleja que ha influido en diversos ensayos contemporáneos.

El sonido de la película está basado principalmente en el sonido ambiente que acompañan las imágenes -gran parte de ellos el de máquinas o espacios industriales o deshumanizados- o por el silencio. Un silencio que solo es interrumpido por la locución o por un piano entrecortado que aparece en unos muy pocos fragmentos de la película generando cierto énfasis, pero también extrañamiento, sobre todo en los créditos de inicio y final, donde se vuelve casi molesto,

reiterando la sensación de molestia que deja la conclusión. Este ascetismo estético, que no por ello deja de ser muy complejo a la hora de realizar el montaje, lo es aun más en la imagen, la cual se compone principalmente de cuadros estáticos, composiciones casi siempre fragmentarias que unidas entre si y con una gran cantidad de fotos e ilustraciones de diversa índole conforman un discurso en red en el cual imágenes y sonidos, aunque sean propios, siempre tienen el carácter del archivo.

La exigencia de volver a ver la cinta se hace ineludible. Farocki ha contado cómo, dentro de su *Verbundsystem* o “Método de compuesto” o “de aleación”, decidió hacer un cine en el que las asociaciones mentales fueran perentorias, un requisito para el espectador. En *Entre dos guerras* (*Zwischen zwei Kriegen*, 1977) él mismo declara: “Cuando uno no tiene suficiente dinero para carros, rodaje, bellos vestidos; cuando no tiene suficiente dinero para hacer imágenes en las que el tiempo de la cinta y la vida del cine fluyan sin interrupción, entonces uno tiene que poner su esfuerzo en poner juntos, con inteligencia, elementos separados: un montaje de ideas”. Ese montaje de ideas acude a metáforas insólitas, a un juego de expectativas trastocadas y luego retomadas tácita y venenosamente, y muchas veces las ideas se suceden sin que haya conectores verbales o audiovisuales de por medio, y ciertas adjetivaciones e ilustraciones se reiteran con giros que adquieren otras significaciones (En *Imágenes...*, la misma palabra “ilustración” se vuelve un motivo de continua y progresiva deconstrucción).

La película se inicia con imágenes de un experimento sobre el oleaje del mar y las mareas, en el puerto de Hannover. La voz afirma que “el oleaje que activa el pensamiento será investigado aquí científicamente en su propio movimiento”. Y esta será la metáfora que moverá a toda la película en un ir y venir, como el oleaje, como el pensamiento. Pero inmediatamente después se nos dice que el filme indagará sobre el movimiento del agua, informándonos que “sobre el movimiento del agua se ha investigado mucho menos que sobre el movimiento de la luz”. A continuación, sin previo aviso, la primera exposición sobre las acepciones del concepto de ilustración (*aufklärung*) nos relata el origen de la fotometría. La relación es clara, pero en verdad imperceptible, por lo no avisada y sutil (en últimas, tampoco es clara, pero jamás es oscura): veremos un filme sobre el movimiento del agua, pero hay una desviación que nos habla de los estudios sobre el movimiento de la luz. El modelo de barco cuya quilla rompe el agua artificialmente (es el agua la que da en él), es asimilado a la ilustración como dispositivo de estudio del movimiento de la luz. La ilustración empieza a estudiarse como método de estudio, como forma intencionada, no desmotivada, de diseccionar leyes de la realidad. La mirada que reemplaza la realidad, o que la puede estudiar de manera distante, como los preceptos mismos del

movimiento de la ilustración, del positivismo, del propio cine de observación, del cual Faroki claramente se desmarca. A lo largo del filme, y especialmente al final, el estudio del agua resonará de diversas, inasibles y asombrosas maneras, todas metafóricas (por ejemplo: la sociedad se mueve según impulsos profundos pero manipulables; o como ha sugerido Alter: el agua puede ser una fuente de energía alternativa a la energía nuclear).

La imagen de las olas abre y cierra el documental, pero aparece otro par de veces en puntos de giro clave de la argumentación, como cuando la voz nos dice que los campos de concentración eran laboratorios humanos, o que nadie se dio cuenta de las fotos tomadas a los campos, como en un libro de Dios. Se trata de una repetición que enfatiza sobre la crítica fundamental que cierra el círculo argumentativo magistralmente. Pero no solo esta imagen es recurrente. Como en gran parte de los documentales analizados las figuras de repetición son unas de las más utilizadas. Las imágenes de arquitectura y mediciones, de ilustraciones, de máquinas de dibujo técnico, de simuladores de vuelo, de lectura de imágenes aéreas, de los campos de concentración, de fotografías de mujeres colonizadas, se repiten todo el tiempo, al igual que varios de los textos, pero más allá del énfasis característico de esta figura que puede estar muy ligada a lo estilístico, aquí se busca la relectura, la deconstrucción, el juego de posiciones entre las imágenes y las palabras para que estas sean leídas siempre de maneras diferentes. Pero también se podría interpretar dicha repetición a un nivel metafórico, en el cual la serialidad de rostros, de bombas y bombardeos remite a la desumanización: “más imágenes sobre el mundo de las que los soldados pueden analizar”.

Otro motivo recurrente es la imagen de un ojo (y luego su rostro) femenino que es maquillado. De nuevo, es inevitable afirmar, y aconsejar, que es mejor y casi obligatorio ver la película dos veces para “aprender a leerla”, y que lo más probable es que las conclusiones o interpretaciones más pertinentes que el espectador pueda hacer sobre ella surgirán luego, en otro momento, en el recuerdo. Aquí es imposible no pensar en la relación del ojo con la ilustración, con el hecho de ver, pero al mismo tiempo es inquietante lo que sucede: el hecho de que a los párpados se les aplique sombra, de que una pinza les ponga pestañas postizas, y de que luego a ese rostro femenino se le quite el maquillaje, con toda la sensación que se tiene de que, de todos modos, estamos más frente a una impersonal cabeza de maniquí que frente a alguien, pueden advertirse como un doblez, como algo más que ilustración, y como un significado evidenciado en sí mismo, cuando nos percatamos de que la deconstrucción del concepto de “ilustración” demuestra todo lo que éste implica como instrumento para la imposición del poder que mira,

por medio de maquillajes y máscaras que el sistema coercitivo aplica a sus ojos (en especial los ideales de la organización y el conocimiento puros o abstractos).

La complejidad del discurso de Farocki se centra más que en el uso de figuras estilísticas, en el uso de tropos como las mencionadas metáforas, pero también constantemente utiliza sinécdoques que fragmentan la realidad designando la parte por el todo (fotografía por edificio, identidad o planos aéreos por guerra, etc.), y aun más operaciones metonímicas en las cuales se designa una cosa con el nombre de otra a partir de una relación de causa – efecto, pero dicha relación es casi siempre atravesada por la ironía y la paradoja. Así encuentra relaciones causales entre las ondas, la luz, la ilustración, la medición, la identidad, la planeación, la simulación, la máquina, la destrucción y finalmente la indiferencia, la pasividad o el cinismo. Relaciones basadas en el contrasentido, el equívoco, la contradicción propios de la paradoja, las cuales estructuran la argumentación ensayística de Farocki de maneras insospechadas y que van causando en cada giro causal que da, el autor, una revelación, un choque epistémico tan potente que lo verosímil y lo absurdo se presentan con apariencia de realidad. Y precisamente al descubrir que no solo se trata de apariencias, sino de una cruda realidad, es lo que le otorga a la película un espíritu irónico y a la vez muy combativo.

Con estrategias convincentes por su frialdad, Harun Farocki avanza en una argumentación que nos prepara para recibir su arenga final como una conclusión, si acaso no necesaria, al menos sí coherente, y no por una lógica previsible del sentimiento, o ideológica, sino de un criterio más fino, un criterio que, incluso, en su manifestación más precisa, la cinta construye. El llamado a bloquear el acceso a las centrales nucleares, descubre las bases de su afirmación en una moral de la verdad, en un escándalo ante el ocultamiento, pero no por sospechas, sino por la mano de Farocki que primero ha mostrado (sobre una imagen fotográfica que sin darse cuenta captó) cuán cerca estaba la industria de Auschwitz, y que luego se ha repetido, enfatizando esto como algo no inocente, sino previsto en un tejido social, en un entramado molecular, un compuesto que al hacerse visible no sólo puede sino debe suscitar, por igual, la rebelión.

Las figuras que emplea Farocki no son gratuitas, en suma, pero no porque sean funcionales en el sistema retórico del texto, sino porque proyectan un efecto que habría de verificarse en el exterior, o es decir: no porque pretendan convencernos “de él”, sino “con él”. Buscan la movilización del criterio y especialmente la agitación social, porque Farocki supone o sabe que al mostrar las dinámicas sociales en una faceta insospechada, o simplemente al revelar que son construidas, entre otras cosas, por la imagen y el uso que se hace de sus lecturas, las podría

movilizar en un sentido opuesto, digno de una ética que se asume tácitamente, pero en contra del engaño y de un oportunismo ejemplificado en el uso de cuerpos, información y recursos de toda índole para la guerra.

Se genera una lógica que incluye al espectador, una lógica asociativa muy afín al montaje de ideas, pero en la que el discurso interior postulado por Eijenbaum se ve sacudido, impulsado hacia el activismo porque al final se interpela directamente a quien mira, según una construcción que incluso, en el colofón, trastoca el significado de la palabra imagen y de los elementos que la constituyen, dando pie a una nueva forma de asumir el discurso retórico, en la que ese discurso estaría compuesto por realidades cifradas previas que podrían transformarlo en una imagen más independiente y feroz, más libre y “humana”, sólo porque daría cuenta de la sublevación.

Lo cifrado se vuelve esencial, y proviene de la lectura profunda del tema que hace Farocki. Hay un prólogo metafórico y una estructura explicativa que examina las acepciones del término ilustración y diversas implicaciones filosóficas e históricas, acompañadas de ejemplos (ilustraciones), y separadas por nuevas imágenes metafóricas (que también ilustran esas implicaciones, al modo de analogías más profundas y generales, vinculadas a conceptos como superficie, orden y conocimiento). Así, luego de la presentación (prólogo) del filme como exploración en el movimiento de las aguas, la primera noción (entre varias) de “aufklärung”, emparentada con las artes –y más relacionada con el frecuente estudio del movimiento de la luz–, detalla la historia de la creación de la fotometría a partir de las posibilidades de usar la fotografía eliminando riesgos innecesarios. La fotografía se muestra aquí como antítesis u opuesto del peligro. Inmediatamente vemos los ejemplos e implicaciones del uso de la fotografía para la información e implantación del poder, en el caso de un grupo de fotos que tomó a muchas mujeres un soldado francés en Argelia. En medio de todo ello, un ojo siendo maquillado nos sugiere que la “mirada” (en su gesto indagador) puede ser fabricada, o que la cámara esconde su poder y, por eso, sus verdaderas intenciones y alcances.

Puede pensarse que Farocki llega a lo que Eisenstein soñó como “montaje intelectual”, y también a lo que Vertov hubiera deseado como posible movilización social suscitada por el potencial crítico o revolucionario de la imagen. Elsaesser ha relacionado a Farocki con la escuela del montaje soviético, pero reconociendo que este cineasta obra una amalgama que –de nuevo al modo de aleación o compuesto, *Verbundsystem*– refuerza métodos que eran primordialmente ejercicios o posibilidades abstractas, teóricas. Sobre todo, Farocki llegaría a

afirmar, en este campo específico, la idea de Eisenstein de que el montaje intelectual constituía un reino “por explorar”, y de hecho, según su modo de ver las cosas, el más interesante y pertinente de ser investigado.

Ahora bien, no ha sido necesario seguir al pie de la letra las consignas de Farocki al final de *Imágenes del mundo...* (que además, por lo decididas y explícitas, podían ser fácilmente neutralizadas por el poder). Los hechos han demostrado, si bien de maneras indescriptiblemente diversas y muchas veces contradictorias o paradójicas, que la contra-información actúa con los mismos métodos y puede desembocar en desmanes autoritarios y falseamientos equivalentes a los del sistema y el poder establecidos. La cinta sería la constatación de varios niveles externos a la película que la arman y luego rearman como verificación permanente y a veces irónica de sus postulados y axiomas.

Por un lado, el discurso interno, por otro la realidad y sus códigos, son esos ejes extra-textuales con los que se engancha el texto retórico de *Imágenes del mundo...* No es posible pensar el acomodo estructural de la cinta sin tener en cuenta la consideración que se ha tenido de aquéllos en su diseño. Y al decir “ejes extra-textuales”, suponemos que ambos corresponden a momentos no sólo simultáneos sino anteriores y posteriores al visionado, pero desde luego el discurso interno tiene una función más marcada en todo lo que suceda posteriormente, como si el filme alentara un criterio que se apartara de los lugares comunes y, justamente, del diseño vertical que impone el poder. Pero sólo hasta aquí llega la verificación que aportan esos ejes a la idea implícita del mundo como un orden cerrado de vigilancia y castigo, especialmente porque las metáforas de la cinta (el maquillaje, el estudio del movimiento del mar) poseen una cualidad imaginativa que no se trata de imponer o, al menos, es idea de alguien atrevido e indirecto. En últimas, el ejemplo del uso de notas cifradas por parte de unos prisioneros para sabotear el exterminio judío, al decir que “unas cifras condujeron a una imagen” (la del campo de concentración atacado) hace énfasis en lo extra-textual: en el uso de los códigos, o sea en aprender no sólo a ver, sino a leer las imágenes, quitar su monopolio al poder, lo cual no valida necesariamente las razones de que se le ataque, sino el mero hecho de hacerlo.

Las palabras del filósofo pacifista Günther Anders en 1983, ante la inminente instalación de un mayor armamento nuclear en Alemania Federal, palabras citadas poco antes del final de *Imágenes del mundo...*, son desde luego una influencia de primer orden en la búsqueda o motivo central de la película de Farocki. “La realidad debe comenzar”, dijo Anders, y son términos que pueden remitir a lo que, desde un bando opuesto, otro pensador, el francés Jean-

François Revel, llamaría diez años después, en un texto polémico, pero muy afín a cuanto pretendía decir Anders, “el conocimiento inútil”. La frase “la realidad debe comenzar”, apuntaba a la compensación de un hecho anterior casi en medio siglo, compensación tardía y tal vez ilusoria, pero que pretendía ser más bien como un acto de contrapeso en el tiempo contra la barbarie, con consecuencias nuevas, y desde luego contrarias, a aquel hecho primigenio. Se trata de una “no-acción”, en términos de Anders: cuando los Aliados supieron la verdad sobre los campos de exterminio nazis, y no hicieron nada, en privilegio de una victoria total en la Guerra, como puntualiza Farocki, y no de lo que serían “acciones aisladas”.

Así pues, *Imágenes del mundo...* surge del llamado a la insurrección de Anders como respuesta a informaciones ante las cuales no deberíamos permanecer indiferentes, y el filme encuentra su estructura, para suscitar tal llamado en la contemporaneidad, a partir del tránsito, cuatro décadas atrás, entre la información sobre la carnicería de los campos de concentración, aportada por dos fugitivos pero ignorada o menospreciada por los Aliados, y una foto un poco posterior de un campo destruido por varios prisioneros que planearon su ataque con códigos cifrados y que, luego de llevarlo a cabo con éxito, perdieron la vida. Pero ese tránsito temporal, en términos prácticos, no es sino la estructura de ese filme específico: una sugerencia, un vínculo mental entre hechos quizá afines, y sin duda no del todo inconexos, pero sí muy lejanos y, a fin de cuentas, dispersos entre un cúmulo de hechos igualmente dispersos. En otras palabras, lo que mueve a la película desde su concepción hasta sus proyecciones actuales, es que su estructura teje un “nuevo pasado”, o un “pasado regenerado”, quizá de la manera en que la visión de Farocki cambió al investigar la “no-acción” que relataba Anders.

Al relacionar dos hechos independientes, por medio de innumerables cruces, antecedentes insólitos y situaciones intermedias, muchas puramente manoseadas, como la mujer maquillada, Farocki no sólo transmite una visión distinta de las cosas (visión que con seguridad apenas vino a reafirmar cuando hacía su trabajo pero que antes intuía o para la que estaba preparado) sino que el tejido de su reflexión cumple un papel de “luz terrible”, esa “luz terrible” con que Harold Bloom ha descrito lo canónico al referirse a autores como Kafka o Beckett, o a los atributos que prodiga el genio intelectual. El tránsito, la conexión entre la información inútil o inutilizada sobre una injusticia alevosa, y una foto de sublevación legítima y, sin embargo, marginalizada por sus propios defensores públicos, es algo objetivo, una relación real, pero no es impersonal: necesita ser percibida y, aun más, requiere de ser interpretada con una rúbrica personal –la mano que escribe una frase sobre la foto del campo de concentración, la mano de Farocki–, porque esa foto de Auschwitz no dice nada de lo que esconde, de lo que es, ya sea que nos muestre, con una

mancha, un Auschwitz intacto, o ya sea que nos lo muestre alterado. Una mano ajena debe rasgar el velo.

Sin embargo, al mismo tiempo, son esas imágenes, y es la consideración de su diferencia, de la relación de sus contenidos o incluso de sus meras formas, lo que se vuelve una prueba suficiente para que “la realidad comience”. La relación política con la imagen se revela fundamental, y no es óbice que esto nos hable de una postura que se toma desde lo personal. Farocki no condena la instrumentalización de la imagen, condena algunas cualidades que adopta esa instrumentalización, y exalta otras, que no habrían emergido aún. De hecho, como la imagen misma no se puede entender como muestra inapelable de la realidad, algo que “bastaría ver”, sino como una indagación y una lectura (ejemplo claro es que las imágenes aéreas hay que saberlas interpretar), el llamado directo es a entender que las imágenes no sólo se ven, sino que se leen, y luego a aprenderlas a leer en dos momentos... Porque desde luego ellas nos dicen algo.

Un instante cegador de la luz terrible que atraviesa *Imágenes del mundo*... sucede al indicarnos la locución que cuando se captó aquella primera foto de Auschwitz, ni los nazis ni las víctimas supieron que estaban siendo fotografiados, ni los aviadores espías se dieron cuenta de que además de su objetivo, estaban fotografiando una cámara de gas, una fila de prisioneros, unas barracas de hacinamiento inhumano. “Como en un libro de Dios”, dice la voz escalofriantemente. Al ver la foto, no percibir esos datos puede ser fruto de una dificultad propia de la imagen, extremada apenas por la perspectiva aérea, pero ciertamente característica de toda fotografía, tal como nos lo recuerdan los relatos de Flaherty de cuando mostró cine por primera vez a los esquimales con imágenes familiares para ellos y que, sin embargo, no “entendían”)... Eso nos dice que mirar correctamente la imagen es descubrir lo que hay en ella. Pero además, percibir lo que sucede y no ser consecuente, sería otra forma de “no ver”... *Imágenes del mundo*... es una muestra de que al menos debemos hacer el intento de ser consecuentes con, o saber interpretar, lo que la imagen nos dice, para que así, algún día, “la realidad comience”.

5.5. Surname Viet Given Name Nam (Trinh Minh-ha, 1989, EUA)

En 1989, *Surname Viet Given Name Nam* (Trinh Minh-ha, 1989) consolidó la reputación que ya con sus otros documentales (*Reassamblage* [1982] y *Naked Spaces – Living is Round* [1985]) había comenzado a cosechar mundialmente la cineasta, académica y compositora musical estadounidense, nacida en Vietnam, Trinh Minh-ha. Ese mismo año, en los inmediatamente posteriores, y desde entonces hasta hoy, publicaciones de diversa índole, artículos de prensa, ensayos, libros de teoría, han dado cuenta del impacto que esta cinta produjo en el mundo no sólo de los documentalistas sino también de los cinéfilos y entre estudiantes e investigadores de diversos ramos de las ciencias sociales, y pueden ser especialmente característicos dos textos escritos al calor de aquellos días: la reseña de Vincent Canby en *The New York Times*, en 1989, y las referencias de Bill Nichols a *Surname Viet...* en su texto clásico *La representación de la realidad* (publicado por primera vez en 1991).

Canby se queja del documental asumiendo o retomando una postura muy común, centrada en formas de ver el cine íntimamente relacionadas con el placer (o más bien, con el espectáculo) y sobre todo con exigencias de claridad en la forma y el mensaje, de ideas más explícitas en torno a un asunto claro. El artículo concluye así: “La directora parece menos interesada en brindarnos información específica que en presentar a la audiencia sus propias impresiones (...) *Surname Viet Given Name Nam* tiene suficientes elementos para hacerlo a uno desear que la directora jamás hubiera visto una cámara o una película. Así hubiera prestado más atención a su tema y menos a sí misma”⁴⁴.

Nichols, por su parte, apenas dos años luego, incluía *Surname Viet...* en diversos pasajes de *La representación de la realidad* destacando cómo el filme de Minh-ha ejemplificaba, junto a varios más, como *The Thin Blue Line* (Morris, 1988), *Poto and Cabengo* (Gorin, 1980) y otros (incluyendo los dos anteriores de la propia Trinh Minh-ha) una sensible transmutación en el cine documental. De hecho, Nichols pareciera dar la razón a Canby, pero al mismo tiempo modificar su acento valorativo, y así entrar a indagar en la forma insólita de *Surname Viet...*, al señalar a esta cinta como muestra característica de una forma provocadora, inestable de representar el cuerpo (a esa forma Nichols la llama, siguiendo a Peter Wollen, “desavenencia”).

⁴⁴ “The director appears to be interested less in passing along particular information than in giving the audience her own impressions, impressionistically and cinematically. “Surname Viet Given Name Nam” presents just enough coherent information to make one wish the director had never seen a movie or camera. She might then have attended to her subject more and to herself less”. Vincent Canby, “*Surname Viet Given Name Name*, Women’s Status in Vietnam in Documentary Form”, *The New York Times*, April 1, 1989. Consultado en <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9F0CE3DF153AF932A35757C0A96F948260>

Al decir: “Las frustraciones narrativas incluidas en *Surname Viet Given Name Nam*, por ejemplo, no buscan la ofensa por la ofensa (...) orientan al espectador hacia otro nivel de lectura y problemática que de otro modo habría quedado relegado a un segundo plano”, Nichols pareciera estar respondiendo a Canby, pues el teórico reconoce: “La desavenencia (...) puede tornar al espectador curioso en un espectador aburrido, o convertir al espectador de pago en un espectador resentido” (Nichols, 1997: 321).

Y es que *Surname Viet Given Name Nam* significó un punto de inflexión dentro del cine, que daba pie a otras formas de interpretar la realidad y asumir el documental, desmontando justamente toda pretensión de “documentar” y de transmitir “la verdad”. Es pues, una obra fundacional para la no-ficción y abre como pocas los ojos del cine al panorama de la post-verdad. Las razones por las cuales Nichols, en su primera taxonomía de las modalidades de representación, hiciera de ella parte integral de la modalidad reflexiva no son caprichos y tampoco sólo las peculiaridades de la película, sino razones también presentes en la relación de *Surname Viet...* con corrientes teóricas que desde hacía ya algún tiempo comenzaban a transformar el marco epistemológico en que se comunicaba la información, se representaba el mundo y se accedía al público en el cine documental.

La primera de ellas era el feminismo. Los textos y los filmes que inauguraron una aproximación feminista al cine, en la que “lo personal es político”, fueron pioneros en revisar críticamente la representación, la legitimidad “natural” de los valores en la cultura occidental –y luego en el mundo–, de un modo que, pese a ser primordialmente un factor de contenido, más verbal que formal, suponía un paso hacia el examen de las convenciones con que solemos aprehender la realidad y comprender el mismo cine. En segundo lugar, el poscolonialismo era otra perspectiva importante en *Surname Viet...* En sus filmes anteriores, la realizadora había examinado culturas africanas bajo una mirada y según un patrón discursivo apartado de las convenciones tradicionales en el cine documental, que detrás del ideal de objetividad científica traficaban con visiones históricamente situadas y sobre todo inconscientes de su propia parcialidad al dictaminar en los textos la calidad y pertinencia de lo que en ellos aparecía. En *Surname Viet...*, la autora omite, al hablar sin dar justificación desde el interior de lo comúnmente conocido como “exótico”, esa normativa pseudo-objetiva, no para acercarse, sino para apartarse de y cuestionar otras formas sociales de representación que siempre resultaban legitimadas por las formas discursivas comunes (en últimas, frías y conformistas). Igualmente subvierte la construcción de autenticidad y la representación de los otros como “informantes” a partir de la

puesta en escena y el juego entre realidad y ficción, que como en otras películas suyas, se constituye en metacomentario sobre los dispositivos documentales y la interacción etnográfica.

Trinh Minh-ha maneja un estilo de tono menor, o como se suele decir, bajo perfil. *Surname Viet Given Name Nam* está definida por voces femeninas, ni un solo hombre habla en la película, y esas mujeres suelen decir todo despacio, casi siempre en voz baja. Entre ellas, la voz de Trinh Minh-ha asume por fuera de campo un rol coordinador que la integra al flujo polifónico de voces femeninas, y al mismo tiempo emerge como reflexión central, como una línea de pensamiento igualmente medida, distante, de timbres suaves y palabras ricas en detalles de observación y plenas de sensibilidad (un pensamiento lejano, pues, a ese que toma como deber suficiente el informar puntualmente sobre hechos centralizados, sin manifestar conciencia alguna sobre la más mínima necesidad de aclarar los criterios y el origen de los valores sobre los cuales la información se escoge o estructura de tal o cual manera). La voz de Trinh Minh-ha pareciera surgir en el acto de su propia mente, como si al pensar también recordara los testimonios de otras personas o como si surgiera mientras ella ve y oye la película, y en conjunto tanto ella como sus personajes se miran en el espejo. El tema (la realidad y la representación cultural de la mujer vietnamita) lleva de principio a fin a que el tono de las mujeres parezca un eco, pues hablan casi como a sí mismas, como separadas de cualquier contexto distinto a su memoria.

Esa memoria, por supuesto, está también condicionada, pero la vemos como una tigresa pensativa que merodeara por una jaula que apenas quisiera reconocer mejor, una jaula viva, por entre cuyas rejas dialogara con una igual (y esa igual puede ser la tigresa). Las mujeres se abisman, y si luego sabemos que en las entrevistas hay un falseamiento, que son puestas en escena, el efecto redunda en una sensación más profunda de diálogo colectivo, o digamos, de polifonía de género. En ello la voz de Trinh Minh-ha es como la de una especie de médium, de vocera cultural, ni más ni menos, y la delicadeza de su entramado discursivo viene a refrendarlo: es un tejido hecho primordialmente de silencio y oscuridad, ruidos menores y muchas palabras (fragmentos de testimonios) escritos en pantalla, sonidos de la naturaleza, músicas de pocos instrumentos, cantos *a capella* o escasamente acompañados, también siempre femeninos, tejido a través del cual pasan fotos viejas sobre un fondo negro, imágenes de cine intervenidas con efectos de congelado o un pausado *strobe*, conversaciones naturales, conciertos grabados en directo y desfiles populares, entrevistas actuadas y recitadas como en una letanía...

El detallismo femenino del que hablamos, en este caso políticamente marginal y también (en su momento) discursivamente marginal por su carácter poético, es evidente tanto en el uso para iniciar el filme de las imágenes de un desfile de modas folclóricas femeninas de Vietnam, mostrado sin ningún sonido y en cámara lenta y *strobe*, y en el cual el flash de una fotografía es acompañado por el sonido de un trueno, como también en las observaciones que en un momento dado Trinh Minh-ha hace sobre algunas filmaciones documentales de noticieros viejos en su país. Esas imágenes son añejas, están muy deterioradas, llenas de rayas y manchas que saltan por doquier. En una de ellas, muy contrastada, en la que se distinguen rasgos muy toscos pero que caracterizan suficientemente a la mujer, tanto por su fisionomía como por su vestimenta, en un encuadre desordenado, la autora hace *rallenti*, y vemos mejor: una enfermera rural pasa detrás de un médico, y la voz *en off* dice: “Ella ayuda, él dirige. Si ella dirige, él reina”. Ubicados en un contexto que no se abandona en ningún instante pero que también se mira a cada tramo desde un ángulo distinto, estos detalles contribuyen a la emergencia de una visión, una interpretación del mundo así de inédita o antes desoída, como compleja y sólida, casi infranqueable, y hablamos, desde luego, de los detalles más acusadamente indicativos de desequilibradas relaciones de poder entre el hombre y la mujer en Vietnam, pero sobre todo de detalles puramente formales y muy sutiles.

Entre estos detalles formales es importante enfatizar de nuevo en el espacio intersticial desde donde habla la autora, y por donde se cruzan los elementos, como un vacío de cosas que hubiera por decir y no se hubieran dicho, en el que pululan cantos y fotos antes desatendidos, imágenes de cine enmascaradas que cuando se completan muestran hechos “indeseados” (mujeres vestidas a la usanza del campo, pero armadas). Es un espacio vacío permanente, dominante en lo formal, que llena de sugerencias los testimonios actuados de las mujeres, sea por la distancia que las separa de la cámara y de sus referentes, o por la estilización que permite escribir en pantalla frases que, acaso por la conciencia de que para el espectador común una mujer en cine no es tanto como lo que pueda decir, realzando sus palabras se daría relevancia a aquello que, por ser dicho por una mujer, podría acaso perder su valor ante una sociedad adormecida, pasar y ser olvidado. Así este espacio vacío, que hemos asimilado a una memoria colectiva que se actualizara en la autora, crea la sensación de pensamiento auténtico, que naciera de lo profundo, y también la sensación de evocación, concretando una forma fílmica afín al proceso creativo, como si el documental diera cuenta de su meditado paso a paso.

La decisión de impostar las entrevistas es algo definitivo, una estrategia para ponderar el tema de identidad y representación, y al mismo tiempo un dispositivo que separa los ámbitos de las

mujeres (actrices) inmigrantes: Vietnam y Estados Unidos. En tal sentido, este detalle formal, de gran resonancia, define varios ejes estructurales.

Si la voz de Trinh Minh-ha conduce la película, existen capas de mayor o menor grosor que se cruzan con su reflexión a lo largo de todo el filme. Un sistema discursivo audiovisual está compuesto por imágenes de archivo acompañadas frecuentemente de música y/o por el comentario de la autora, pero su función es dar pie a (o bien ilustrar) el discurrir reflexivo sobre la existencia de la mujer en Vietnam. Otro nivel importante es el de las entrevistas, pero está dividido en dos partes que llegan prácticamente a diferenciarse como si fueran bloques distintos. Estos son los campos que va cruzando el texto, pero el segundo tiene una importancia crucial. Ya que recoge las palabras de cinco mujeres vietnamitas entrevistadas previamente a la filmación y cuyas palabras fueron traducidas y publicadas en francés, las entrevistas son una actuación, la interpretación carnal de otras cinco mujeres vietnamitas, afinadas ahora en Estados Unidos, al revivir las palabras de sus compatriotas. El punto en el cual la autora revela el falseamiento y hace así mismo un cuestionamiento a esa forma de acceder a la información, incluso aunque fuera una entrevista “auténtica”, rompe en dos al filme, y así entramos al universo del exilio.

La razón es clara: “si no tengo raíces, ¿por qué ellas me ocasionan esta angustia?”, se pregunta el texto. Parte de la respuesta puede surgir del hecho de que las representaciones que se han hecho sobre la femineidad en Vietnam no permiten hallar una identidad que se salga de esos patrones, al mismo tiempo que se reconoce que no llegan a completar o abarcar una realidad íntima ni tampoco, y mucho menos, esa realidad social que escapa a las codificaciones, a lo que se espera o acepta y a lo que es lícito decir. Una cosa vemos en la vertiente de imágenes “documentales” (los documentos históricos, fotográficos y cinematográficos), y otra es lo que percibe o deduce Trinh Minh-ha según su reflexión, pero también es distinto eso que vemos y lo convenido socialmente. No por nada las primeras imágenes fijas se nos muestran escamoteadas, enmascaradas, cubiertas parcialmente, para que apreciemos la real dimensión de una mujer singular en un entorno forzado, intervenido por roles incluso bélicos, y aun más para que veamos el contraste entre nuestras expectativas de lo que es una mujer (vietnamita, campesina) con esa realidad general en la cual, como ser único, está inmersa, que desde luego integra su cuerpo y los roles sociales.

Las entrevistas, dispuestas en un encuadre y una escena teatrales, con una cámara distante y (se puede especular) suscitando desde la idea original cierta perplejidad en la voz y actitud de las

mujeres, enfatizan la urdimbre de secretos y sobreentendidos sociales, desde la desconfianza por el espionaje en la guerra, hasta el silencio que deben guardar las mujeres, luego de la victoria del Norte, ante la realidad “inaceptable” de sus propias enfermedades porque los funcionarios públicos vigilan las citas médicas. A lo largo de estas entrevistas, avanza el trasfondo meditativo de la locución de Trinh Minh-ha, reflexión de progresiva coherencia y apoyo preciso en las expresiones más sutiles del alma femenina, como las canciones y el recuento de las leyendas que más han influido en la configuración de una imagen popular de la mujer, así como de otros escritos y sucesos. Como hemos dicho, la importancia, el significado y el valor de las entrevistas es enfatizado en ciertos fragmentos transcritos en la pantalla, que llevan a razonar sobre la manipulación de la mujer por medio de su magnificación como ser sacrificado por su familia, por ejemplo (“Es un desafío a las capacidades humanas creer que nos adaptamos incluso a la pobreza [...] Glorificarnos es negar nuestro esfuerzo”), y en especial sobre la diferencia entre la imagen que existe sobre la mujer y su situación cotidiana (“La ignorancia lleva a las mujeres a un mundo de silencio”). Por igual, las entrevistas se ven a veces interrumpidas por canciones que adjetivan las palabras de la entrevistada, quien permanece en imagen hablando sin que la oigamos, de un modo que hace pensar también en la mudez o silenciamiento de las experiencias relatadas.

Entre tanto, el comentario que hace Trinh Minh-ha a cada entrevista con fragmentos que demuestran, si bien casi nunca de modo directo, las implicaciones y el universo histórico en que se cultivan los referentes relatados, avanza hasta preguntarse por la legitimidad de las entrevistas (ya manifiestamente falseadas) dada la relación de esto con toda representación (“¿Qué criterio se impone [para la selección del material]? La edad, la profesión, la situación económica, las afinidades personales? [...] Mientras más íntimo el tono, más exitosa la entrevista [...] Usando las más elocuentes selecciones del material, me acerco más y más a la ficción”), como si toda representación dispusiera su artificio y distorsionara la identidad, o quizás como si la identidad real fuera en sí misma una fabricación dependiente siempre del poder y de determinismos sociales. En últimas, la cuestión se extrema en y conduce a enfrentar la identidad de una vietnamita en el exilio, lejos de donde supuestamente sufre las imposiciones de la tradición. Así, la película se interna en la vida de las vietnamitas que se han ido a Estados Unidos, las pruebas se hacen más vivas, contemporáneas, las entrevistas se vuelven espontáneas y no ritualizadas. En este tramo, que ocupa más de la tercera parte de la cinta, se verifican las cuestiones principales, la soledad, la indefinición y al mismo tiempo la particularidad de una problemática que no sólo es femenina ni del pueblo vietnamita, pero que en la mujer de ese pueblo se expande hasta perseguirla vaya a donde vaya.

Una idea pareciera haber coordinado la realización de *Surname Viet Given Name Nam* desde el principio, y es la de que la mujer ha sido manipulada secularmente por ser el sostén de una violencia soterrada, de un régimen social muy complejo y cambiante, pero siempre injusto, en el que ella lleva la peor parte por encarar las dimensiones naturales o más bien físicas de todos los eventos. Al final de la película, las actrices, inmigrantes, como ya hemos dicho, en Estados Unidos, que llevan adelante sus vidas por medio de diferentes y no siempre fáciles labores, dicen que decidieron trabajar en la película porque la labor le convenía al país. “Así, ya que a mí me importan las mujeres vietamitas, por eso yo quise hacer parte de la película”, dice una; sin embargo, añade: “Le pregunté a mi marido, quien no vio nada malo [en ello] y me animó a hacer lo mejor por mi país. De otro modo hubiera sido muy tímida para aparecer en televisión, y ni hablar de cine”. Sobre la imagen de la mujer que expresa este parlamento, aparecen dos textos: uno que transcribe lo que hemos citado, y otro que dice lo siguiente: “Generalmente, cada muchacha o mujer en Vietnam debe practicar las cuatro virtudes. Debe saber como cocer, cocinar, hablar y comportarse. Obviamente, está sujeta a las tres sumisiones parejamente entre padres y esposo, aunque no siempre tanto así con su hijo”.

Las cuatro virtudes (saber cocer, cocinar, hablar y comportarse) y las tres sumisiones (“la hija debe obedecer a su padre, la mujer debe obedecer a su esposo, la viuda debe obedecer a su hijo”) se convierten a partir de cierto punto en un objeto de interés central, justo cuando Cong Dung Ngon Hanh, Miss Vietnam 1988, responde en un evento público que son éstos, las cuatro virtudes y toda la herencia cultural, los valores que se deben preservar de la cultura vietnamita en Estados Unidos. Una interpretación sobre todo esto no muy alejada de lo real revela a la mujer como partícipe de una sumisión nada oculta, literal y aceptada. Sin embargo, yendo más al fondo, y teniendo en cuenta por ejemplo el agradecimiento que aparece al final del filme, en los créditos, a los esposos de las mujeres que actuaron en la cinta, podemos darnos cuenta de que en tal sumisión, además de matices como la ambigua postura de un esposo “generoso”, existen fuerzas interiores profundas, anhelos de una identidad en la que el proceso que lleva a la mujer a ser receptora de las mayores dificultades del orden social está compuesto por elementos complejos de aceptación desprevenida y tradicional de roles prácticos, celebración social al individuo inscrito en los mismos, costumbres en las que se experimentan y comparten sentimientos al margen de las prácticas nominales, etc., todo lo cual hace muy difícil y doloroso intentar apartarse o nada más distanciarse de las creencias y actitudes culturales con las que cualquier mujer ha crecido, con las que ha aprendido a ser lo que es, incluso a descubrir su individualidad más allá del papel que juega en la sociedad, y esto es especialmente arduo en un

país extranjero, en el cual la relación con su propia cultura y con las otras exige una conciencia incrementada de la pertenencia a ella y de la manera en que está “inoculada” en su propia sangre.

Una de las actrices lo define muy bien: hablando sobre el título de la película, que relaciona el nombre de Vietnam con la relación de una mujer consigo misma después de casarse, señala que si un hombre (vietnamita) propone matrimonio a una vietnamita, se espera de ella y de él que cumplan sus roles. Ella ya ha hablado del sacrificio y la obediencia (especialmente al marido) que identifican a la mujer vietnamita. En cuanto al hombre, habla del rol patriota, es decir guerrero, bélico, y políticamente alineado con el Norte, que se espera de todo varón. Esto da pie a nuevas reflexiones de Trinh Minh-ha sobre la mutua interdependencia y reforzamiento de ambos roles, y en especial sobre el modo en que la mujer sufre más que nadie por la guerra, pese a que sea aceptado considerar como una tragedia todo lo que la violencia implica en una madre que vive por y para sus hijos, que son víctimas, y por y para su esposo, que es combatiente. Otra mujer dice en una entrevista que las imágenes de la guerra llevan a odiarla, pero Trinh Minh-ha es devastadora al poner un mosaico de fotos fechadas en diferentes años de mujeres cargando a sus hijos heridos en la guerra contra Estados Unidos. La diferencia llega a ser de una década, y las imágenes no sirven de nada.

La conciencia sobre el efecto de unas nociones culturales férreamente inscritas en la colectividad, no logra transformar ni los efectos ni las nociones. Una de las variantes del pensamiento poscolonialista suponía que en la sumisión de los pueblos había eventos que transformaban la dominación en un aprovechamiento (un “deslizamiento”) del oprimido hacia el uso del dominador, pero para los teóricos fue notoria la manera en que dentro de esta visión se mantenían los roles... Trinh Minh-ha concluye su película con imágenes y temas que se vuelven *leit-motiv*: las barcas en un río o en el mar, y el poema “Qué trágico es el destino de una mujer”, de Kim Ban-kio, aludiendo a las múltiples interpretaciones que el poder ha dado al poema, o que las culturas dan a la figura del bote (que parece metáfora del individuo). Las palabras finales no dejan claridad sobre sus posturas ante esas imágenes o ante la diversidad de posturas en sí, pero es un recurso diplomático, un “saber hablar” virtuoso, femenino, pues poco antes ha declarado que “siempre hay una reserva para la imaginación... Sin botes, los sueños se secan”... Como pensamiento que queda sin redondear, la imagen del bote detenido en el mar (en “el infinito del mar”, como dice), es una expresión perfecta de su perpleja conciencia.

5.6. Six O’Clock News (Ross McElwee, 1996, EUA)

La aparición, a mediados de los años noventa, de *Six O’Clock News* (McElwee, 1996), ya para entonces el quinto largometraje de su director, venía a integrarse armoniosamente con un movimiento dentro del cine documental (ya en Norteamérica se empezaba a hablar de “non-fiction”) que el propio McElwee había ayudado a consolidar y estaba en pleno auge. Una de las sedes o estaciones de ese movimiento era, justamente, el grupo que en Boston se reunía a ver y debatir, alrededor de McElwee y sus amigos, aquellas nuevas películas que no propiamente desmontaban ese Direct Cinema que hasta hacía poco moldeaba la práctica del documental en Norteamérica, pero que sí le daban un giro revolucionario, aunque también delataran y aun aprovecharan el influjo de todas sus posibilidades, desde las películas fundacionales hasta las obras de sus seguidores más fieles, como Barbara Kopple o Martin Bell (*Streetwise*, 1984), pasando por los diarios de Ed Pincus, los sutiles cuestionamientos de Wiseman, las transformaciones intimistas de Richard Leacock y las variantes en ocasiones interesantes, aunque siempre muy cuestionables en diversos sentidos, de la televisión (*An American Family*, PBS, 1973), un medio que, justo desde *Happy Mother’s Day* (Chopra & Leacock, 1963), había vulgarizado los presupuestos que establecieron Leacock y Robert Drew en *Primary* (Drew, 1960) y durante todo su trabajo en la cadena ABC.

De hecho, *Six O’Clock News* era como un paso más allá en esa dirección, por cuanto se internaba en la relación existente o, en verdad, quizás inexistente, entre la vida o lo que podría llamarse aún, no con ingenuidad, la realidad (el referente de la imagen), y el reporterismo de los noticieros, sus productos (las noticias) y el flujo de información en que esa práctica y esos textos audiovisuales se inscribían. Para hacerlo, el mecanismo resultaba tanto más pertinente cuanto surgía de la experiencia vital de McElwee, quien luego de tener su primer hijo (y quien hubiera visto sus documentales anteriores podía saber lo mucho que esto significaba, como una secuela de una película de más de diez años, de toda una vida) confiesa estar amedrentado ante el futuro de Adrian por lo que su nueva cotidianidad, más hogareña, le revela en la televisión: un mundo en el que la catástrofe es omnipresente, y en el que los sujetos son conminados a ser casi puras víctimas aleatorias, acaso “propiciatorias”, que en la televisión saltaran ante los ojos de los demás por cuenta exclusiva de su tragedia, como para calmar o satisfacer alguna demanda sanguinaria por parte de una comunidad reprimida y angustiada.

McElwee expone unas preocupaciones ante el mundo que no sabe cómo resolver, pues la propia realidad que lo inquieta, y que no es tanto lo que la televisión dice mostrar sino lo que efectivamente muestra, no lo deja ir más allá. En esto, McElwee se muestra virtualmente igual o

al menos muy afín a todos quienes vemos televisión en Occidente, y por ello su película de nuevo, como las anteriores, se entroncaba directamente con una faceta de universalidad y de poderosa capacidad comunicativa que en 1996 lo había convertido en una pequeña celebridad, uno de los pocos documentalistas cuyos largometrajes habían sido proyectados en circuitos comerciales: McElwee, como todos nosotros, está condicionado por la pantalla, pero una serie de casualidades, de hechos accidentales, hacen que su experiencia ante la amenaza del mundo según “las noticias de las seis”, y su conciencia de las diversas capas de ese fenómeno, se transformen.

Primero que todo, McElwee está filmando. Filma a su hijo, filma a su familia, y filma las noticias. Segundo, nos cuenta, recompone lo que sucede casi como una memoria, pero en tiempo presente, tal como si estuviera sucediendo. Hay ventajas de la evocación que se aprovechan con recursos literarios para generar un suspenso y a la vez una reflexividad no lejanos a la realidad del presente vivido, pero inalcanzables para su expresión inmediata. En tercer lugar, McElwee interactúa con la realidad: puede dialogar, pero sobre todo toma decisiones bajo la influencia de su acción como camarógrafo y director de la película que hace ante o en nuestros ojos. La cámara vive, mejor dicho, es literalmente un órgano de ese ser vivo que se ha convertido (como lo llama Català, en *Paisajes del Yo*. 2007:97) en un verdadero “hombre de la cámara”.

Gonzalo de Pedro y María Luisa Ortega han advertido que la construcción de las películas de McElwee obedece a una firme estructuración que, en la visión de de Pedro, no excluye el artificio de su propia figura como personaje dentro del filme. Sin duda, y lo veremos más adelante, esto es un factor que no se independiza de las necesidades personales del autor en la construcción del texto retórico audiovisual, pero sin duda se aparejan las funciones comunicativas e indagatorias, porque dentro de la interacción del realizador-camarógrafo con las personas que encuentra, tanto los motivos coyunturales de cada encuentro como los intereses profundos, abstractos o cognitivos que inquietan y guían a McElwee salen a flote y ofrecen un piso sólido que se adentra en y activa una nube de posibilidades en el campo teórico que permanecían latentes en el Direct Cinema.

La voz de McElwee, por un lado en cuanto a su implicación, y por otro en cuanto a su forma de estructurar sobre la marcha y luego en la edición, le permiten condensar toda la humedad electrizada que flotaba en esa nube de posibilidades y que el documental directo y el observacional dejaban (o aún dejan) literal y metafóricamente cargada en el aire. Los deseos que

le llevaron a expresar su propia vida, alentados ciertamente por un Richard Leacock más intimista en una etapa posterior a la de su época más beligerante, y por los diarios de Eduard Pincus (ambos profesores suyos en el MIT), aunque más que nada por la necesidad que McElwee sentía de una voz que se hiciera evidente⁴⁵ también en esas películas, logran captar en el texto la profundidad de situaciones que sin un cine como el que él crea, quedarían –visto ya lo que él logra– muy huérfanas de sentido.

Pero además, en el caso de *Six O’Clock News*, McElwee logra penetrar y confrontar los intersticios de un fenómeno que no por nada ha maniatado a la sociedad, incluso desde los días de un Direct Cinema que se podía convertir y se iba convirtiendo fácilmente en un espectáculo: el fenómeno del consumo de actualidades llamativas, polémicas y trágicas, el de la fascinación ante designios fatales a los que parecemos rendir un culto colectivo que, sin embargo, cada quien estará siempre obligado a encarar individualmente.

El cambio de piel que sufre el texto del Direct Cinema es tan radical bajo la acción elocutiva de Ross McElwee, que es como si todos sus poros respiraran hacia adentro, cual si fuera un viaje de aquella escuela de cine hacia su propio interior, revelando posibilidades que jamás se hubieran imaginado sus creadores. No deja de ser indispensable aquí la referencia a la voz en off de Richard Leacock, fundador del Direct Cinema, que emplea McElwee al inicio de *Sherman’s March* (McElwee, 1986), pero por igual es forzoso resaltar que la figura del viaje interior y formal se da a partir o en frente de la tradición, porque definir así al cine de McElwee en sí mismo resulta más engañoso. Sin perjuicio del reconocimiento de la adopción de estrategias de auto-representación y de énfasis irónico en el rol social del cineasta como recursos y ejes de significación en la obra de Ross McElwee, sino antes entendiéndolas justamente así, debemos asumir que rasgos estilísticos clave como su exposición ante la lente, su diálogo con los personajes y la asunción explícita de su intervención en diversos niveles (locución *en off*, montaje asociativo o elíptico), terminan más bien de dar al cine documental un giro panóptico, quizá más realista que el realismo, más convergente que la objetividad decimonónica y que, como el propio McElwee nos recuerda, parecía ante sus ojos que “le hacía falta” al Direct Cinema⁴⁶.

⁴⁵ “El ‘auto’ de la autobiografía tenía que hacerse evidente. Tenía que salir de su escondite”. Ross McElwee, “”, en *Paisajes del Yo – El cine de Ross McElwee*. Efrén Cuevas, Alberto N. García (ed.), Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2007, p. 249.

⁴⁶ “Filmar la realidad de forma tan distante, sin acceso a los pensamientos del director sobre lo que está grabando, tenía como resultado objetivar una experiencia personal que, de forma natural, parecía pedir a gritos una interpretación subjetiva”. (Cuevas, 2007:249) Antes ha dicho también: “Estos cineastas estaban

Incluso McElwee, en *Six O’Clock News*, resulta más implicado que en sus otras películas, por el contexto de y por el universo que aborda el filme, con la faceta de su cine como impronta nítida de una experiencia histórica, pero al mismo tiempo podría decirse, por reflujo, que su actitud como camarógrafo y narrador es, más que una réplica al reporterismo, una variación, o más bien una propuesta, un llamado a recobrar la noción propia o acaso ideal –si no idealizada– de ese oficio, aunque esa eventual y sin duda tácita invitación parezca menos que singular en comparación con los modos comunes en que se “producen noticias” (no por nada, sus inicios, pero solo “sus inicios”, fueron como camarógrafo de un canal local de televisión, y luego en la cadena PBS).

Sobre lo que podría ser tal invitación se expresa María Luisa Ortega, permitiendo identificar en su interpretación sobre el estilo de McElwee y también, por qué no, permitiendo reconocer como posibilidad o dimensión intermitente en el cine mismo de este autor, una fundición de las facetas subjetiva y objetiva, al decir: “Por todo ello, los elementos formales que manifiesta su cine en consonancia con tendencias generalizadas de la no-ficción contemporánea –las formas del diario, el cine familiar, la estructura del filme en proceso– no son meros artefactos retóricos en el cine de McElwee, sino resultado de un proyecto filmico ligado a lo existencial e irredento en su vocación documental de comprender mejor el mundo con una cámara al hombro convertida casi en una prolongación de la naturaleza humana” (Ortega, 2007:164).

Sin embargo, lo que no se puede pasar por alto es que una aleación de ese tipo no resulta posible en términos efectivos, que es inviable para un análisis retórico, y que ciertamente el giro o los giros de McElwee, sus acentos personalistas, la intervención que hace sobre un registro no solo directo sino sobre todo íntimo, pero mediado hasta el tuétano, hace de esos niveles de realidad exterior e interior, de registro directo y a la vez manipulado, algo muy complejo, un sistema de entrecruzamientos, sin duda, pero que no llega a reconciliar sus ejes jamás. Al contrario, la dinámica exige una oposición, una discrepancia radical entre autor y contexto.

La secuencia del diálogo con los productores de Hollywood o la de la entrevista que hace a McElwee un noticiero mientras él graba al equipo de reporteros, son ejemplos perfectos y ya meta-lingüísticos, porque aquí el registro directo se vuelve descaradamente impúdico y absorbe a un real mediático y a sus actores sociales hacia una confrontación, en cierto sentido,

sometidos a un credo que insistía en que, aunque siguieran a sus sujetos a un territorio extremadamente íntimo, era necesario que permanecieran invisibles y callados” (Cuevas, 2007:245)

despiadada, sin pretender otra cosa, de lo que son como personas o empleados de los *mass-media*. No obstante, no es menos intrusiva y propiamente crítica la presencia del observador, de la cámara, cuando filma a su amiga Charleen, a quien conoce desde hace mucho y lleva a pensar su experiencia en voz alta, como un psicoanálisis, o cuando “dialoga” con Salvador o el señor Im sobre sus propios destinos –más bien embebido McElwee en su creación, como lo demuestra el texto *en off*–, o cuando filma a Adrian, su propio hijo, en la primera secuencia (cuando Marilyn, la esposa, le pide que detenga la filmación), pero los elementos disruptivos adquieren un carácter más suavizado por una suerte de complicidad, de entendimiento o relativo acuerdo previo, en que los sujetos filmados asumen, pero no con total inocencia, sino ahora de un modo reflexivo y auto-representativo, el examen de sus propias vidas.

Por fuera de sus contextos y de sus modales institucionales, la cámara se reconoce de otra manera, en el caso de McElwee más familiar, pero la diferencia entre quien filma y lo que filma, la no transparencia de la imagen, no nos permite entender (aún) a la cámara al hombro como “una prolongación de la naturaleza humana”, aunque sí lo sea de la naturaleza de McElwee.

Es más, los gestos estilísticos de este autor en *Six O’Clock News*, que ya se habían hecho comunes en su cine, por supuesto convierten en artificio retórico todo lo que aparece filmado de improviso (las noticias en las que una pareja se ve en televisión, las palabras de Charleen cuando encuentra intactos sus archivos, o cuando en una vieja grabación lee un poema vitalista con su esposo –a quien sabemos ya difunto, y suicida), y así la propia improvisación del observador fisgón es una suerte de actitud y de tono dominantes en lo formal. De hecho, la misma búsqueda de una mejor comprensión del mundo en el cine de McElwee, ya mencionada por Ortega, es en *Six O’Clock News*, como lo será en *Bright Leaves* (2003) o como lo fuera en *Time Indefinite* (1993), otro elemento retórico: no solo es un ideal o ética que se postula en abstracto o para tomar decisiones *in promptu*, en el acto, sino que define un método que llega a articular el texto, pues aquí las inquietudes determinantes sobre Dios y la fatalidad se apropian del real y lo anclan, volviendo una y otra vez como una obsesión que re-visitara a su autor.

De hecho, todo esto apunta muy apropiadamente a que en el cine, y en la propia vida, nada “es” sin que afecte a quien lo ve, y que cuando es explícitamente recordado, o evidenciadamente “proyectado”, o elaborado, en un texto audiovisual (sobre todo, pero no solo, con la reflexiva voz *en off* de McElwee, sino también con un montaje asociativo que debido a tal voz se desenvuelve como una narración de *flashbacks* y elipsis), lo pone en un lugar más cercano a la realidad como hecho vivenciado, que “nos toca”, que nos molesta como las abejas que molestan

a Jerry, un personaje del filme, o cuya cercanía y verdad trascendente nos inquieta y angustia, como Adrian, el niño recién nacido, a su padre.

Son ámbitos, espacios, esferas sociales los que en *Six O'Clock News* delinean la dinámica de niveles discursivos, porque la cinta los reconoce precisamente como protocolos de significación emparentados pero funcional y, sobre todo, formalmente distintos dentro del conjunto o sistema abierto y, al mismo tiempo, fácilmente asimilable de la cultura norteamericana.

En esto entra a jugar un papel decisivo el pivote de la voz *en off*, y aun más “la voz personal”, el elemento autoral, ya célebremente caro a McElwee, y encarnado primordialmente en la locución, que traza infinitos radios del arco narrativo desde un punto de vista central, tan firme que su eficacia redundante en todos los estadios del texto (su realización, su entorno, sus vacíos) de maneras camaleónicas, bien podría decirse “solapadas”. Aunque no lo podamos creer en un principio, McElwee es más recatado o, para ser más precisos, es más pudoroso de lo que su propio estilo induce a suponer.

Efrén Cuevas ha enfatizado en las facetas, como especies de máscaras, que Ross McElwee privilegia en su representación de sí mismo frente a diversidad de temas (diversidad no infinita, sino todo lo contrario, limitada, como las caretas o apariencias mutantes del camarógrafo ante sus problemáticas, pero que enfrentada caso por caso es impredecible, insondable).

Como Broomfield, Berliner o Moore, McElwee entra con su rol de documentalista a ejercer una incidencia medular en la construcción y del desarrollo semántico y sintáctico del texto retórico, no solo lo tiñe sino que ya antes le ha dado cuerpo y antes aun un piso sólido, un pretexto que es en verdad justificación incontrovertible, pero en ese sentido la función semiótica que encarna no tiene que ver en nada con su persona real, o digamos trascendente, sino más bien con conceptos inscritos en otros sistemas o códigos sociales, incluyendo sobre todo el concepto culturalmente convenido de intimidad, aunque no menos que otros, como los de consumo o solidaridad.

Six O'Clock News establece estos patrones una vez asistimos a un nuevo rol social de McElwee en su experiencia personal: el de ser padre. Recluido en la intimidad familiar más convencional, él y su esposa asisten, a su vez, a modos y costumbres de carácter colectivo mucho más convencionales, desde luego. En ese punto, surge un punto de quiebre violento, porque la vida del autor se ve confrontada en la televisión, que él no acepta, pero que tampoco deja de amedrentarlo.

La lógica narrativa se vuelve determinante, según la oposición binaria que produce ese nuevo hijo, entre las filmaciones cotidianas de McElwee y lo que Adrian, al nacer, lo lleva a ver con mayor frecuencia y considerar con mayor detenimiento en la televisión: el universo del espectáculo hórrido de las desgracias colectivas que los noticieros se inventan y difunden con una puntualidad casi litúrgica, que socializa una visión morbosa y casi paranoide de lo actual, lo real y lo relevante (por no decir también usurera, cuando se tiene en cuenta la franja comercial de los noticieros). La conexión entre estos dos ámbitos, que como hemos dicho, son también, y tal vez más que nada, dos códigos, dos regímenes textuales contrapuestos, no solo está en la presencia pasiva o receptiva, aun como camarógrafo más o menos participe en los eventos que filma, de McElwee como sujeto que los ocupa o experimenta, sino en las relaciones que su pensamiento discierne ante nosotros y que nos lleva a pensarlas por medio de una voz *en off* que pareciera revivir las situaciones, a un modo parejo de experiencia, reminiscencia y exposición discursiva o proyección efectiva, eventual, ante otros.

Esas otras relaciones son a su vez cuestionamientos de toda índole a cada ámbito-discurso, a la capacidad de las noticias para responder por sus propias y acaso ignoradas motivaciones (el “¿cómo pudo suceder esto?” de un reportero) y a la pertinencia de las filmaciones caseras cuando entorpecen la comunicación íntima o cuando hay que responder a las demandas profesionales que impone la crianza de un hijo, por ejemplo. Pero algunas evocaciones orales de los inicios de McElwee como camarógrafo de la televisión, y su diálogo con el equipo de un noticiero que llega a su apartamento a entrevistarlo, y con el guionista y el productor hollywoodenses que quieren contratarlo, son suertes de remezones, casi preludios de otro destino, esa “revelación” que parecen vaticinarle las tragedias bíblicas en cuya búsqueda de una realidad más profunda que la coyuntural, anecdótica y epidérmica parte, para ligar decididamente los niveles colectivos de lo mediático y el íntimo de su propio cine con una imagen que se hará de otro modo escandalosa y de otro modo íntima.

Esa revelación final, previsiblemente articulada así solo en la edición, quizá luego de manifestarse de otro modo en la experiencia, es el encuentro de McElwee con una cámara oscura en Los Angeles, tras pasar por varios episodios en que su periplo consigue “cubrir” la trasescena de las “noticias de las seis”, un recinto abierto al público, pero desatendido, idéntico a los recintos donde surgió la imagen fotográfica, y donde captar la imagen sucedánea de Los Angeles, la imagen fría, inmediata, realmente simultánea del mundo, le mueve a una añoranza

por su familia, por el hogar donde la cámara oscura de “su voz” puede hablar de muy otras cosas olvidadas cada día y cada noche, olvidándose al fin de la tragedia, y del cine.

No es necesario, o tal vez sí, recalcar que esta secuencia adquiere una dimensión poética cuya significación se amplifica debido a una ubicación especial en la película que no fue, muy probablemente, la que ocupa en el desarrollo cronológico de la historia (de hecho, esto ni siquiera importa). Como en las otras secuencias finales (el diálogo con Adrian sobre Dios, que con facilidad pudo haber sido inducido, y la algarabía de Charleen con su primera nieta), la idea o ilusión que se crea es la de que el espectador es, como fuera el camarógrafo, testigo de verdades históricas y de un desarrollo diacrónico de los hechos, pero es una ilusión distinta a la ilusión del Directo, que está en función de una concepción, una argumentación o, en suma, de una operación retórica que no se corresponde, o no necesitaría corresponderse, con aquellos ideales o efectos.

La consideración baziniana, y también propia de Rosellini, de que el cine constituye una revelación, no hacía parte propiamente del ideario del Direct Cinema, o al menos no en un sentido espiritual. Tal vez sí hubiera una concepción semejante, pero en otro sentido, mucho más político, e incluso científico (es oportuno recordar los orígenes de varios cineastas del Directo en disciplinas científicas), aunque la idea de una emergencia del tiempo, del carácter humano, de lo preternatural y lo absoluto, esa verdad a 24 fotogramas por segundo como definiera Godard al cine (o también, eso “definitivo por azar”) todavía persistía al modo de una asistencia al nacimiento de los tiempos, o a su consumación. En el Direct Cinema esta consumación de los tiempos era visible aun más en el desarrollo de la cinta que en el registro inmediato, mientras que todos los cineastas adscritos o adscribibles a la tradición de la fenomenología baziniana la admiraban como un peligro latente en cada toma, lo cual nos habla de una estructura discursiva, narrativa, intelectual, más fuerte aun en el Direct Cinema que la supuesta tiranía del registro o la toma en el mismo, y quizá también de una mayor libertad e incidencia del registro en ficciones fenomenológicas del corte no sólo de Renoir, por decir, sino también del primer Flaherty, desde *Nanook* (*Nanook of the North*, 1921) hasta *Hombres de Arán* (*Man of Aran*, 1934).

Mc Elwee parece heredar o recibir, o acusa el impacto quizás inconsciente, de todas estas variantes de una búsqueda, si no igual, sí muy semejante al propio hallazgo, aunque en niveles distintos. El cine transmutado en su referente, reencarnado en cada proyección, como en la transubstanciación de la liturgia cristiana, o el cine como método que descubre ya no tanto una

presencia como una historia real extraída del orden anónimo del flujo de la Historia, con mayúscula, son creencias desde siempre asumidas a medias por Rosse Mc Elwee en su proyecto filmico, y aquí esa sonrisa irónica, sutil, no evidente, se lleva a un extremo tanto en la diplomacia como en la agudeza.

Un cine convencido de la validez de la imagen en sí misma puede conducir a la credulidad no solo de los telespectadores de los noticieros, sino a la credulidad de los propios realizadores, y lo más paradójico es que esa credulidad se afianza en o hacia el medio, y no en un soporte macro que lo valide, pues difícilmente podemos salir del medio para confrontar al medio (la falaz entrevista de la reportera Debbie Shapiro a McElwee, o la risa de una mujer entrevistada cuando se ve en televisión, ponen en aprietos la capacidad de cualquier medio para soportar la prueba de lo que afirman, esto es, de que reproducen “las nuevas”, “lo que es” –definición de realidad según Santo Tomás de Aquino.

De otro lado, McElwee casi vendría a cumplir ese papel de referente macro, de medio de comunicación audiovisual que se desdobra y mira a su anverso, pero a su vez la experiencia que narra pide su intervención en todo sentido, no solo en el comentario, sino además en la incredulidad. Cuando a él lo vemos en algunos hoteles parece borrarse la sensación de que se está documentando “de frente” o haciendo intromisión “directa” en el “directo”: parece más bien que lo que vemos es “lo que es”, o sea, que nadie lo filma.

Por ello resulta soberbio el colofón de la cámara oscura, que explícitamente (y sin ninguna ingenuidad frente a los antecedentes ya expuestos) anticipa en el texto *en off* como “una revelación” que acaso lo espera, así como es también asombroso el dibujo de Dios que hace Adrian, muy parecido a una cámara de cine montada en su trípode. En ambos casos la sensación de un mundo que está ahí, para ser mirado (y no mirado), nos afecta como un ramalazo, porque es “como sí” lo que nos muestra Mc Elwee, o lo que él crea, hubiera sido justamente un registro, fruto de un acto testimonial, un vistazo y, al mismo tiempo, la irrupción implosiva del real, cierto que sobre un punto de vista, pero que ya no podríamos llamar simplemente “subjetivo”.

Las capacidades del Direct Cinema se amplían inconcebiblemente, pues, cuando el punto de vista se asume como tal y aun como partícipe. La realidad se ve, y no es casual en este filme, como un orden accidentado, que nos perturba y hará la existencia casi improbable, lo cual era un presupuesto casi moral, pero sobre todo político, para el Cine Directo, pero suponer que la vida pasa de esa manera es ignorar que antes y aun después ese orden accidentado te puede permitir,

y la cinta demuestra que te ha permitido, contar las historias a otro, pensarlas y hablarlas como hace Mc Elwee, o saludar a un nieto, como hace Charleen, y celebrarle luego de aceptar que “si a los veinte años hubiera sabido lo que es la vida no hubiera tenido hijos”...

En suma, Mc Elwee muestra que esa película americana con que parece a un inmigrante asimila a un atraco que ve en la calle, puede ser o es otra, y que en esa otra película americana (sin siquiera tres segundos de ficción, y en cambio con todo nuestro caudal afectivo y nuestras ilusiones) podemos sobrevivir incluso al cariño excesivo de los padres.

5.7. Bien Despierto (Wide Awake) Alan Berliner, 2007, USA

Cumpliendo un patrón que la propia cinta parecía insinuar, revelar o acaso consolidar como, más que recurrente, inherente al llamado documental autobiográfico, *Wide Awake* (Berliner, 2007) constituía en el momento de su estreno, una inflexión en la carrera de su creador, no un episodio adicional y nada más, sino una progresión decisiva, como si –de la misma manera que venía sucediendo desde hacía ya dos décadas con el cine de Ross McElwee, hacía una década Nanni Moretti o como se empezaba a verificar por entonces en la obra del argentino Andrés Di Tella- el filme hubiera sido hecho sobre el borde del abismo, lidiando con accidentes íntimos y conflictos internos que lo pusieran casi en el límite entre lo viable y lo inviable, entre lo pertinente y lo inoportuno, y como si, a la vez, fuera una revaluación de la creación entera, de todo el discurso previo de Berliner, de todo cuanto la película era y suponía y, por supuesto, de aquello que el cine o la imagen audiovisual en general pudieran conformar en ese evento específico y prolongado, disperso, inasible pero tal vez, justamente, apenas apto para o accesible a la creación cinematográfica, que es *Wide Awake*.

Siguiendo los preceptos que Nichols identifica en la modalidad performativa Berliner actúa como sujeto enunciador, como en sus otros largometrajes, pero en este profundiza en la “encarnación” de la experiencia, en su aspecto más autobiográfico y vivencial, y de allí la importancia de este documental en la carrera de Berliner. Pero la enunciación del autor no es unívoca o unidimensional. Al contrario es fragmentaria, diversa, como su propia personalidad. Una es la voz que hace frente a cámara y en ropa interior mientras construye la locución del documental, otra la que habla con su esposa y su hijo, otra la que habla con las mujeres de su vida o los médicos. Incluso en un momento juega con su propia voz como si fuese la voz de la conciencia desplegando un juego de personalidades y de enunciación complejo, más cercano a lo literario, o a la experiencia psicológica, que a formas de la primera persona a la que ya nos han acostumbrado otros documentales contemporáneos.

Creada, como otras de las películas de Alan Berliner, teniendo en cuenta la dinámica del circuito televisivo de más alto estándar (HBO Television ha distribuido buena parte de su obra), *Wide Awake* fue difundida mundialmente en dos versiones distintas, una más breve, de una hora comercial (52 minutos), y más genérica en su contenido, un contenido inocultablemente personal y confesional; y otra en la que la dimensión familiar del asunto tratado se encara con singular desparpajo, una soltura que afecta parejamente el exhibicionismo, la discreción, la seriedad y el solaz. La existencia de ambas versiones (lo cual no había sucedido con los largos anteriores de Berliner) habla a una sola vez de la importancia especial que este proyecto tenía

para su creador, y de su solvencia profesional, engañosa quizá por lo innegable y porque detrás de su brillo y de su perfección hay una mente temible, angustiada hasta extremos indecibles, sacudida por tensiones que casi el mismo Berliner, al principio, no sabe nombrar ni por asomo. Ver y oír *Wide Awake* es una experiencia deleitosa, pero al mismo tiempo una odisea salvaje y frenética.

En ese mismo sentido, más que pericia, *Wide Awake* demuestra una afinidad muy afortunada o propicia con las retóricas del cine experimental -del cual el autor proviene en sus orígenes cinematográficos- pero también con el cine narrativo, aquel que en su estructura sigue el esquema aristotélico de presentación de un personaje central, exposición de un conflicto, detonación de una búsqueda de solución al mismo, aparición de sorpresivos puntos de giro, hasta arribar a un clímax en el que la transformación del héroe se da a la par que la restauración sublimada de un equilibrio previo que incluso nos es descrito como nunca antes conocido o vivenciado por el protagonista. Todo ello es parte fundamental del poderío expresivo y comunicativo de la película, que además de permitir la sustracción hasta un nivel medular muy elemental y no menos sustancial de los virtualmente infinitos detalles que nutren y, con toda seguridad, pudieron haber nutrido aun más al texto, también logra hacer de eje central o columna que en ningún sentido limita o constriñe el discurso con un funcionalismo estrecho ni aun dominante, sino que lo hace girar, lo articula, cierto que según parámetros convenidos y atendidos “con responsabilidad”, pero al mismo tiempo engastados orgánicamente en la experiencia vital y mental de Berliner como esposo, hijo, padre, hermano y, especialmente, como cineasta, recordando películas como *6 o'clock news* (1996) de Mc Elwee o *Abril* (1997) de Moretti.

Tal reivindicación caracterológica, individual, autoral, de los códigos de la estructura narrativa y argumentativa clásicas en la ficción y el documental cinematográficos (por cuanto aquí el conflicto se corresponde con la inquietud canónica del documental expositivo), y aun más, esta exaltación de un modo de realización profesional, de una estética refilada y su aplicada y versátil inserción en mercados masivos, es para la no-ficción, para el documental autobiográfico y para la llamada etnografía doméstica (e incluso más que los estrenos del cine de McElwee en salas comerciales de cine), una apertura de posibilidades, una liberación de prejuicios heredados (no muy injustificadamente) de tiempo atrás, pero también la demostración de que el universo audiovisual es, como ya lo sugerían los formalistas soviéticos en los años veinte y luego los semióticos, un “sistema complejo adaptativo” repotenciado. *Wide Awake* puede ser rastreada en su estructura más superficial como un filme clásico, pero su resonancia, su individualidad, su

incomparable fisionomía, nos llaman a entender que las mutaciones e hibridaciones ya no son excepciones, sino que son otras tantas posibilidades, no opuestas, sino quizá propias y aun ineluctables, de la retórica clásica.

Por su parte, para la televisión regular, Berliner terminaba de abrir un filón, el de la subjetividad, con un nivel de exigencia tan alto en lo formal y un ajuste tan perfecto a las expectativas discursivas del medio, que cualquier perversión o degeneración del estilo o del matiz específico de la tendencia solo podría resultar siendo fértil, al menos potencialmente, como lo confirmaba, entre otras cosas, la resemantización casi inverosímil de prácticamente todo el cine existente, en otra de las muchas facetas del filme: la de *Wide Awake* como una obra ejemplar del cine de metraje encontrado. Y es que el *found footage* ha sido fundamental para Berliner, desde sus exitosos largometrajes hasta sus primeros cortometrajes experimentales, que el mismo llama films de collage “bricolages, artefactos culturales y rarezas cinemáticas/residuales que han terminado coleccionados en el tiempo y transformados en trabajos que intentan unir un amplio campo de horizontes poéticos⁴⁷”. Los archivos se convierten en una posibilidad retórica de suma importancia para este director, quien recurre a las asociaciones, a las figuras retóricas visuales aprovechando toda la potencialidad discursiva de un impresionante archivo personal de imágenes y sonidos, que en el caso de esta película se convierten en parte fundamental además como metadiscurso.

Berliner emplea un arsenal de recursos tan disímiles (cámara en mano, autofilmación, archivos audiovisuales, puesta en escena), mediante tropos tan variados (acumulaciones, repetición, metáforas verbales e ilustradas, ironías, etc.) y aplicando lógicas tan diversas e incluso opuestas de estructuración (de lo narrativo a lo asociativo, pasando por lo argumentativo y rozando siempre lo poético), que su estilo no podría ser descrito más que con la palabra ‘amalgama’. Podría afirmarse que dentro de una marcada línea formalista o esteticista, Berliner hace converger, quizá no todos, pero sí con esa disposición, cualquier posible combinación de efectos, y que, al menos en cuanto a lo que su experiencia creativa inmediata le exige paso a paso, llega casi a agotar todas las variables que se le ofrecen en el tratamiento estilístico de su (vago, incierto o emergente) mensaje, en el sentido de aprovecharlas al máximo, como un ilusionista, un hombre del espectáculo. Pero también sin excluir momentos contemplativos que elevan las capacidades del registro audiovisual no articulado aún con otra imagen, a su nivel más conmovedor o, de igual modo, al más significativo, pues en últimas, la imagen del abuelo

⁴⁷ Consultado en la presentación de los cortometrajes, en su sitio web:
http://alanberliner.com/flm_05.html

de Berliner en *rallenti*, fatigado, puro *found footage*, pero entendido como hallazgo de la vieja fotogenia de Jean Epstein, se rearticula aquí muy de otro modo a como se hace en *Intimate Stranger* (Berliner, 1991), y algo similar podría decirse de las imágenes de Eli, el recién nacido hijo de Alan y su esposa, cuando bosteza por primera vez, o cuando sonríe dormido: ambos son sucesos cuya captación tiene una textura audiovisual y una implicación según los antecedentes, que el significado que adquieren se debe a su carácter directo, testimonial (igual que otras grabaciones caseras de la cinta [el insomnio, la esposa en el baño, los somníferos]), pero al mismo tiempo es evidenciado por su emplazamiento dentro y a lo largo del texto, lo cual tampoco impide sino que, antes bien, permite prever un reacomodo posterior de ellos en otras obras (al modo del abuelo) o en la misma *Wide Awake*.

Al respecto, es preciso insistir en que la reiteración cumple un papel fundamental, y no solo en el estilo, en la generación de una vibración o un sentimiento peculiar, sino también en la estructura macro y en la configuración de un sentido visible, perceptible, en la cinta. Hay reiteraciones puramente irónicas, empleadas con un fin ilustrativo pero sarcástico, muy puntual (la mujer que repite a su hijo “you’ll be sleep before you know it”, o las ovejas, ranas, gimnastas, salmones, etc., que Berliner cuenta para dormirse), pero las repeticiones más densas o complejas son menos de imágenes o sonidos que de cúmulos, son un tropo sobre otro tropo: acumulación + reiteración, por ejemplo, o la imbricación de fragmentos ya vistos y reordenados, como la serie de imágenes del cine clásico (todas en blanco y negro) con mujeres, niños y hombres sufriendo en la cama un insomnio que crece progresivamente en su desespero: la acumulación, en un principio ilustra las fases del insomnio, luego, la reiteración de ella, hace lo propio para representar más decididamente el infierno, el insomnio personal, individual, que sufre Berliner (cuando habla de los somníferos y compara al insomnio con un dragón). La acumulación busca la adición de elementos complementarios a las ideas expuestas apilando, entreverando los elementos desde un desorden, un caos que genera la profusión y asociación de elementos. La acumulación y repetición de relojes, máquinas, carros, luces de ciudad, campanas, remite a los trabajos de las primeras vanguardias cinematográficas, pero al contrario de la idea de progreso de aquel momento, Berliner deja en el aire una sensación de caos y frenesí de la condición contemporánea. De hecho afirma en cierto momento en la película que sufre de una “enfermedad urbana: la necesidad de estar conectado constantemente, todo el tiempo”. Lo serial está ligado a la productividad, en un mundo contemporáneo que a partir de la luz eléctrica ha conseguido privar del sueño a la humanidad, la cual ha pasado de dormir 10 horas, a las 7 o menos actuales. Y ello igualmente está ligado al consumismo, cuyo resultado directo es la acumulación. En el arte contemporáneo, y el cine de no ficción de la post verdad no

es la excepción, se han gestado “unas categorías bien particulares provenientes de las nociones de lo caótico y lo monstruoso, tales como la inestabilidad, lo dinámico, lo imprevisible, la indecibilidad de las formas, la turbulencia, la discontinuidad, la fragmentación, lo aleatorio, lo fractal, el bricolage, la simulación, la multiplicidad, entre otras” (Fajardo, 1999). La estética contemporánea, como afirma Fajardo, está más ligada a la incertidumbre que a la definición de las formas.

Las capacidades de la reiteración como intensificación resignificadora de la experiencia queda redoblada gracias al giro delirante del filme cuando Berliner nos cuenta cómo el insomnio es parte constitutiva de todas sus películas, por la relevancia en ellas de la actividad física y mental incesante de su autor, que él mismo exhibe durante su experimento con la taza de café. En ese momento, Berliner nos introduce en su “cueva de Alí-Babá”, en el arcano de sus archivos, y somos testigos de primera mano del orden realmente demencial que gobierna por entre unos archivos tan bien discriminados, pero que solo Berliner logra descifrar del modo en que nos los describe.

Por todo lo demás, la descripción compendia en sí misma todo el estilo y el ideario de Alan Berliner. Hay rasgos elocutivos en ese instante de orden formal, pero también afectivo, de tono, de ámbito espiritual e intencional. Los primeros pueden ilustrarse en los ejemplos auditivos y visuales con que explica las funciones de tal o cual archivo. Los segundos, cuando confiesa que para casi nadie es de interés todo lo que él archiva, pero que a su vez eso lo tiene sin cuidado (un conflicto que atraviesa todo su cine), o cuando una llamada telefónica interrumpe la secuencia y la madre de Alan, desde la bocina que él sostiene, le pregunta: “¿Cómo dormiste anoche?”. Este fragmento llega a ser una parodia de toda la personalidad y la obra de Alan Berliner, pero el catalizador –por otro lado perfectamente verosímil en la locura que desata- de la taza de café se compagina relevantemente con la indagación de Berliner sobre sus obsesiones como causa probable del insomnio que lo atormenta.

Y como hemos dicho, cuando Berliner al final del filme decide asumir un tratamiento difícil que le exigirá abandonar la película y –por un tiempo- el oficio en que lo hemos visto, directa o indirectamente, dejar el pellejo, la secuencia de la taza de café, con su revelación del controlado frenesí que ha producido todo el cine de Berliner, conduce a que una nueva y sublime reiteración de diversidad de imágenes que ya hemos visto le otorguen un estremecimiento a las palabras: “me di cuenta de que mi insomnio era parte del compromiso que [desde joven] había tomado conmigo mismo”. Por supuesto que ese recurso es algo ya empleado en el cine de otras

maneras, desde *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, Peckinpah, 1969) hasta *Belleza americana* (*American Beauty*, Mendes, 1999), por no hablar del cine policial, pero la prolijidad, el detallismo de Berliner, la relación distintiva con otros conjuntos de fragmentos (algunos formados por imágenes “únicas”, como Eli sonriendo mientras duerme, o Alan roncando y su esposa despertándolo), y la sensación de que lo que vemos es fruto directo (no reflejo) del problema que esperamos el héroe resuelva, pero que le agradecemos, le da un toque de originalidad inolvidable e inconfundible, y una claridad electrizante al referente que la figura del texto delinea. Su trabajo artesanal de recorte de periódicos, de imágenes de todo tipo de objetos, de montaje de títulos, letras, e incluso sus juegos con las palabras y con la repetición de su propio texto hablado, remite al letrismo y su heredero el situacionismo francés, los cuales usaban técnicas semejantes en el cine y otras artes, pero también a la estética punk del “hazlo tu mismo”, característica de la forma de trabajar de Berliner.

Los acuerdos y los procedimientos que fundan las bases de *Wide Awake* están implantados, como ya se ha dicho, en esquemas tradicionales: el de la narrativa clásica, por un lado, que Berliner, por medio incluso de puestas en escena (hablando con médicos de su problema y de su ansiedad por el próximo nacimiento de su niño) engasta a la perfección con una combinación muy homogénea de dos estructuras más propias del cine documental, el modo expositivo de representación y el documental autobiográfico, en el que, en cierto sentido, el camarógrafo-autor del Direct Cinema gira su ojo hacia sí mismo, pudiendo conseguir un relato centrado en el yo, pero sin establecer mayores rompimientos en la proyección del sujeto a lo largo del tiempo, sino, por el contrario, generando en el filme la sensación de avance y de un hallazgo o experimentación natural de los tránsitos y transformaciones del modelo narrativo clásico, así como la satisfacción en la búsqueda de respuestas que motiva a cualquier documental expositivo, tanto más relacionada con el documental autobiográfico cuanto el cineasta, y aquí Berliner es casi omnisciente en su insistente discurso, incide con su voz (más personal, desde luego, no institucional) en la conducción del comentario y en la transmisión de información importante.

Esta mixtura de documental de (auto)observación y narración clásica, sin embargo, con todo y lo afortunada o ya clásicamente reconocida que es, ofrece, al sumarse a una variable más o menos afín al documental expositivo, propiamente científico, en el manejo de la voz en off, una variedad desconocida en lo estructural, y una libertad que acepta y pareciera celebrar la ilógica, o más bien cierta incoherencia virtual o desconexión intermitente de los códigos con cualquier lógica imperante. El grupo focal, o pseudo-diálogo, que sostiene Berliner con las tres mujeres que

conforman su familia (su madre, su hermana y su esposa) es un ejemplo perfecto, un momento atemporal que gobierna el documental entero más allá de su ubicación en la historia o el espacio. En cambio, las conversaciones con los médicos parecieran avanzar como si vertebraran esa función narrativa primordial en toda la cinta, pero un rol similar, por no decir idéntico, tiene el conjunto de imágenes confesionales en que Berliner, ante un micrófono dispuesto en su estudio, reflexiona ante la cámara, en ocasiones –como al principio– revelando el propio y neurótico proceso de filmación, al repetir frases en busca de la mejor pronunciada o al reiniciar el monólogo introductorio con el equipo de rodaje, a veces también dirigiéndose al público y llegando a hablar directamente con sectores específicos eventuales (“toda la gente que conozco”) y dando pie a puestas en escena no-ficticias (ilustraciones de un sueño en un seminario de genios ya muertos, por ejemplo) o permitiendo suponer que en esas mismas confesiones hay una puesta en escena que no obra en desmedro de su carácter íntimo, personal y vivencial.

De esta manera, las lógicas discursivas, asociativa, narrativa, argumentativa y poética, o sea también los ejes audiovisuales narrativos y los expositivos, y las propias imágenes y sonidos individuales que entran a apoyar o a integrar alguna de aquellas líneas de fuerza o conjuntos sistematizados, varían de sentido permanentemente. Lo informativo puede serlo en varios sentidos, como dato abstracto que aporta una autoridad legitimada (por ejemplo la falta de certidumbre de la medicina contemporánea sobre los efectos de los somníferos), o como revelación íntima e integrada al mismo tiempo en una serie paralela de sucesos históricos (el instante en que Berliner se entera de ello por las palabras de sus médicos y del reto que para él implica). Así mismo, lo que es primordialmente narrativo, como por ejemplo el parto de Charity, se vuelve no menos, y quizás aún más conceptual o asociativo, pero a condición, por supuesto, de suponer un hecho histórico y una significación correspondiente. El grupo focal se vuelve un retrato de caracteres, una inmersión en los niveles más sensibles del tema y una coronación de las peripecias del filme que incluso detona, casi al modo del cine directo, el último punto de giro. El texto se vuelve, entonces, una aventura mental en los sentidos más extensos de la pos-verdad: una especulación y una fantasía, una pesquisa y un desnudamiento, suponiendo no solo mixturas sino reales y recurrentes transmutaciones de las cualidades de todos los elementos y códigos preexistentes que la cinta reutiliza, lo cual jamás les permite a estos perder su potencial usual, apenas temporal y funcionalmente oculto.

De hecho, *Wide Awake* no es una cinta sobre el insomnio de Alan Berliner, sino, en la ya consolidada tradición del documental de creación y del cine ensayo, está hecha con el insomnio

de su autor, es ella un delirio insomne, un sueño o visión literal o, más bien, realmente inspirado y alucinado en la vigilia del alba. Y como todo documental autobiográfico que se respete, la etnografía doméstica presente en *Wide Awake* universaliza una obsesión personal, o una coyuntura, una problemática íntima o familiar, abriendo puertas hacia y estableciendo contactos con esferas sociales y cognitivas mucho más amplias que las que usualmente suponemos entrever en un relato tan subjetivo en sus experiencias. Es ejemplar en tal sentido, y es crucial, en la reflexión de Berliner el permanente discurso verbal suyo, en el que acompasa comentarios de auto-ironía que despojan al texto, por demás, de toda dramatización absorbente, con devaneos y vínculos tentativos entre determinados aspectos de la situación que narra o describe o estudia, y sus posibles implicaciones o alcances históricos, como cuando nos dice haberse preguntado alguna vez si todos los llamados “errores humanos” en los accidentes, guerras y fatalidades no se habrán podido originar en la falta de reposo, o cuando una imagen de su hijo sonriendo mientras duerme parece confirmar, justo gracias a la obsesión de Berliner por grabar (y añadamos que a la capacidad del cine de registrar y revelar hechos únicos, exaltada por el Direct Cinema), lo que algún médico le ha dicho: que nuestra cultura desestima el descanso, y que el sueño, o ser guardián del sueño de su hijo, es el mejor regalo que Alan puede darle a Eli Berliner.

A pesar de la importancia que aun tienen las influencias experimentales en el cine de Alan Berliner, la faceta más comunicativa resalta como la dominante formal en su estilo y en el concepto general que subyace en su obra. Todas las discusiones con su padre en *Nobody's Business* sobre la pertinencia social, masiva, que pueda tener una vida regular, discusiones que incluso parecen comenzar en los minutos iniciales de *Intimate Stranger* (Berliner, 1991) cuando el mismo Oscar Berliner dice que nunca iría a una película sobre Joseph Cassuto (su suegro, abuelo de Berliner), y que, como resulta evidente, reciben un melancólico comentario posterior en décadas cuando Alan dice que tal vez a nadie le importe su obsesión por coleccionar imágenes familiares, pero que él mismo no comprende cómo alguien se deshace de sus álbumes de fotos, hacen explícito lo que para Berliner se revela esencial, y es la comunicación, la difusión, un acto de compartir que no tiene por qué tener como objeto exclusivo la vida íntima, sino mucho más, pues a la vez él colecciona todo, recorta imágenes de la prensa, guarda mecanismos de relojería y nos los muestra con un orgullo enloquecido, de niño. Examina imágenes de películas de toda índole y las dispone de maneras curiosas porque siente que ahí existe un placer y un juego de entendimiento que pone en nuevas perspectivas sus experiencias y las ajenas, el hecho de que todos estamos interconectados en sentidos aún quizá no

explorados, en estos tiempos que arrancaron más o menos en los años veinte, los de la sociedad de masas.

María Luisa Ortega ha expuesto la idea de que Berliner cumple con un fuerte sentido de responsabilidad una tarea que siente ha quedado pendiente: la de recuperar la memoria perdida, y casi deliberadamente borrada, de su generación anterior, una generación de inmigrantes que “quería asimilarse en vez de mantener su identidad”. Si Oscar Berliner sostenía con persuasiva convicción la idea de que en la memoria y el afecto perduran las personas con quienes uno ha compartido la vida, y no necesariamente los ancestros, y a veces ni siquiera los familiares, para Berliner, y *Wide Awake* es la cinta que mejor lo demuestra, la vida se comparte en general con un mundo vibrante, y desde luego con uno mismo. Secuencias como aquellas en que se busca lo que perdura genéticamente del eventual insomnio de los ancestros en Berliner, y lo que él transmitiría de su insomnio a Eli (con el gesto de terror que hace el propio Alan), habla de una conexión que trasciende al individuo, pero las imágenes de otros seres tratando de dormir en cintas de ficción, convulsos en la cama, o en unos noticieros sacando a una niña aparentemente muerta de unos escombros, las risas y sonrisas de los médicos que dialogan con Berliner y se ven infectados por sus palabras y su experiencia, la mano de Charity que despierta a Berliner porque ronca, o la voz de Leonard Cohen cantando “In my secret life”, verso que se muta en el inconsciente de Berliner para decir, sin cesar, más allá de su voluntad: “In my sleepless night”..., son detalles que significan algo, y ese algo está emparentado con la relación entre los seres humanos, con las implicaciones de actos individuales en los otros, al menos porque sus realidades, como la de las mujeres, niños y hombres insomnes en la ficción, la de los beisbolistas que celebran su triunfo o el avión estrellado, han dejado alguna huella en y tienen alguna relación con los otros.

No son imágenes con una dimensión plástica y dilatada temporalmente que lo gobierne todo o que desde esa virtualidad tengan prevalencia. Lo experimental en Berliner, sin duda, tiene muy en cuenta esa dimensión puramente formal, pero varía desde el inicio, o sea, tiene en cuenta desde el inicio, su conexión emotiva con una información racional y socialmente convenida que implica su relevancia social, una lectura que puede conectar el nivel histórico de la imagen con la difusión, con la apreciación, por vía de la asunción que el documentalista hace, en este caso a partir de su experiencia más individual, una experiencia traumática pero frecuentemente inconfesa: la del insomnio.

Así que, como sucede en mayor o menor medida con todo documental autobiográfico, existe una importante veta metalingüística en *Wide Awake*, y aquí es determinante. Desde la primera secuencia el realizador pone en estrecho contacto su problema, como asunto central del filme, con su labor: en el sueño que nos relata, cuenta que Einstein le dice: “la ciencia no sabe ni siquiera por qué dormimos, así que ve y trabaja en tu película”, y uno siente y sabe, obviamente de modo no literal, sino alusivo a la situación general de toda una vida, que la película que veremos es esa película a la que un Einstein que es Berliner y el mundo científico a un mismo tiempo, lo conminan como un deber. El final, con su arco narrativo clásico, retoma esa situación, bajo la luz de una comprensión adquirida a lo largo de la cinta: “Entendí que mi insomnio era parte del compromiso que había tomado conmigo mismo”. Ese compromiso no es otro que poner ante nuestros ojos lo que él busca comprender y rescatar, una memoria y un sentido de lo que ha vivido, de lo que sabe que lo antecede, de lo que en su propia experiencia del presente lo rebasa. “¿qué hace entonces [durante el insomnio]”, le pregunta un médico, y Berliner responde: “básicamente, suspirar”, pero también nos relata que todo lo que ha hecho y tenga importancia en su vida, y desde luego todas sus películas, han surgido en la noche, y nos muestra prolijamente sus actividades, sumergido en una mare mágnam de fotografías que previamente ha recortado, en una secuencia cuyo ritmo visual y síncopa hecha del ruido del bisturí cortando la hoja de prensa donde la foto ha salido originalmente, es un verdadero tour de force que expone abiertamente las dificultades, la manía de Berliner como realizador, su perfeccionismo, casi la marginalidad, fértil pero muy próxima a la locura, de una pasión punto por punto anormal.

Apreciar ese montaje, articular los hechos de la secuencia con el todo de la cinta, nos descubre una relación conmovedora en que la vida se vuelca dentro del cine, pero como si esto exigiera un enorme esfuerzo por parte de este para darle cabida, para acogerla como es debido. Arquitecto orgánico de una hogar cinematográfico para el mundo que ha vivido en suerte, Berliner tiene como dilema de fondo el nacimiento de su hijo, que le exige entender ahora el trabajo de otra manera. Pero primero, debe hacer un sitio para Eli (y al final, luego de los créditos, Berliner incluye a Eli, añadiendo: “nuestra colaboración apenas acaba de comenzar”). De hecho, es preciso entender que la vida, y el propio Eli, que se vuelcan dentro del cine, deben ser antes una imagen, deben ser antes cine ellos mismos. Berliner privilegia hacer sus juegos, elaborar sus efectos retóricos, crear sus argumentaciones irónicas o asociativas a partir de imágenes de los siglos XX y XXI (fotografías, diseños publicitarios, animaciones, filmaciones de toda índole), y en ello descubre afecciones y símbolos y discursos que hace girar y revoluciona en órbitas transgresivas y transgredidas, y en el centro o al final, está Eli: el

nacimiento de Eli, Eli durmiendo, Eli sonriendo mientras duerme, Eli con su padre... Eli hecho cine porque vale en la vida, porque será otro, quizá uno de muchos (o más bien pocos) Berliner.

No estamos lejos de aquel llamado de Marker, en *Sans soleil* (1982) a hallar y nombrar las cosas que mueven nuestro corazón, para preservarlas en una “zona” donde su vida (la de los emúes) pueda perdurar, una zona que no refleje mecánicamente un todo ni lo que un esquema de valores impuesto nos dicta o busca que privilegiemos, sino eso banal que de veras nos hace, y que desconocemos. *Wide Awake* es una obra de la que puede decirse legítimamente que corona o eleva el listón del cine ensayo a pesar de o quizá en concordancia con una estructura comercial y convencional que la atraviesa de principio a fin, porque moviliza las bases en que se fundan los esquemas de la televisión y, por ese camino, también los del cine. Hacer de un autorretrato tan apasionado una obra tan deliciosa y espectacular, no es menos que hacer un cine experimental, una neo-vanguardia cuya aportación fundamental es, quizá, justamente aportar.

5.8. Los rubios (Albertina Carri, 2003, Argentina)

Cuando este documental fue estrenado en Argentina, fue recibido como la más clara muestra de la aparición en el universo cinematográfico y cultural de ese país de una nueva mirada, de una nueva aproximación y una nueva forma de entender y representar o reconstruir el traumático pasado reciente, o ya no tan reciente, de la sociedad de ese país. Incluso sería igual de atinado, pero más preciso, señalar que el documental, más que hablar del pasado, revelaba y suscitaba una nueva mirada sobre el presente y aun sobre el futuro: otra forma de asumir o explicar la realidad social en diversos niveles. Es decir, *Los rubios* no sólo se trataba de la dictadura de los años setenta en Argentina y de la situación de los desaparecidos durante ese periodo: el filme tenía serias implicaciones formales y abstractas que apenas “se desprendían” del tema, aunque al mismo tiempo ese tema era un activador, una especie de cúmulo privilegiado de experiencias, no sólo ineludible para la transformación de la que hablamos, sino además indispensable para experimentarla.

Lo que hace explícito en sus declaraciones Albertina Carri es un camino a la inversa del cine de denuncia sobre el régimen militar argentino de los setenta, tema y actitud que se habían vuelto ya casi una especie de género en su país, y del cual la crítica y el periodismo no dudaban en señalar que tenía cansada a la gente. Los ejemplos por aquel entonces eran las últimas películas de Marco Becchis (*Garaje Olimpo* [1999] e *Hijos* [*Sons and Daughters*, 2001], fracasos de taquilla), y aunque para cuestionar la vigencia de un tema como las violaciones a los derechos humanos en la dictadura sea impropio poner como parámetro el resultado comercial de cualquier cinta, la recepción que tuvo *Los rubios* quizá apunte a que su propuesta sí supone, cuando menos, un cambio radical en el discurso –y esto, entonces, hablaría también de una posible variación en la pertinencia de ciertas perspectivas ya tradicionales sobre los temas, e incluso de los alineamientos políticos más ortodoxos.

La diferencia (ese camino inverso) lo describe Albertina Carri en que para el cine argentino, las víctimas eran la prueba final de un oprobio examinado primordialmente desde sus niveles generales y externos⁴⁸, mientras que ella toma como punto de partida los hechos de la intimidad, su propia experiencia con quienes luego fueron desaparecidos. En ese sentido, *Los rubios* es una cinta pionera, y ciertamente visionaria, de un tipo de cine que en ese momento, en el propio Festival de Cine Independiente de Buenos Aires – Bafici, pareció hacer eclosión de modo muy espontáneo, en esa y otras cintas como *Flores de septiembre* (Osores, Testa & otros, 2003), *El*

⁴⁸ La Nación, 23 de abril de 2003, consultado en <http://www.lanacion.com.ar/490828-albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro>

Tiempo y la Sangre (Alejandra Almirón, 2003) y *Trelew* (Mariana Arruti, 2003), y que es el mismo tipo de cine al que pertenecen otros documentales como *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), obras que tratan desde una perspectiva insólita, por el tono intimista y meditativo, los temas de la represión y la lucha política de los años setenta, y creadas, una por una, por mujeres jóvenes del Cono Sur, hijas de aquellos tiempos.

Sin embargo, lo que mejor caracteriza a *Los rubios*, y lo que le da un relieve mucho mayor a su voz homodiegética, son los juegos, los simbolismos, las estilizaciones, las mezclas de tono, todo lo teatral y lúdico con que se busca asumir esa búsqueda visceral de la autora, que no es más que una razón para aprender a vivir en carencia de lo fundamental, en carencia perpetua de la coherencia, de la explicación, de lo amado, de la presencia. Presencia y ausencia, identidad y representación, compañía y soledad, son conceptos opuestos que la película toma como modelo de construcción de su discurso en el tiempo, y la imagen final, con el equipo de filmación caminando hacia el horizonte con pelucas rubias, permite entender que Diego Lerer dijera que enseñaba a su país a “enfrentar el futuro”.

La joven realizadora Albertina Carri, quien no era propiamente debutante, pues ya había dirigido un largometraje de ficción y varios cortos, demostró en esta película, más que nunca en su país (o al menos con unos alcances muy significativos en cuanto a su aporte al tema, al campo retórico relacionado con el asunto de su película), que el punto de vista y el estilo en el cine documental transforman sensiblemente los objetos, los conceptos y todo tipo de referentes que aparecen (o no) en pantalla. Todo lo que se busca mostrar, indagar, revelar o descubrir sufre una alteración profunda, y tal vez mucho más interesante que cualquier otra, cuando el discurso fílmico es apropiado por su enunciador y sobre todo cuando esa apropiación está definida con claridad en el mismo texto por alguien implicado en la realidad histórica que representa.

Hija de dos intelectuales de izquierda, activistas reconocidos, que fueron desaparecidos en 1977, la Carri se lanzó, diríamos, a “documentar la ausencia” —es decir, mucho más que la desaparición forzada—, haciendo de sí misma el personaje central, o de nuevo, mucho más: reconociendo sus sentimientos como verdadero tema del filme. Averiguar, opinar, recordar, así como filmar o tomar las varias decisiones operativas y estéticas que van surgiendo en el mismo documental, son acciones que surgen de ese sentimiento madurado durante toda una vida que fuera provocado en Albertina más de veinte años atrás, cuando era una niña de cuatro años, por la ausencia imprevista de los padres.

Así pues, dentro del juego brechtiano de Albertina Carri al decir y no decir quién es, al mostrarse con nombre propio pero siempre oculta mientras graba a una actriz que a modo de *alter ego* representa su búsqueda documental por conocer la suerte de los padres desaparecidos, o dentro del juego de soñar despierta y hacer como si ellos no se hubieran ido, sino que fueran los muñequitos de *Play Movel* que figuran una familia en el campo, su familia perdida, no es “algo” de espontáneo lo que corre por las venas de la película, sino una necesidad tremendamente trágica, impactante en extremo, pues su inteligencia reconoce la falacia y la necesidad de la falacia, y acude a ella como el último reducto de la memoria y, al mismo tiempo, de la esperanza. La memoria es la esperanza, no perderla, y sentirla presente. En un momento dado, Albertina confiesa que no quiere aparecer ella misma en la película porque los sentimientos que el documental moviliza son muy fuertes. Como muchos documentales de la post memoria de la Segunda Guerra, éste intenta abordar lo inabordable, el horror de la desaparición y la muerte para una niña de 5 años, como lo intenta ejemplificar con las entrevistas a unos niños de barrio al final de la película, en la cual intentan hablar sin mucho éxito de algunas muertes recientes en el vecindario, que no alcanzan a comprender. Para la directora aun ahora siente que existe cierta imposibilidad física, por ello recurre a un juego de espejos como estrategia de protección. En últimas su intención queda más expresa en un comentario posterior que hace a la prensa: “si el espectador se pone a llorar no hay reflexión posible”⁴⁹. Pero hay algo más, y es que justamente la autora comparte y de cierta manera expulsa su dolor, lo mengua cuando lo manipula, y la solución de usar a la actriz (Analia Couceyro) se vuelve, como lo muestra más de una situación grabada, en la posibilidad de contar con una cómplice y a la vez como un dispositivo para entrar de manera más profunda en la realidad, para llegar más lejos.

Además de los recursos formales más evidentes, como la demostración de la actuación (que es algo más importante que el empleo o incluso que la realidad de la actuación), o como el simbolismo cuasi-onírico de los muñequitos animados en *stop-motion* –cuasi-onírico porque surge cuando la autora pareciera volver la mirada hacia adentro de sí misma o hacia su cajón de los juguetes–, esa vibración lúdica marca por igual la estética de otro registro, mucho más directo, el del rodaje, el cual queda fuertemente ligado, por ese jugueteo constante, con el recursivo y ensoñado distanciamiento de toda la película, que marca un tipo de voz poética que

⁴⁹ La Nación, 23 de abril de 2003, consultado en <http://www.lanacion.com.ar/490828-albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro>

más que autoridad epistemológica, pone en duda las certezas construidas por las generaciones anteriores.

Así pues, cuando el equipo recibe una carta del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales) en que se niega el apoyo al proyecto y se cuestiona la perspectiva que aquél plantea, el grupo dialoga seriamente, pero con un matiz tan confidente y una calidez que, sin contar con el humor con que al final se habla, lo que expresa la imagen no se separa del hecho mismo de que se esté grabando sin pensar mucho el encuadre, sin que nadie se preocupe por dónde sentarse, cómo verse mejor o decir adecuadamente lo que piensa. Pero queda claro que ante la carta el equipo opta por una perspectiva frente a la realidad de la desaparición mucho más personal y subjetiva, que la políticamente correcta -que señalaría buenos y malos- que desean los jurados del INCAA. En la carta se pide entre otras cosas un mayor rigor documental y un mayor cuidado con la ficcionalización de la realidad, un asunto con el cual el grupo se encuentra en desacuerdo, pues precisamente su opción ya está tomada. La misma Carri dice que comprende la película que le solicitan, pero no es la que quiere hacer. Ella se decanta por un cine más lúdico que en ocasiones toma de improviso la realidad, pero en otras profundiza en sus diferentes capas a partir de procedimientos formales.

La forma directa, aparejada con el registro limpio o desprevenido de los camarógrafos, de descubrir un aspecto juguetón en la grabación, que no excluye ni la altivez ni la conciencia de los riesgos o problemas, sino que los encara sin aspavientos, paradójicamente se potencia aun más cuando vemos la puesta en escena. Analía, a quien ya sabemos Analía y no Albertina (actriz, no directora), oye una entrevista: la cámara la sigue mientras ella atiende y luego, como es natural, se distrae un poco, opera con otras cosas, sin perder el interés, y cuando la entrevista cuenta una anécdota graciosa del padre de Albertina, Analía sonríe con plenitud. Uno sabe que ella “no es”, y puede suponer “lo que fue”, la sonrisa “original”, pero esto es sólo uno de los aspectos que sugiere esa sonrisa ficticia. En relación con la estética lúdica y distanciada, de *Los rubios*, esa imagen conecta hasta el fondo el estilo (y las ideas sobre el estilo) con la realidad. Aún más sucede cuando Analía repite un parlamento en que confiesa odiar los cumpleaños porque recuerda que toda la vida sopló las velitas deseando que sus padres volvieran, Albertina le hace repetir varias veces la toma, insinuando ligeros cambios. En la tercera repetición, la segunda cámara se queda con Albertina, que graba en la primera cámara, mirando por el visor. Todo el parlamento lo oímos en off, mientras vemos a la directora, a la escritora, a la “sufriente”, viendo la representación de lo que lleva en su corazón. Siguiendo a Catalá (2005), se presenta un movimiento entre el estilo indirecto libre y el flujo de conciencia, entre lo

performativo y lo ensayístico. Y es que la enunciación, la *actio*, está como hemos insistido, directamente relacionada con la *elocutio* y con todo el sistema retórico, siendo la primera la capa más superficial, pero a la vez una de las más profundas, pues se decide desde la concepción de la *intellectio* y la *inventio*.

Si algo identifica el tono elocutivo o los rasgos estilísticos, los detalles formales significativos en el discurso de *Los rubios*, es la lúdica, la dimensión del juego que remite a la memoria infantil. Esa es la onda mental con que se trabaja, lo que se le imprime en cada instante a los diversos momentos en que se concreta una idea o con los que avanza una u otra línea o nivel narrativo. Resulta tan interesante como evidente que no se trata de una actitud que se decida tomar, sino que se siente y se vive, incluso se ve, como un espíritu que impulsa la realización a lo largo de toda la grabación, pues como ya hemos dicho, Albertina Carri –según es característico en el documental performativo– retrata su propia búsqueda, y hace del documental algo visible en su interior, como un organismo que creciera, de manera que esa actitud lúdica, que se traduce en numerosos recursos estilísticos que ironizan, enmascaran, simbolizan, etc., resulta imposible de restringir a una sola estrategia o a una opción metodológica.

Es claro que para Carri la realidad no es unidimensional, ni que la cámara la puede captar de forma transparente y realista, o incluso, que esta se pueda unificar a partir de un “gran discurso” como el de la izquierda tradicional latinoamericana, como había explorado desde los sesenta toda una práctica documentalista. Como se desprende de la película, la representación de la realidad para Carri es un asunto mucho más complejo que esto. Requiere mecanismos semejantes a los de la memoria y la imaginación, los cuales demandan de una elocución audiovisual opaca, figurativa, que penetre la realidad, más allá de su velo superficial.

Es por ello que en esta película, la autora utiliza todo un arsenal estilístico, cuasi manierístico, que ya había explorado en sus anteriores obras las cuales oscilan entre los registros de la ficción, el documental y el experimental, dotándolas de una amplia gama expresiva. El uso expresivo de la fotografía y el audio, la narrativa no lineal, el *stop motion* y la animación, son algunas características que son retomadas y exploradas a fondo en *Los Rubios*, película en la cual hay un importante énfasis estilístico y formal para expresar un mundo que se encuentra más en el interior, que en el exterior de la directora.

Por ejemplo el uso de fotografías, de archivos, de entrevistas a los compañeros de lucha y conocidos de los padres de Carri se constituyen en esta película, no en apoyos visuales o

“pruebas” como en los documentales tradicionales, sino en una especie de fragmentos de memoria que evocan una época, un espíritu combativo y “racional” que como se afirma en la película aun estructuran el recuerdo convirtiéndolo en análisis político, unas decisiones que la autora trata de entender, con la complicidad de la actriz que permanentemente ve estas imágenes en un VHS, en paredes, pero también en complicidad con el espectador. Finalmente el juego de memoria, representación y performatización llevan a la Carri a descargarse con un liberador grito (re-presentado por la actriz en un bosque), antes del cual la autora confiesa que le “cuesta entender la elección de mamá, porque no se fue del país, porque me dejó en el mundo de los vivos”,

Por su parte el uso del blanco y negro y el cambio de formatos entre cine y video, son utilizados como una figura estilística de diferenciación, con la cual se pretende distinguir la realidad elocutiva del documental de la realidad de la propia realizadora quien en todo momento está implícita, pero que en estas secuencias se vuelve explícita, tomando una materialidad tal, que en una secuencia como la de medicina legal, cuando tanto actriz como autora se realizan la prueba de sangre, se evidencia que su alter ego, no puede sustituirla en uno de los momentos más fuertes de su búsqueda personal. De nuevo el mecanismo de repetición amplifica los significados de esta acción dolorosa por la que han tenido que pasar miles de familiares de desaparecidos. El sonido ensordecedor de la ciudad se sobrepone a los detalles de lo que los forenses encontraron. Acá la información, el detalle no importa tanto, como esa sensación de confusión, de soledad que el sonido quiere transmitir. Una sensación que en otras partes quiere transmitir la cámara, como cuando en el minuto 30 realiza giros de 360° alrededor del sujeto, simbolizando los círculos que envolvían la militancia, la clandestinidad, las relaciones familiares, de las cuales no se podía salir fácilmente. Por eso dice “No hay fin... eso es lo más doloroso”.

Aunque muchas de las secuencias, como es común en los documentales contemporáneos, utiliza fragmentos realistas (sonido sincrónico y un estilo de cámara directo), desde el inicio mismo del documental se hace evidente que hay un rompimiento con la estética observacional. La película, que empieza con sonidos reales de campo e imágenes artificiales de éste representadas por unas figuras de *Play Movil* en *stop motion*, inmediatamente rompe el pacto de realidad del documental tradicional con el público. Más bien construye una relación performativa en la cual se le invita al espectador a compartir las emociones, sensaciones, memorias de la autora, como lo hicieran luego toda una zaga de destacadas películas de no ficción personales basadas totalmente en la técnica de la animación como *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *Chicago 10* (Brett

Morgen, 2007) o *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), de las cuales Josep María Catalá (2010:35) afirma que plantean, al igual que cierta tendencia realista del cómic contemporáneo, “nuevas formas de la realidad a través de renovadas posibilidades retóricas, entre las que destaca el uso de la metáfora visual”. Para este autor en vez de la analogía visual con la realidad que caracterizaba al documental tradicional, hoy se valora su capacidad hermenéutica para ahondar en una realidad que va más allá de lo visible, y precisamente, la figuración, y en este caso la animación ayudan a desvelar los aspectos no directamente visibles de la realidad.

En vez de representar de forma realista el campo, con la animación inicial y otra serie de dispositivos posteriores, la película lo convierte en toda una metáfora de su traumática experiencia. El campo es para Carri el lugar de la fantasía y el inicio de la memoria, fue el lugar en el cual sus abuelos la refugiaron cuando desaparecieron sus padres, el lugar donde rehízo su vida cuando aún su joven memoria era frágil y el lugar donde su imaginación anhelaba el momento del reencuentro. De allí todas las posibilidades figurativas que explora la autora con este espacio. En un principio el campo aparece bajo la animación de los juegos de la infancia. Un campo feliz y colorido que representa el imaginado encuentro con la familia, contrastado con las tomas amplias de una pampa vacía y fría (con un claro estilo de *home movie*, de memoria), que a su vez contrastan con unas posteriores imágenes en blanco y negro del tránsito en la ciudad, de la red de puentes como metáfora de la confusión personal de la directora. Y dicha oposición se vuelve muy significativa en la película. Vuelve a aparecer cuando el equipo de realización visita este campo antes vacío, lo habita, en la primera vez que Albertina Carri se representa a sí misma en color, como regresando a ese mundo de la infancia en el cual la realidad y la imaginación pueden ser una sola, ese mundo donde es directora, pero a la vez representa un papel, ese mundo donde se enfrenta a la realidad de la pérdida de su familia biológica, pero a la vez la remplace figurativamente con sus amigos y colegas del equipo de grabación.

El campo además simboliza el lugar donde la autora se construyó a sí misma “lo que dio origen a la propia existencia” como lo dice en la película, el lugar donde resguardó su identidad, sus apellidos, los cuales pesaban en una época en la cual generaban rechazo, y como ella misma dice, luego significaban perplejidad y lástima. Y dichas identidades son representadas bajo el campo figurativo de la repetición utilizando para ello un nuevo *stop motion* de un muñeco de *Play Movil*, que cambia repetidamente sus atuendos. Una operación análoga a la realizada al inicio y al final del documental cuando la directora es presentada la actriz Analía Couceyro como su alter ego. Para ello son utilizadas múltiples tomas en bucle del encuentro de una

cámara en movimiento, con la actriz en la carretera, y hacia el final en un tractor, cuya posible interpretación, además del énfasis estilístico repetitivo, puede ser el de figurar las múltiples capas de una identidad en movimiento como la suya.

Las animaciones, el uso de un alter ego y otros recursos de la película, hacen las veces de eufemismos visuales, de esa operación de sustitución por decoro o prudencia (en este caso por el dolor que produce), para explicar aquello de lo que se teme hablar. Se recurre a la misma operación que la misma autora se impuso a sí misma desde que era pequeña para explicarse a sí misma lo que pasaba, lo cual se hace evidente en una animación como la del platillo volador que rapta a sus padres, o cuando claramente compara este procedimiento general eufemístico con el que realiza la fotógrafa y única sobreviviente del centro de reclusión que llamaban el Sheraton, de quien vio una serie de fotos de un matadero de reses.

En los procedimientos narrativos de *Los rubios* no hay un rompimiento tan poderoso sobre el cine de no ficción como sí lo es aquello que se estructura (y que no es el contenido, o al menos no en términos simples, sino un contenido transformado por la teatralidad). En esto último radica la transgresión de *Los rubios* sobre su tema, pero del mismo modo esa forma de resolver el nudo entre realidad, asunto y representación en diversas vías (una simbólica, de metáforas, otra teatral, ficticia, y otra directa) lleva el sistema narrativo a interferir en el tema y en el carácter de la película.

No es raro acudir a imágenes emblemáticas en el cine de ficción, imágenes que crean un tiempo circular y un ámbito marginal o ajeno a la historia pero que llega a centrar el discurso mediante figuras desprendidas de la diégesis, como es el caso de los muñecos animados en *Los rubios*, las imágenes del campo, lo raro (lo excéntrico, lo reflexivo) es que un documental político, y aun más siendo latinoamericano, y sobre todo argentino, si se tiene en cuenta que trata un tema como el de las desapariciones, use estas figuras. Otras maneras muy semejantes de comentar las situaciones, en contextos cercanos (por ejemplo en *La hora de los hornos* [Solanas & Gettino, 1968] o en el cine de Santiago Álvarez), llevaban sin problema el comentario a extremos muy libres, que no precisaban de ningún vínculo “real” con los referentes, como en la secuencia del matadero y la huelga en *La hora de los hornos*, pero que eran a la vez muy evidentes en su comentario político, ya acusatorio o ya apologético. La estructura de la cinta de la Carri no tiene nada que ver con esta metodología, con este montaje de choque. En *Los rubios* el nivel metafórico del sistema formal narrativo (lineal, incluso) obedece a implicaciones más fuertes u ocultas, y se presta a interpretaciones mucho más abiertas. La estructura, siguiendo la

clasificación de Plantinga, oscila entre las formas narrativas abiertas y las poéticas, decantándose en buena parte en esta última. Lo asociativo predomina, en un sistema formal fragmentario, que ordena las partes de forma artificial (según la tradición teórica), pero quizá dicha forma es la natural de la memoria y el pensamiento.

Documentales recientes como *En busca de Ricardo* (Looking for Richard, Pacino, 1996), que pasan conscientemente de lo real al artificio, y de allí al artificio sobre el artificio, constituyen un patrón más cercano al paralelismo de líneas narrativas / órdenes de representación-realidad que domina la progresión de *Los rubios* en su incesante retrato de la ausencia, y lo son mucho más que obras de ficción que se mueven dentro de niveles equivalentes (siempre dentro de la diégesis –desde *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*, Welles, 1941] hasta *JFK* [Stone, 1991] por ejemplo), pero el quiebre de *Los rubios*, está en proponer el artificio como forma quizá más ética o tan siquiera apropiada de verdad, en cuanto puede ser más sana. Poco a poco nos acercamos a un literal “mundo posible”, construido según acuerdos generales tácitos o incluso inexistentes, acaso latentes en la percepción individual y colectiva de la humanidad, pero que jamás habían sido encauzados a su actualización, y mucho menos por medio de un cambio tan decidido –por más que parezca o sea inconsciente– de sus valores.

Es decir, no se trata de que al final –o desde el principio– Analía se transforme en Albertina: es casi al contrario. De igual modo, al ver así las cosas, al interpretar esto como el impulso fundamental, como un “salir” que consiguiera Albertina de su posición protagónica (y autoral), o de la posición de víctima, nos percatamos de que “sólo así” ha conseguido también la actriz vincularse más certeramente con su amiga, y todo el equipo de filmación se pone las pelucas rubias que los hermanan o identifican con la imagen que tenía la vecina de sus no-rubios vecinos, y unidos en la ilusión (en la ficción) de una dignidad y una identidad que nadie nos da pero sí nos pueden quitar (si lo permitimos), el equipo de realizadores camina hacia el frente, hacia el horizonte...

La estructura va uniendo en una danza renovada todas las dimensiones que captan, imitan o comentan la realidad (el registro directo, la puesta en escena, la animación simbólica), pero las que toman la iniciativa son las facetas creativas, desde luego para conocer mejor un mundo distinto al de los sueños, un mundo exigente que antecede a la niñez y que la llega a determinar (un mundo real, bien distinto entonces y contrapuesto al que nos muestra la animación por *stop-motion*), pero que el largo periplo de experiencia y pensamiento que el documental suscita, nos demuestra que tampoco ha sido jamás “como debe ser”, y que por eso puede ser transformado

constantemente en una suma no definitiva, ciertamente que no en una resta, ni en una negación, ni en un acto de olvido, pero tampoco en un quedarse allí. El documental, como ha sido reiterado en otras partes, llega incluso a mostrar que su ejecución crea una nueva familia.

Por algo, también, el sonido que va *en off* al iniciar la película, es el del rodaje o la grabación de una secuencia, y pasa sobre las imágenes de la animación. La animación no es solamente un mundo de deseos, es el mundo que nos plantea y que logra el documental desde un principio. Son opciones estilísticas diferenciadas (reglas del juego estético de la cinta, que operan un papel retórico fundamental) que luego estructuran o definen espacios y después se convierten en opciones de apareamiento estructural. Por eso es un clímax totalizante que la cámara al final filme como parte del rodaje lo que también es una puesta en escena. Si el rodaje y la puesta en escena se filman en distintos formatos (cine y video), al final puesta en escena y rodaje se alcanzan. Los muñecos animados han tomado una vida más móvil y autónoma en esta familia que aun sin vivir la experiencia recordada, la convierten en un presente más íntegro y acabado o “completo”.

El asunto del recuerdo, de la memoria y su fragilidad es, como en una buena parte de los documentales de la post verdad, el gran tema. Una memoria que en este caso se convierte en discurso político, pero desde un registro muy diferente al de su generación anterior. Se trata de una generación a la que los grandes paradigmas se les derrumbaron encima de ellos mismos y que intentan reconstruir desde sus ruinas, desde la fragilidad de los recuerdos, su propia identidad personal y por lo tanto política. Carri dice en la película que mientras más intenta acercarse a la verdad, más se aleja de ella, así como a través de la actriz luego afirma con respecto a los recuerdos del secuestro, que no sabe si los recuerdos son de ella o construcciones realizadas por los recuerdos de otros. Resuena así este documental con el espíritu de una época en la cual la verdad se ha desplazado y fragmentado, exigiendo formas de representación compleja para por lo menos tener una visión personal y emocional de una historia inabarcable.

La incertidumbre de la realizadora es para el espectador, a lo largo de la visión de *Los rubios*, una fuerza dominante en la cual se puede adivinar con claridad una especie de orbe original, un cosmos casi (y puede que literalmente) fantasmal, que magnetiza cada movimiento, que lo lleva hacia cada lugar, que hace aparición, que también distrae... Cualidad permanente del cine documental, desde tiempos de Vertov, y quizá también desde los falseamientos de Flaherty, la manipulación de la imagen o de la representación, desde el rodaje, desde las decisiones que pasan por el rodaje, desde la propia concepción de sus posibilidades expresivas en un discurso,

entraña una actitud creativa que el cine de no ficción en los últimos treinta años ha potenciado al máximo, pero que supone el encuentro permanente con lo que se es durante la creación, y en ese sentido viene a complementar cualquier ideal del documental como encuentro y captura del Real, aunque por supuesto variando este último concepto de cabo a rabo.

La creación y el hallazgo, en la aplicación de recursos o dispositivos formales de cualquier índole, revierten en una forma de ser integrada, y lo elaborado no es sólo propio, ni lo sorprendente es sólo externo. Las convenciones en *Los rubios*, todas ellas (formales, como el realismo, o políticas, como la importancia absoluta de hechos puntuales, o las convenciones de sentido, como la legitimidad de hablar en primera persona si eres víctima), son trocadas en conjunto por los creadores y desde posibilidades universales, abstractas (por ejemplo el enmascaramiento manifiesto del narrador/testigo), que hallan una nueva aplicación, pero que la hallan también a partir de la existencia de esos usos y formas previas, que ellos precisan o requieren y que por eso no dejan de ser compartidos y asumidos permanentemente por el equipo realizador –hablamos por ejemplo de las estructuras narrativas lineales, o de las razones que motivan el miedo, o de las suposiciones que permiten ubicar responsables en un sistema político que es social y no rígidamente segmentado–. Estos son códigos que pautan la película más allá de la voluntad de la autora (las convenciones son registro de lo social).

Por su lado, ella no se sorprende menos por las manifestaciones desorilladas de todas estas convenciones en la realidad y en el discurso que se consigue armar adentro de tal realidad, sino que se reconoce a sí misma como fuente principal de esas sorpresas. Desde luego que toda la incertidumbre que parece hubiera preñado a Albertina Carri con la cinta, y que termina por mirarse como una condición insuperable de la vida, aunque sí modificable en el modo de enfrentarla, se condensa a partir de lo que la experiencia abandona y la realidad tiene de incompleto. En ese punto de quicio, la directora no se sitúa como ese ser privilegiado que otros autores de documental preformativo explotan, desde Michael Moore hasta Agnès Varda, sino como una instancia receptora que “acepta cavilar” sobre la marcha, sin ninguna certeza...

Sus frases previas al final de la película (“Somos hijos de una generación que no dejó huella”) realzan el vacío sobre el que ella se ha movido desde el inicio, y toda certeza no es visible más que en el gesto de defensa, de protección personal, que supone crear un submarino, una carta que se embotella y se lanza al mar, un mundo medianamente ilusorio, medianamente loco y muy cauteloso, pero fiel a su propia condición vulnerable, ignorante y susceptible de fenecer. La nota que vibra en *Los rubios* es difícil de describir porque puede tener mucho más que ver con

la improvisación (bastante burda, pero eventualmente inspirada) del rock, y por eso no es raro que la película concluya con un canto de Charlie García que adquiere el carácter de himno personal e incluso generacional. También se ven esos aspectos en la soltura y brusquedad con que se unen unos fragmentos con otros, en el desparpajo de los jóvenes, en su identidad urbana más francamente decepcionada que altiva o escéptica, y muy dada al trato de tú a tú, a la renuncia a formalismos y modales rígidos. La aparición de la actriz cuando confiesa su papel, reiterada en un tropo de repetición al ritmo de unos acordes de guitarra eléctrica, rompiendo con cualquier equilibrio homogéneo de continuidad, es un ejemplo de que esa actitud, ya definida como juguetona, es desconfiada con la tradición pero no plantea ningún término opuesto férreamente planteado como alternativa forzosa, ni tal vez siquiera como “alternativa real” o codificable... Es una cuasi-ideología que vive el momento nuevo y lo expresa sin pretensión de dominio.

La generación hija de la dictadura es la generación del rock, y eso es otra película, pero aquí resulta ser un “subtexto” que origina lo que, de cualquier manera, viene a ser la emergencia de una respuesta a los derroteros con que (y por los que) los padres murieron. Escribiendo estas notas puedo ver que de mí también salen nociones que descubren mi contemporaneidad con las autoras, y que descubren cuánto libera *Los rubios* de mí mismo. La posmodernidad recoge validaciones anteriores que hicieran movimientos como el Romanticismo o el Formalismo a la expresividad del fragmento, una expresividad que “aportaba” o “sugería” a un todo, o que gozaba de un sabor testimonial peculiar como recurso y efecto legítimo en el repertorio formal de la poética literaria. *Los rubios*, además de todo esto, recoge de lo fragmentario un respiro, un segundo aire, una inevitable mirada hacia atrás. Ante los espejos rotos, quien mira sólo podría acercarse para verse mejor, y dejarlos atrás luego de recomponer un poco su propia imagen y decidir que ya no podemos negar la pérdida, que nada puede ser igual.

5.9. Fotografías (Andrés Di Tella, 2007, Arg.)

Fotografías, es una cinta que ha venido cosechando adeptos con el paso del tiempo, aunque muy pronto fue reconocida como una película que se apropiaba con dúctil suficiencia de posibilidades expresivas poco aprovechadas hasta su momento, además, en el cine documental. No solo se trataba de una película que frente a la producción de documentales en Argentina fuera original (a pesar de no ser precursora, pero si clave en un punto de consolidación del documental argentino contemporáneo) según indicadores formales fácilmente identificables, como la inclusión del propio narrador en el relato, la búsqueda vacilante que emprende el mismo, o el uso casi indiscernible de puestas en escena, sino que la relación que se generaba entre estas aplicaciones metodológicas y retóricas ofrecía como resultado una obra de profuso desarrollo, de casi imperceptibles cambios de perspectiva que se integraban en una narración cronológica que, por supuesto, no era más que una ilusión.

Andrés Di Tella no estaba improvisando, al fin y al cabo. Hijo, él más que ninguno, de la “generación del Di Tella”, un instituto artístico creado por sus padres (Torcuato y Kamala, la mujer india cuyo origen e identidad indaga Fotografías), Andrés Di Tella se relacionó con el cine y las demás formas artísticas desde muy temprano. Su primera película, según nos cuenta él mismo en *Fotografías*, la hizo muy joven en un ambiente familiar que sin duda alguna prodigaría para él un sentimiento de confianza, una suerte de naturalidad no ajena a la pose ante la cámara, sino propiciada por ella misma. El ambiente en que Di Tella creció motivó reflexiones crecientes sobre el uso y el sentido del cine y del lenguaje dentro de experiencias colectivas que hacían uso de ellos, así como de la música o de la fotografía, para afianzarse y, sin notarlo muy bien quizá, retratar su propia incapacidad de ser sin ellos, pero al mismo tiempo ese ambiente y esas reflexiones llevaron a una conciencia sobre los límites de las artes y sus “lenguajes”.

Di Tella terminaría convirtiéndose, de manera muy desprevenida y aceptada, como si fuera apenas normal, en una figura central en el cine argentino. Pero esa figura central no es un “Di Tella director”, un profesional y ya, sino un cineasta que se ha convertido en aquello por su forma de asumirse como ser humano en doble vía: en la cotidianidad y en la pertinencia de una visión más amplia que integra la intimidad en la vida social y, en una palabra, en la Historia, como si fuera la vida diaria y familiar la fuente de conocimientos esencial y a la vez el único depósito real de cualquier experiencia.

Esto ha sido un aporte reconocido, sobre todo, desde *La televisión y yo* (Di Tella, 2003), un documental en que el cineasta se ponía en primer plano como narrador de un periplo cinematográfico en busca de las influencias de la televisión en la vida de las gentes comunes, y sobre el modo en que anida en la memoria de cada espectador, configurando memorias colectivas desde una participación individual. La metamorfosis a la que este tema se somete en el filme nos lleva a un modo de encarar la situación del sujeto en su país como una especie de ovillo sin fin, con múltiples orígenes, un ovillo que a medida que se deshace, se multiplica, se ramifica, se dispersa...

En *Fotografías*, esta actitud de “lanzarse al agua que corre en el documental”, como si este fuera su cauce y de pronto dejara de serlo, sino que se hiciera él mismo arroyo o río, se extrema. Tanto en el documental anterior como en este, las opciones discursivas se toman tanto respondiendo a una necesidad emotiva como a la intuición que la práctica despierta frente a esa necesidad, luego de muchos años de trabajo. No por nada, al presentar el seminario “Experiencias del documental” Di Tella escribe: “El documental es una interfase del arte contemporáneo, donde se cruzan distintas expresiones: no sólo el cine documental o la televisión. Lo documental se encuentra hoy en una obra de teatro, en una serie de fotografías, en un cuadro o en una exposición, en una instalación, en una pieza de videoarte, en un blog o en la web, en una novela gráfica o en un fanzine, en la ilustración o en la publicidad, en una intervención urbana o un libro de artista, en una curaduría o una colección, en un diario íntimo o en una correspondencia, en un ensayo crítico o una memoria, en una investigación periodística o en un libro de ficción. El mismo cine documental, hoy a la vanguardia de la cinematografía mundial, se plantea alternativas inéditas y rompe sus propios límites”⁵⁰.

Es una experiencia intensa y meditada la que conduce a esta forma de aseverar tales palabras, y más que nada a hacer en el cine de Di Tella una mixtura en que las convenciones tradicionales del documental en Argentina se ven desmontadas, tal y como sucediera con *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Di Tella, por su parte, como venimos diciendo, es mucho más conciente de lo que hace y lo que dice. “Creo que va a llevar un tiempo hasta que los que están haciendo videos sociales o políticos maduren artísticamente, porque me parece que si bien puede haber una intención política, es un medio que requiere un arte, y si vos no manejas el arte, el medio te

⁵⁰ Andrés Di Tella, “Experiencias del documental”, consultado en <http://fotografiasdeandresditella.blogspot.com/2010/07/experiencias-del-documental.html>

maneja a vos. Si estás haciendo algo parecido a la televisión, es más fuerte el mensaje ‘estoy haciendo algo parecido a la televisión’ que el mensaje ‘yo soy de izquierda’”⁵¹.

La característica más marcada del estilo de Andrés Di Tella en su último cine, y en *Fotografías* se cristaliza como una maduración, como una decidida toma de actitud, es su tono confidencial. Hay una calidez en este cine-ensayo que no le resta ni un ápice de complejidad (aun quizá la intensifica), pero sí disminuye la evidencia de sus quiebres asociativos y, más que nada, los integra en un discurso aparentemente suelto, no pensado, transformando a la vez sus elementos en una significación doble. Ese discurso, como lo sugiere o simplemente posibilita la “confesión” intimista del autor ante el espectador, parte de un hecho, de una anécdota (“Papá me regaló una caja de fotografías... Estas son del viaje a la India... Tenía once años”, nos cuenta Andrés, mientras unas manos pasan fotos frente a la lente), y así todo es narración desde un principio, cronología, una diégesis dominante: una ficción arrojada al Real, en el mejor estilo de Flaherty o del Isaki Lacuesta de *La leyenda del tiempo* (Lacuesta, 2003).

La ficción, protagonizada aquí, sin embargo, por el autor del documental, impulsará todo el texto. Será un descubrimiento progresivo, e inconcluso, de aquello que busca Andrés Di Tella: su madre, sus sentimientos, su origen, su identidad... Pero jamás se sentirá la ficción como tal, aunque su efecto no sea de ningún modo distinto al de un relato, al de una narración incluso aristotélica, pues todas las elecciones de registro y por supuesto de guión parecieran subjetivar un acto espontáneo y desnudo. La imagen de las fotos al pasar frente a la lente, al inicio, el mismo sueño que se nos muestra a continuación, el tono, las conversaciones de Di Tella con su hijo Rocco (grabadas muchas veces por Andrés, de modo que Rocco habla a la cámara), todo nos implica junto con el autor en una realidad que no aparece como inventada y casi ni siquiera motivada o suscitada en sus hechos. Lo que se inventa, en cambio, es el modo de registro y de presentación, y a veces, sin duda, también se recrean o ponen en escena algunas situaciones.

El modo de registro es una cámara móvil hasta lo irrespetuoso, descuidada, pero que se tambalea en torno a diálogos o acciones tan autónomas y centradas en sí mismas, que jamás se siente brusquedad, ni discontinuidad, ni molestia. Por el contrario, en ello la ficción encuentra una forma propicia de avanzar porque la decisión de usar la cámara al hombro termina siendo una coartada fenomenal para que Di Tella grabe a su hijo, de frente, mirando por una hendidura, y luego, en la edición, monte el plano mucho más ficticio, pero pensado a partir de la imagen

⁵¹ María Eloísa Oliva, “Andrés Di Tella: ‘Lo personal es político’”, consultado en http://betatest.ubp.edu.ar/0009/0009_2.htm

aquella del niño, del propio Di Tella siendo examinado por un médico, visto a través de la hendidura por la que Rocco pareciera estar mirando. Luego el diálogo del autor con el médico, como había sido la secuencia en “cámara subjetiva” anterior, también es grabado con una cámara al hombro que no disimula para nada su movimiento. Se trata, pues, de una recreación, si es que no de una invención dramatúrgica absoluta, pero como venimos diciendo, Di Tella la integra a la perfección en el orden discursivo del ensayo-audiovisual, y no solo en un nivel narrativo, sino (de modo más subliminal y decisivo) en niveles sensorial e intelectual.

De esta manera, lo confidencial accede a resonancias muy profundas. En el montaje sucede muy parecido. Numerosas imágenes aparecen como un comentario simbólico que pareciera pasar desapercibido, o cuadrar con una perspectiva de modo poco perceptible como comentario, o sea: sin las disrupciones más o menos abruptas, o si acaso poéticas, de Marker o de Farocki, y motivando, con sugestión de mago, reflexiones a veces literalmente encantadoras, como un hechizo, ya que, como tales, no siempre son nada más intelectuales, sino que están ligadas y a veces sometidas al orden narrativo o a su fuerza interna (sucede con frecuencia con las imágenes de Rocco, que comentan los sucesos de la búsqueda de Andrés: por ejemplo, luego de hablar con el comodoro, sobrino de Güiraldes, que tacha de intruso al hijo adoptivo de este [Ramachandra], aparece Rocco asustado en la pampa por un yak proveniente de la India y que terminó algo así como varado en Argentina, y así hay varios más ejemplos).

También hay imágenes muy puntuales en este sentido que al mismo tiempo sirven de transición entre secuencias, como una bisagra. Cuando Rama y Andrés dialogan en un bote y se quedan en silencio un rato, una larga reflexión del autor vincula con su propia búsqueda los secretos callados que seguramente habitan el alma de ese indio “transplantado” a la Argentina, hijo adoptivo del mayor símbolo de la cultura gaucha (Ricardo Güiraldes), y a la vez representante encarnado del interés de aquel por la India... Una diapositiva de Andrés cuando chico en otro bote se inserta, mezclándose el audio del viaje en bote con Rama con el de un proyector de diapositivas... Y a continuación vemos a Torcuato Di Tella dormir en un sofá, como una introducción a algunos de los secretos que el mismo Andrés desconociera de sí mismo.

Del mismo modo, unos cables vistos desde un tren, que han identificado la más evidente puesta en escena del sueño inicial de Andrés con Kamala, vuelven a aparecer cuando él cuenta que se acostó para tratar de contactar al espíritu de Rama en sueños (los cables vistos desde un tren en movimiento se vuelven un emblema onírico). E inmediatamente antes, durante la oración recitada de un viejo amigo de Rama, en medio de la cual vemos a Andrés cerrar los ojos,

meditando, el inserto de una marioneta hindú moviéndose casi con el ritmo del canto, como animada o resucitada por él, constituye una verdadera visión, casi una “alucinación”, pero en un sentido mesurado de revelación menor, de imagen mental que brotara de un Real interno, y que es parte de todo un sutil entramado que configura una concepción ciertamente panteísta de la cual la película pareciera hacer un eco no solo temático o referencial, sino aun más profundo.

Siendo muy poéticas algunas de estas transiciones, se afirman poderosamente en el tejido narrativo, en la experiencia vital e histórica de Andrés, como una afilada estrategia retórica, efectiva sobre todo por lo ambigua. En general, retomando la diapositiva de Torcuato y Andrés chico, pero ligando lo visible con un ámbito mucho más profundo, las fotografías funcionan como un *leit-motiv* que nos introduce en o liga diversidad de secuencias. También las películas caseras cumplen ese papel, y el documental mismo potencia esa sensación de ser una fotografía-suma de fotografías, con la que todos sin saber habrían buscado dar cuenta de una vida que se escapa, que no se logra entender ni se termina de asumir con entera satisfacción. Es un detalle significativo, en tal sentido, que esa insatisfacción sea la central de la película en Kamala, quien abandonó su hogar y su tierra decepcionada, desarraigada, y que al final Gauttam, sobrino de ella, primo de Andrés, le diga a él que su documental ha restablecido los lazos de la familia, y que ahora Kamala está con ellos “más que nunca”.

El estilo “familiar” –el relato compartido, el aspecto casero, las asociaciones semi-libres (distantes pero coherentes, inocentes pero significativas)– de Fotografías rescata y cohesiona el sentido de su objeto, las “fotografías” (y las películas caseras, y las filmaciones que hiciera la propia Kamala en sus viajes de regreso a la India, o en la clínica de “anti-siquiatría” de Londres...), las imágenes de unos amigos, de una comunidad o de una familia que apenas deja esos rastros, sin lograr contarse nada nunca del todo, y que apenas puede dejar cosas a la interpretación de primos o de la misma pareja, o de un hijo que vuelve a mirarse, mirándose mirar cómo mira.

Las principales decisiones en la construcción de *Fotografías* provienen de una creciente actitud de implicación del autor en sus anteriores relatos. Por otro lado, como en muchas otras obras del cine-ensayo, esta actitud toma en cuenta variables extra-textuales que luego el texto retórico atrae notoriamente hacia sí mismo y relanza hacia un exterior modificado por la experiencia de apreciar o leer el relato. Ese proceso, en Fotografías, es de mucho mayor incidencia, quizás, entre otras cosas, porque es menos explícito. Todo lo previo que se queda afuera, opera como una fuerza gravitacional que idealmente lograra impulsar en el espectador, a través del texto

retórico, y luego del visionado de la cinta, nociones de una suerte de existencia negativa o ignorancia conciente. La dinámica es de enorme complejidad, y surge del encuentro entre lo no-dicho y lo no-enunciable, pues aquello que marca esta estructura en torno a lo ausente, es la conciencia de algo inalcanzable (no el trauma, sino una forma especial de asumir el trauma).

En términos históricos necesariamente considerables, y que son justamente el origen de esa “fuerza que queda por fuera”, la disposición de *Fotografías* empieza cuando Di Tella, durante la elaboración de *Prohibido* (1997), descubre que “a veces, narrar los fracasos en una investigación puede ser mucho más elocuente que solamente presentar los ‘éxitos’ (...) [ya que] lo que no conseguiste cuenta tanto como lo que sí conseguiste. Creo que narrar el fracaso es también una forma de salvarse un poco de la solemnidad y la grandilocuencia, y a la vez encontrar pequeñas revelaciones sobre la experiencia”⁵². Según cuenta el autor en su entrevista con Eduardo Feller, esto se intensificó en su retrato de las familias de Jaime Yankelevich y la propia Di Tella en *La televisión y yo* (2003), y a partir de ahí, llegó la conciencia de que “si yo voy a narrar por ejemplo que el documentalista tuvo dificultades para hacer el documental, o si tengo que hablar de las dificultades para conseguir tal o cual testimonio, por ahí tengo que rellenar un poco más a ese personaje, el personaje del narrador. ¿Quién es el que cuenta la historia? Eso es parte de la historia”.

Fotografías es el avance de esta conciencia hacia una correspondiente actitud formal que recoge lo metodológico como parte central del retrato-relato, y ante un tema (el de la familia) que además duplica tanto las dificultades, los roces, las inhibiciones en los diálogos y en todo el acercamiento al universo referencial, como la participación emotiva, la relación y la implicación directa del autor. Esa “dificultad”, y todo lo que hay de “ilusorio (...) [en] querer acceder en un testimonio al secreto de una familia”, cosa que había descubierto en la elaboración de *La televisión y yo*, determinan una convergencia problemática en *Fotografías* con la situación del yo-narrador, lo cual se revela cuando en esta película dice, al hablar de la filmación casera que en su niñez fuera ya su primera película, que por más que uno cambie nombres al hablar o relatar su familia, siempre va a estar allí, desnudo, y también cuando menciona “las tres leyes de la familia”: Regla 1: No / Regla 1 A: La regla 1 no existe / Regla 1 B: Prohibido discutir la existencia de las leyes 1 y 1 A.

⁵² Eduardo Feller, “El documental como diálogo: Entrevista con Andrés Di Tella”, consultado en <http://fotografiasdeandresditella.blogspot.com/2010/09/el-documental-como-dialogo.html>

Todo esto es determinante en el diseño de *Fotografías*, y debe sumarse a la naturaleza de los objetos temáticos (la sangre hindú, las búsquedas de la rebeldía), porque la película parece avanzar en círculos. La imagen de Andrés y Ramachandra por separado, girando cada uno en el agua sobre la balsa, con los ojos cerrados, pensando en silencio, es casi la visualización de la propia estructura. Un círculo interno nuclear, profundo, una identidad intocable, hermética, está determinado por imágenes eventuales, pero muy significativas, de reconstrucción no tan evidente como sugestiva: los sueños y las elucubraciones de Andrés acerca de su madre, puestas en escena con una actriz con quien, como si fuera poco, el mismo Andrés habla al comienzo. Estas escenas son un dispositivo simbólico que entra en acción y sale de la película con total sencillez. A veces incluso parece adaptarse a niveles no-ficticios del mismo (la actriz recostada en un carro con los ojos cerrados, sin decir nada, captada, al parecer, sin ninguna preparación en un momento de recogimiento de las grabaciones). Di Tella accede así a una clásica forma catártica de sublimar su frustración ante lo inaccesible, pero la comunicación de tal frustración remueve la idea de que aquello sea, justamente, inaccesible, ya que al menos es representable lo que ese sentimiento suscita como existencia negativa o ignorancia añorante.

Otros círculos que se acercan y alejan, pasando unos por encima de otros —es decir, como líneas no preeminentes—, son la búsqueda de Andrés con la cámara (búsqueda de su padre, búsqueda de Ramachandra, búsqueda posterior de los rastros de Kamala), sus diálogos con Rocco, que como ya hemos visto son un dispositivo que repite, comenta y hace progresar los motivos temáticos del filme, sin necesidad de intentarlo explícitamente, y las imágenes fotográficas o filmadas de Kamala, en video o en cine, que son las de toda la familia y, como las imágenes de búsqueda e indagación, retratan no una presencia, sino un rastro (una ausencia).

El avance paralelo, decimos que es más bien de círculos concéntricos, pero como el tiempo de la cosmogonía india, avanza y retrocede, con sutiles transformaciones (algunos diálogos con el padre reaparecen con las vestimentas que luego, en otros diálogos, hemos visto cambiar, y algunas imágenes familiares, así como las fotos del principio, también se van para reaparecer de pronto, bajo otra luz). El punto clave del viaje a la India supone una transformación radical en la cinta, precedida por la confesión del vértigo de Andrés porque “no quiere ir”, pero radical en el sentido del reto ineludible de que habla el *Bhagavad-Ghita*, el de Arjuna batallando frente a sus familiares (incluso en lo temático, la analogía es oportuna: no puedes evitar tu misión, tu realidad, tu *karma*, o sea, entre otras cosas: tu familia).

El crecimiento de la película, su expansión, no solo es hacia atrás, hacia el conocimiento del pasado, o hacia delante, hacia el restablecimiento de unas relaciones, sino también hacia fuera y hacia adentro, y un detalle esencial al respecto es que en la India, Andrés hable del equipo de grabación, de su desacomodo. Nunca más lo hace, y en ese sentido la cinta tiene un cierto aspecto de relato propio del Direct Cinema, pero ante esa ligera referencia a la elaboración, se crea para el espectador una sensación consciente del poder de Di Tella, poder en el discurso, poder en la producción, poder de él frente a sí mismo. Es una integración con la película que nos hace sumergir en su experiencia de la carencia, pero también potenciar la nuestra: “El personaje de mi madre es la punta del iceberg. Hice un ejercicio de quitar elementos en la escritura y la filmación para que el espectador tenga que imaginar el inmenso bloque de hielo que hay debajo del personaje y lo haga con sus propias emociones, con sus propios recuerdos, con su propia madre”⁵³.

La estructura de *Fotografías* tiene un aspecto de tiempo poroso, igual de cortazariano que de hindú, que se amplifica hacia una apertura total en la fase de pos-producción. Es allí donde muchas elecciones se toman, no solo en cuanto a la “redacción”, a la elaboración detallada (la *elocutio*), sino en la propia disposición de bloques, ya que en la grabación era aún impredecible la ubicación de tal o cual evento. El aspecto definitivo es el del registro de una larga meditación, un largo e insondable deslizarse por el *mantram* de un individuo que asume su experiencia en lo que tiene de abismal y resonante y laberíntico.

En su entrevista con Eduardo Feller, Andrés Di Tella cuenta que cuando muere su madre, en 1997, él siente la necesidad “o la posibilidad” de “contar una historia, no sé si su historia, pero una historia. Justamente, cuando aparecen ciertas dificultades prácticas para contarla”, ya que “mientras ella vivía, yo supuestamente le podía preguntar cualquier cosa, aunque de hecho no le preguntaba nada”⁵⁴. A lo largo de *Fotografías*, se irá haciendo evidente un cúmulo de inquietudes soterradas, sentimientos inconfesables, fracturas negadas, que la película busca exponer, quizás impudicamente, pero el concepto de pertinencia sufre aquí transformaciones, como en general en todo el cine-ensayo, que hacen recordar la consigna “lo personal es político”, que el propio Di Tella cita en su entrevista con María Eloísa Oliva⁵⁵, pero aquí más

⁵³ Inés Gallastegui, “El director de 'Montoneros, una historia', sobre la guerrilla de su país, protagoniza una de las retrospectivas y una publicación del festival”, consultado en

<http://fotografiasdeandresditella.blogspot.com/2011/06/el-documentalista-argentino-andres-di.html>

⁵⁴ Eduardo Feller, “El documental como diálogo: Entrevista con Andrés Di Tella”, consultado en

<http://fotografiasdeandresditella.blogspot.com/2010/09/el-documental-como-dialogo.html>

⁵⁵ “Cualquier testimonio que hagas va a traer lo social. Me parece que el camino, o al menos el que me interesa a mí, es el punto de vista personal y cómo eso se junta con lo social para retomar una vieja

con un tránsito intermedio por lo universal, por lo cósmico, como suerte de peripecia humana en la que uno no deja de verse en el otro, en la que el otro es parte propia, en la que uno se desconoce y en la que la existencia es un ámbito sin fin que nos trasciende.

Al contarnos que cuando creció se dio cuenta de que no le gustaban las chicas indias, al contarnos cómo conoció la discriminación racial, en Londres, Di Tella nos hace partícipes de una subjetividad muy restringida que de inmediato ocupa nuestra percepción y se hace válida mediante la concreción u objetivación que le aporta el medio audiovisual (recordemos su frase “si vos no manejas el arte, el medio te maneja a vos”). Hay una universalidad que recoge los fragmentos de la experiencia social subjetiva y los revela en su magnitud interna, inconmensurable. La frase mencionada de la entrevista con Inés Gallastegui, en que Di Tella expresa haber buscado que el espectador llene información “con sus propias emociones, con sus propios recuerdos, con su propia madre”, habla de ese contacto, una suerte de transmigración muy sutil, ilusoria pero igualmente persuasiva y que, si se mira dos veces, nos permite percibir que es posible en el cine, que las elecciones de Di Tella la posibilitan efectivamente.

El encuentro del autor con su cultura no admite una aceptación normativa de estas posibilidades panteístas o conexiones misteriosas, sino una suerte de contagio o entendimiento intuitivo, desde luego inexplicable y apenas insinuado, de un misterio mayor que nos cobija, y que es tanto más conmovedor cuanto más limitada es la experiencia, cuanto más afinamos la percepción sobre los cuerpos y las identidades (truncas). No hay una fascinación acrítica con la cultura india, y más bien son notorias las disyuntivas, las contradicciones, las desmitificaciones. Disyuntivas como la de Kamala, que vuelve luego de huir, contradicciones como un primo (Gauttam) muy lejano a cualquier idealización de las tradiciones indias, desmitificaciones como el diálogo teosofista con el espíritu de Kamala, cuando Andrés niega de plano la sugerencia que hace (¿ella a través de?) el médium para que permanezca en la India.

Al contrario, la mejor expresión del control que tiene Di Tella sobre el medio, sobre su arte, es una postura en la que su criterio no pierde de vista lo que ha sido y todos los atributos históricos de su entorno y sus congéneres. Es una virtud mental que coordina el texto retórico de cabo a rabo, sin perderse en especulaciones, y al mismo tiempo se abre a cuanto encuentre y lo relaciona consigo mismo en la justa dimensión. Sucede cuando habla por primera vez con Ramachandra, que él le cuenta un fragmento de “Don Segundo Sombra” haciendo énfasis en lo

consigna del feminismo: ‘lo personal es político’. Me parece que hoy es válida no solo para el feminismo sino para todo esto que está pasando”. María Eloísa Oliva, “Andrés Di Tella: ‘Lo personal es político’”, consultado en http://betatest.ubp.edu.ar/0009/0009_2.htm

que enseña de la cultura india: el compromiso de la obediencia con un maestro, porque los primeros pasos (en las artes del gaucho o del yogui) son difíciles, y precisan que uno obedezca. A continuación vemos a Rocco durmiéndose casi, exhausto, y caminando hacia su padre, que lo acoge en sus brazos (en el audio oímos unos comentarios de amigos o del equipo de grabación). La humanidad queda plenamente encarnada, y los procesos temporales de crecimiento no solo físico sino espiritual y afectivo. Allí se potencian todos los descubrimientos de un ser que está revestido de ignorancia sobre lo que es, pero que ya es: el autor. Y esa potenciación ilumina al filme e ilumina al espectador sobre detalles incisivos como ese, la necesidad de un guía (como lo fueron los padres de Andrés, y como acaso lo sería Kamala, que en la sesión espiritista afirma ser la razón para que Andrés fuera a la India, y además quien lo condujo allí).

El mundo posible de Fotografías no podía escapar a su consumación en la cinta. Como las más importantes obras del cine-ensayo, esta es hecha a pulso y en su proyección o visionado se reconstruye como no era posible hacerlo ni aun en el visionado anterior (y mucho menos en el guión, a no ser de que nos percatemos de que el guión y la puesta en escena y la ejecución final, y cada visionado, son parte misma de la cinta)... Esto obedece a la concepción que posibilita este trabajo y que él concreta: la de un cine que se pliega en sus diversas fases a una sensibilidad que experimenta su paso por la vida⁵⁶. En este caso, parece que no es gratuito que ese tránsito se vea como una migración, como un ser (y una forma audiovisual) poseídos por un alma cósmica trascendente.

⁵⁶ “Por eso es muy interesante lo del camino hacia la intimidad y la experiencia personal, y creo que el aporte que hace el documental independiente, ya sea que se llame político, o social, o no se llame nada, es más bien la recuperación de la comunicación persona a persona. Un documental independiente de un autor te habla directamente de alguien, no de una entidad, ni una entelequia, como puede ser un canal de televisión o un grupo social determinado, sino de un individuo”. (*Ibíd.*).

5.10. Digital (Elías León Siminiani, 6 min. 52 seg., Esp/USA, 2003)

Con la serie “Conceptos claves del mundo moderno”, de la cual el documental *Digital* (Siminiani, 2003, Esp/USA), que analizaremos a continuación, es el tercero de cuatro ya hechos –el proyecto consta de diez partes–, el realizador murciano Elías León Siminiani ha conseguido formular lo que puede llamarse más legítimamente que en casi cualquier otro caso, un concepto puro, una forma autónoma, compacta, única, y ha refrendado una tendencia o modalidad específica, la del cine de ensayo, brindándole enormes posibilidades, con sólo adoptar una estructura y un estilo harto definidos, casi herméticos. Su aporte al cine de no ficción es tanto por la sugerencia tácita o el ejemplo de atrevimiento que postula, como por las señas propias de su trabajo. Porque además, Siminiani es un realizador que, aunque ha coqueteado con la realización de largometrajes, se ha especializado en los cortos, y más que nada en una estética que, dentro de la serie o por fuera de ella, amplía el patrón modélico de “Conceptos claves del mundo moderno”, como pasa en *Pene* (2007) o *Límites* (2009).

Siminiani, como regla general, lleva un conjunto de tropos a tejer un poderoso, inconfundible y versátil sistema elocutivo que tiene en ellos, figuras principalmente estilísticas, su esencial estructura. Al ser cortos, discursos breves o lo que el mismo director llama “píldoras”⁵⁷, tropos como la contradicción y la acumulación, se convierten en un armazón que erige con aparente y venenosa suficiencia una argumentación, justo al modo en que los diccionarios asumen sus definiciones: los discursos (la fraseología) lexicográfico y enciclopédico justifican/estructuran cada capítulo, pero como parodia, con la ironía como figura dominante, subvirtiendo las ideas de “prueba” y verosimilitud.

No hay definición que pueda agotarse, pues implica el reacomodo de los términos con los cuales se afirma. La serie “Conceptos clave del mundo moderno” es, según hemos dicho, una parodia de las funciones del diccionario en el universo mental contemporáneo, pero de esa manera viene a ser también una indagación *in extremis* de lo que Siminiani parece reconocer como una estructura mental dominante, ciega y casi indefinible, a la que acaso sólo se podría aludir con aproximaciones falsas. Como si entrara a llenar un vacío, el realizador hace uso del audiovisual para explicar algo más que palabras: justamente conceptos sociales, que entrañan actividades y están insertos en un proceso amplio, pero esos conceptos no son nada distintos a lo que podría definirse más bien como preconcepto o supuesto, y el acto consciente, incrédulo, de “definirlos”

⁵⁷ Texto para una muestra en la Filmoteca Francisco Rabal, de Murcia. Consultado en <http://www.filmotecamurcia.com/programacion/index.php?e=261>

es lo que hace de esas cápsulas, al mismo tiempo que una parodia definida por la ironía, un retrato y un manifiesto: retrato de las sospechas, de las críticas contemporáneas (y en un nivel más soterrado, aunque de hecho el más visible [el de la imagen], también de la realidad actual); y un manifiesto indirecto del documental como discurso de resistencia.

Una de las facetas de *Digital* y de toda la serie “Conceptos clave del mundo moderno” como “manifiesto” sobre las posibilidades críticas o de resistencia del audiovisual contemporáneo, sobre todo en la no ficción –aunque quizás esta categoría puede ser también controvertida a la luz de la obra de Siminiani–, está en que el cineasta, siendo estudiante de cine en la Universidad de Columbia, en 1998, decidió restringir sus opciones en un decálogo que prescribía una estricta plantilla en lo formal y en la metodología de producción, con el afán de forzar las capacidades de su esquema, probar su propia creatividad en las limitaciones y, al menos tentativamente, liberarse de usos aceptados en la realización que no afectan sólo a la esfera de la libertad individual, ni provienen sólo, ni tal vez en ningún sentido, de “necesidades” prácticas, sino que son determinismos coercitivos y, sin duda, maleables. Siminiani lo define así: “Me propuse hacer de la limitación seña de identidad en vez de carencia; el desafío era trabajar sin presupuesto: no más con los elementos que tuviera a mano. Quería liberarme de la negociación continua, de las inacabable fases de financiación, de la presencia de tantos y tantos intermediarios que exige un diseño de producción profesional”⁵⁸.

El impacto de la obra de Elías León Siminiani en el universo del cine contemporáneo, especialmente en el de no ficción, es notable. Sus últimas obras han recibido no pocos premios, y nada irrelevantes⁵⁹, y son material de estudio en universidades donde día a día su escritura, su autoría, su retórica, cobran cada vez más importancia. Interesante para nuestro estudio de *Digital* es que los cuatro capítulos realizados de la serie “Conceptos clave del mundo moderno” (*La oficina* [1998], *El permiso* [2001], *Digital* [2003] y *El tránsito* [2009]) demuestran una progresión en varios sentidos: cada vez son más complejos y también más arriesgados en la apuesta de la parodia. Lo que antes era una “ironía a”, ahora es un descarado “abuso del” discurso expositivo clásico falseado por el *mockumentary*. Esto resulta tanto más interesante en cuanto *Digital*, punto medio entre la afilada precisión de *La oficina* y los excesos creativos de *El*

⁵⁸ Texto para una muestra en la Filmoteca Francisco Rabal, de Murcia. Consultado en <http://www.filmotecamurcia.com/programacion/index.php?e=261>.

⁵⁹ Entre ellos se destaca el premio del XII Concurso Iberoamericano de Cortometrajes Versión Española, organizado por la Sociedad General de Autores y Editores y por TVE, a *Límites, primera persona* (2009), además de más de ocho premios en festivales internacionales de cine independiente a *El tránsito* (2009).

tránsito, es sobre el universo de la Internet, el mismo por el cual circula la obra de este realizador corrosivo.

Hemos dicho que la obra de Siminiani repite un mismo patrón discursivo, mucho más cerrado y repetitivo en “Conceptos clave”... que en sus demás filmes, pero que, por la brevedad de sus textos, siempre interactúa con el estilo de manera no sólo coordinada sino equivalente. Los puntos comunes a la estructura de la serie son enumerados así por el autor: “Me impuse un determinado formato (un mismo principio y final para todos los capítulos, un texto como vehículo narrativo, imágenes que lo contrailustraran [sic], realización en una dinámica estrictamente unipersonal, la ciudad de Nueva York como telón de fondo...)”⁶⁰. En esta descripción está resuelta, de forma general, pero completa, la anatomía de “Conceptos clave”... Sin embargo, lo más decisivo es la manera contradictoria (ambigua y arbitraria) como influyen o se superponen estas estrategias unas sobre otras. Es más: podría decirse que en esa relación continua y rarificada entre escenario y discurso, o sea en ese uso de un solo lugar durante toda la cinta –por no hablar de la unidad espacial de la serie– como “contrailustración” de aquel texto rector, está ya jugado el arsenal de recursos retóricos, figuras y formas de “probar” o generar en el espectador un acuerdo específico con el autor, acuerdo tangencial o elusivo, dada la cualidad que se imprimen entre sí los “dispositivos contrarios”.

Palabra clave la empleada por Siminiani para describir la función de la imagen con respecto al texto que conduce a la “narración” (aunque, siguiendo a Bordwell, aquí es mejor hablar de “argumentación”): las imágenes “contrailustran”. Es decir, la macroestructura define una argumentación falseada que se convierte en ironía o contradicción permanente, sutil, reiterativa e infinitamente variable. Desde el inicio, este tropo va a ser activado por las funciones trocadas entre el texto y las imágenes, y el énfasis es rotundo por la autoridad de esos mismos principio y final que Siminiani definió para todos los capítulos –no en este caso por su continuidad, sino por su valor semántico, por lo que implica para el episodio–, pues al principio la voz *en off* [contra]-define “según el Diccionario de la Real Academia” el concepto específico, “Digital”, y luego se le explica con frialdad, con señalada evidencia y lujo de detalles.

De esa manera, la filigrana elocutiva sufre una transformación inesperada, adquiere un aspecto engañoso doble. La definición inicial, en “Digital”, conforme va siendo una progresión para entonces en la serie, es un tanto más caprichosa o absurda que lo que era la definición de

⁶⁰ Texto para una muestra en la Filmoteca Francisco Rabal, de Murcia. Averiguado en <http://www.filmotecamurcia.com/programacion/index.php?e=261>

“Oficina” o de “Permiso” en los dos episodios anteriores. Sin embargo, seguimos a la perfección lo que se nos dice en un nivel denotativo, literal, y lo aceptamos. Digital, “según el Diccionario de la Real Academia”, es “un nuevo universo que engloba a la totalidad de seres humanos sin hacer distinción de acento, raza, sexo o credo”. La imagen nos muestra en zoom out una escultura monumental de un globo terráqueo cuyos continentes son sostenidos por meridianos y líneas ecuatoriales de concreto. Luego la voz añade, sobre la misma imagen, ya detenida: “Digital está sustituyendo al mundo real tal y como lo conocemos. Por su importancia es considerado la última revolución en la historia de la humanidad, la revolución digital”.

Las consecuentes explicaciones de lo dicho comienzan a alternar lo inobjetablemente expositivo con puntadas que parecieran reafirmar pero confunden su carácter objetivo. Se nos dice que Digital es una transformación radical del entorno humano por excelencia, la ciudad –la inversión de arriba abajo de una imagen para hablar de esa transformación radical enfatiza más lo pedagógico del discurso que lo alterado de él (o sea, convence)–. Se define ciudad por lo que era y por el modo en que ha cambiado, hasta la aparición de Digital. Primero era una amalgama de posibilidades donde el ser humano cumplía de modos diversos y peculiares sobre todo las funciones de “comer y amar”... Una imagen del logo-símbolo de Macdonalds contra el cielo ilustra la palabra comer, y un corte a la misma imagen, exactamente la misma, pero en la que el cielo es un anochecer, ilustra la palabra amar. Luego, siempre que el texto diga comer y amar, según las actividades humanas se diluyen en prácticas homogéneas y al fin en lo virtual, la ilustración será, juiciosamente, la misma, pero la prueba, por el rigor estilístico, se alejará tanto de su función primigenia, que uno difícilmente podrá entenderlo como una ironía si no asume a continuación que la película avanza sobre un terreno que no es sólo especulativo o fantasioso, sino beligerante, y valdría decir indagatorio, casi científico.

Porque un efecto tienen las imágenes como “contrailustración” –digamos la publicidad de Macdonalds de día y de noche al hablar de los actos de comer y amar, lo cual ilustra la ubicación temporal de los actos pero sobre todo la omnipresencia del mercado– y otro efecto cuando se revierten, cuando se nos muestra de nuevo ese ícono duplicado, y luego de una acumulación de imágenes de Macdonalds, como “garantía de tranquilidad” para “comer y amar”. Se extrema de tal manera esa “contrailustración” que la parodia al cine institucional se convierte en metáfora del referente (en ambos casos es un ataque al sistema), luego de un camino delirante que terminamos por asumir como síntesis quizá improbable sobre el mundo contemporáneo, pero al mismo tiempo perfectamente entendible, asombrosamente verosímil, deliciosamente ajustada a la razón.

Verificaremos cómo opera en *Digital* la estructura de la serie “Conceptos clave del mundo moderno”, que como es natural, se repite en cada capítulo, pero con ligeras variaciones en la intensidad o frecuencia de ciertas figuras retóricas, y que a su vez comportan un acrecentamiento en el valor de los parámetros estructurales. Para esto se hará énfasis en el elemento referencial de la “contrailustración”, el cual es el dispositivo que conecta el estilo con el esquema retórico general. Si para hablar de la microestructura atendimos a la imagen, “prueba” parodiada de un texto, es necesario ver al texto como eje ordenador, como excusa primera de lo audiovisual, como referente de la manipulación. El discurso que arma a *Digital* se divide en tres fases, precedidas del proemio común a la serie (la definición del término), separadas por interludios paradójicos y concluidas con el cierre común de la serie, así: Proemio: definición de “Digital” según el Diccionario de la Real Academia / 1. la ciudad como amalgama / 1er interludio: cansancio del ciudadano / 2. la ciudad homogeneizada / 2o interludio: nostalgia del ciudadano / 3. aparición de “Digital” / 3er interludio: temor del ciudadano / Cierre: Internet y el *American Dream*.

En una construcción hecha con el estilo, cuanto más grandes las paradojas, más protuberante resulta el contrapunto entre las columnas que sostienen el texto. De este modo, el texto puede evaluarse no en sus detalles sino en su dibujo más amplio como un mensaje que busca legitimidad por medio de imágenes que terminan por desmontarlo sin hacerle mella. Al contrario, el texto termina siendo verificado hasta el último límite, y si es puesto en tela de juicio es porque resulta inapelable, aunque esa verificación visual lo controvierta justo porque es o “puede ser real”. Entraremos a considerar formalmente esta relación de “contrailustración” entre el texto y la imagen atendiendo pues a la independencia del discurso hablado (por una voz femenina), y luego a la verdadera estructura que hay detrás de las líneas contrapuestas: un texto que engloba todos los textos, previendo la aparición de tal o cual apoyo o réplica audiovisual.

Según la definición inicial, “Digital” está reemplazando al mundo real, y la explicación posterior lo muestra como fruto de la evolución de los modos en que el ser humano ha percibido su entorno urbano, desde la angustia provocada por la inmensidad de ofertas que conllevó el crecimiento desmedido de la ciudad (o sea, de Nueva York, crecimiento no expreso en el filme sino visible en la diversidad de ámbitos para “comer y amar”), hasta la posibilidad recuperada de la misma variedad de opciones, pero virtualmente, accediendo al universo de “Digital”, ya sin necesidad de todo cuanto era dificultoso para ejercer aquella libertad –desplazarse, pagar un excedente, arriesgar la salud–, pasando por el periodo de homogenización que durante un instante liberó de la carga de elegir, sin que resolviera la necesidad ni lograra eludir la nostalgia

de una libertad que “Digital” brinda virtualmente. Lo que vemos, reducido a una descripción sumaria, es una metáfora casi imperceptible y gradualmente hipertrofiada que vuelve a su origen sin perder la enorme carga irónica que ha adquirido en el desarrollo de su explicación.

Pero que se trata de una interpretación –a lo sumo una posibilidad– que sólo podrían ser desvirtuadas por valoraciones éticas o sensibilidades morales contrarias a cuanto el discurso implica (ya que de su verdad histórica fácilmente podemos tomar distancia), es una aseveración constatable en el uso de algunas figuras que enfatizan lo que tienen de real –o lo que hay por detrás de– las palabras del texto *en off*. Hablamos del grito sobre una pantalla negra que ilustra la frase sobre la angustia del ciudadano, o de la mujer que, extenuada, sube cargando un coche de bebé por las escaleras del Metro cuando se habla de las dificultades para moverse en la ciudad, o del sonido de la calle que irrumpe toscamente cuando la locución dice que –según preferencias o capacidad adquisitiva–, el ciudadano podía elegir si comía adentro de los recintos o afuera de ellos (en ese momento suena, atronador, el ruido de la calle).

La imagen no sólo “contrailustra”, porque el texto tiene un sustrato real que las pruebas refrendan, unas veces más, unas veces menos, con una lógica que, sencillamente, no es literal, sino hiperreal, que apunta hacia el comentario, que adjetiva sin apartarse de lo plausible. Sin duda hay una alteración y sobre todo una selección de las pruebas o ilustraciones en el nivel audiovisual, pero muy rara vez salimos del Real (de Nueva York) como ejemplo de lo textual, y si lo hacemos es a un ámbito puramente abstracto, como el grito, pero no menos aplicable al Real. Se consigue una ilusión de verosimilitud más allá de lo fáctico, y en lo fáctico, pero al mismo tiempo se nos atrae a una visión fracturada del universo pos-moderno, se impone una mentalidad que descrea, porque detrás del texto escrito está la idea de manejarlo “en función de” todo un contexto. En Digital, como en toda la serie “Conceptos clave del mundo moderno”, el discurso leído, en una fría y suave locución femenina, es lo que Siminiani, guionista, pareciera sentir como un desciframiento de los procesos sociales del mundo que vivimos (lo hemos llamado metáfora), y las pruebas visuales y auditivas que según él “contrailustran” esa lectura, en apariencia, o en ciertos puntos, fantasiosa, le dan un piso que exagera su sentido, no lo controvierten, lo potencian hasta un nivel que sólo resultaría cuestionado justo por quienes fácilmente llegarían a aceptar, en otra situación, que el mundo irreal de “Digital” corresponde al anhelo de libertad y autodeterminación del ser humano.

Dice Siminiani en su texto de presentación a la muestra de su obra que organizó la Filmoteca Regional Francisco Rabal, de Murcia: “Temáticamente me interesaba cuestionar ciertos *a priori*

del modo de vida que me ha tocado en suerte; de ahí el título de la serie”. Dentro de esta perspectiva, se incrusta como un deseo claro el cuestionamiento, pero el director no hace esto explícito en lo que a renglón seguido afirma que es una consecuencia de ello (el nombre de la serie). Se trata de un velo que siempre se deja intacto: el velo de una crítica que se hace con las mismas armas de ese modo de vida que a Siminiani y a nosotros nos ha tocado en suerte (el velo es otro *a priori*, y es también el cuestionamiento). Quizás el recurso máximo de Siminiani al criticar el mundo contemporáneo, llamándolo “moderno”, no es sólo evidenciando las implicaciones de sus crasas consecuencias o procesos característicos, sino que nadie los advierte (o que es muy difícil percibirlos), estando frente a nosotros.

La frase final de todos los capítulos entronca con lo que notoriamente representa el centro de la crítica de Siminiani, el verdadero centro de sus intereses. Luego de hablar de lo que suponen los conceptos, digamos que en “la Oficina” la secretaria esté privilegiada para compartir el sofá y la vista panorámica desde la ventana de su jefe, o que en *Digital* cada internauta pueda elegir un deseo y buscar su realización con libertad y autonomía, la locutora dice: “A este fenómeno se le conoce como ‘el Sueño Americano’, y a él será dedicado nuestro próximo capítulo de la serie ‘Conceptos claves del mundo moderno’”. En verdad, no hay mentira en nada: realmente, cada capítulo aborda el tema del American Dream, y por otro lado, ciertamente cada concepto es una faceta indudablemente propia de esa ilusión que se ha vendido o se ha asumido desde hace ya más de un siglo como meta necesaria de la humanidad.

En el caso de *Digital*, el tema peculiar es mucho más inquietante, como ya hemos dicho, porque precisamente es Internet (por no hablar del video casero y la televisión, otros dispositivos virtuales) el medio a través del cual se difunde mayormente la obra de Siminiani y, en general, el pensamiento de la mayoría de personas que critican al sistema, a la televisión y a Internet. Tanto más paradójica e irónica es entonces la película, y su mensaje adquiere mucha más pertinencia. Sin embargo, tiene desde luego sus límites. Analicemos los cuestionamientos de *Digital* al universo virtual en relación con la propia condición del filme dentro de ese universo, y veremos que la misma película puede ser brillante y estremecer, pero es humo, irrealidad, virtualidad en el sentido más patético, o mejor dicho, pura retórica –mero intelecto, nada que movilice o transforme, lo cual se aplica a todo el cine en la era digital (y ya tampoco es paradoja).

La reconocible aplicación de las ironías de *Digital*, como hemos intentado demostrar, se funda en que su metáfora inicial, a la que el discurso retorna al fin, variándola, no “poetiza” la visión

del universo virtual como réplica del universo real y, sobre todo, como una variante del mismo en la que no hay o no es notoria ninguna segregación por “acento”, sexo, raza o credo (aunque Siminiani dice “acento”, en vez de lengua, la ironía subraya y desmiente lo universal), todo lo cual tiene relación con los anhelos libertarios e individualistas del *American Dream*. De esa manera, si seguimos el pensamiento, podemos ver que el espectador cinematográfico ha encontrado en espacios virtuales como Youtube, Vimeo o Cuevana una alternativa casi mejorada a la cartelera cinematográfica, sin tener que salir de casa. Podemos pagar con un click para “bajar” películas que hasta hace menos de una década era impensable ver en ningún sitio, y a veces ni siquiera es necesario pagar. Todas las relaciones humanas que nutrían la experiencia cinematográfica están anuladas en su forma virtual o digital por Internet, empezando por las relaciones comerciales o laborales con la vendedora de boletas, con quien recibe las boletas, con los acomodadores, siguiendo con el resto del público, el desconocido al lado de quien te sientas, y terminando con las relaciones que prosiguen a la visión del filme, con amigos o nuevos conocidos en un café o un restaurante.

Siminiani apunta en una dirección que se hace inobjetable, pero justo porque no considera, ni por asomo, las nuevas relaciones humanas, por no hablar de las ventajas humanas (sobre todo en el caso de quienes no pueden asistir a salas de cine), que se dan también en el universo digital. Su elucubración es sólida por el modo en que la demuestra (no por exclusiva inventiva o capacidad de engaño), pero debe dejar de lado cuestiones que, en últimas, son las mismas que dan valor a la propia difusión de *Digital*, *La Oficina*, o *Pene* por Internet u otros medios que han reemplazado lo que él llamaría “el cine real” –esto es, tiene que eliminar la posibilidad de contactos reales en lo virtual.

Pero no puede ser esto desconocido para Siminiani. Como si fuera uno de los giros paradójicos que dan paso a un nuevo episodio en sus películas, los usos reales, la dimensión real, e inadmisibles en esta película, de lo virtual en el “mundo moderno”, son excluidos voluntariamente, aunque podrían quedar (igual que la omisión) insertos en la estela de autonomía y libertad que, como conclusión de *Digital*, caracteriza a “Digital”. El mundo moderno de Siminiani, su sarcástica interpretación del mundo post-moderno según frases manidas y círculos viciosos que asemejan más bien espirales, nos alcanza hasta hacernos ver que una retórica transfigurada puede ser un mejor espejo que el lenguaje con que nos comunicamos, nos entendemos y hacemos reales nuestros sueños.

5.11. El cine como espejo del mundo (*Welt Spiegel Kino*. Gustav Deutsch, 2005, Austria-Holanda)

Estrenada en 2005, y con un gran recorrido por festivales de documental y cine de no-ficción y muestras especializadas en cinematecas de todo el mundo, el que fuera tercer largometraje del polifacético artista noruego Gustav Deutsch, (pintor, músico, arquitecto titulado, fotógrafo, nacido en 1952), se inserta con absoluta claridad en un tipo de cine que, sin embargo, no logra aún ser definido con total precisión, aunque la diferenciación de Weinrichter (2004, 81) sobre las variantes del mismo, permite que nos adscribamos a una clasificación más justa al hablar de *Welt Spiegel Kino* como una obra de “found footage film” (literalmente: cine de metraje encontrado) o, como se le prefiere llamar en el universo de habla hispana, cine de archivo. Otros, refiriéndose justamente a esta cinta o a otras muy semejantes de Deutsch (más específicamente, a la serie de largos **Cine es** [*Film Ist*, Deutsch, 1998, 2002, 2009]) utilizan indistintamente este mismo término y, a renglón seguido, el de “cine de compilación”, una categoría que tiene otras connotaciones.

El cine de archivo, según Weinrichter (quien prefiere llamarlo *found footage*), se diferencia del cine de compilación en que no se interesa demasiado, y a veces de ningún modo, en ubicar con certeza el origen de las imágenes que reúne. Ambos “desmontan” (hacen un “desmontaje”, según expresión de Eugeni Bonet) los sentidos originales de éstas, las ponen bajo otra lente. Pero el cine de compilación evita la ambigüedad y especialmente busca, en actitud marcada, la credibilidad y el sostenimiento de un tono sobrio en su reinterpretación de las imágenes compiladas, incluso más allá de sus intereses políticos, históricamente definidos por la misma vigencia que tuvo la tendencia en un momento dado (una de las obras más importantes del cine de compilación fue la serie *Why We Fight* [Capra, 1942-45]). Por el contrario, el cine de archivo, desde sus mismas raíces en el cine experimental “de reciclaje” –otra categoría con la que se le suele confundir–, puede dejar en el aire la fijación histórica de las imágenes, o bien hace saltar en pedazos su mismo estatus de veracidad ideológica o una validez discursiva omnimoda que más bien revela como imposible, según gestos profundamente relacionados con la falta de solemnidad de la pos-verdad. Si bien cintas como *The Atomic Cafe* (Rafferty / Loader / Rafferty, 1982) y sobre todo otras aún más beligerantes, como *La hora de los hornos* (Solanas & Gettino, 1968) o el cine de Santiago Álvarez, e incluso la ecléctica y juguetona *Brother, Can You Spare a Dime?* (Mora, 1975), atacaban determinadas estructuras sociales, o exaltaban otras, su trato de las imágenes apuntaba más a lo simbólico o a lo trastocado, que a lo histórico.

Esto es definitivo por cuanto *Welt Spiegel Kino* es algo más que una cinta de archivo, y sin duda mucho más que “metraje encontrado”: es una cinta enfocada deliberadamente en el cine, y en un sentido tan amplio que todas sus imágenes (“actualidades” sueltas, tomas de noticieros oficiales, filmes comerciales o de otro carácter [familiar, experimental, científico]) pueden hallar correspondencia en el misterioso y a la vez diáfano título, *El cine (como) espejo del mundo*, que, de manera apropiada, intensifica elementalmente el carácter del filme como espejo dentro de espejos. Porque, si además se ha aceptado que el cine de ensayo “es siempre un cine de archivo” y que “utiliza la realidad no a través de la representación, sino de su imagen” (Catalá, 2007:93), debemos interpretar el literal extremismo de la forma de archivo de la cinta de Deutsch como un ensayo que explota al máximo las cualidades y limitaciones ya demostradas de esta forma de cine, pues “el discurso cinematográfico del ensayista remite siempre a las imágenes, a las condiciones mismas en las que éstas se articulan y reciben para crear sentido” (94).

En efecto, al no usar el material de archivo con fin distinto al de ahondar en él, *Welt Spiegel Kino* lleva el cine de archivo a un extremo virtualmente insular, ya que no se aparta ni un instante de las imágenes recuperadas, bien sea para “re-contextualizarlas” (lo cual caracteriza al cine de compilación) o bien sea para descontextualizarlas poética o deconstructivamente (como hace el típico cine-ensayo de archivo), sino que se abisma en ellas, las penetra y atraviesa, no da espacio a la intervención de la palabra, como no sea en sentidos iconográficos (en letreros de espectáculos anunciados en la calle), pero al mismo tiempo teje relaciones insólitas entre ellas, restringiéndose a puntos nodales —el cine retratado como espectáculo social, ante todo— que permiten abrirse al entorno sin perder jamás una perspectiva decididamente meta-cinematográfica, auto-reflexiva, y así llega a comunicar una postura expresada con recursos puramente formales o, mejor sería decir, plásticos, y con una retórica no tan ambigua como abstracta y que en verdad hace irreductibles a sus postulados, si bien se revela exquisitamente coherente y se disfruta casi como un juego por lo versátil de sus procesos discursivos. *Welt Spiegel Kino* es una de las máximas expresiones del cine de archivo, hoy muy criticado por algunos al ser extremadamente estilizado, y al tiempo se diferencia de otro cine de archivo (también muy criticado) que ha buscado determinar más explícitamente sus ideas⁶¹.

La crítica a la estilización del cine de archivo se ha hecho cada vez más reiterativa, “como si el placer estético primara sobre cualquier otra cuestión formal o semántica (...) Esa pregunta siempre ha estado sobre la mesa, pero ahora está volviendo con fuerza (...) pues para no poca

⁶¹ Gustavo Amaba, “*Film Ist. A Girl and a Gun*. Gustav Deutsch, 2009”. Consultado en <http://www.kinodelirio.com/colaboraciones/film-ist-a-girl-a-gun-gustav-deutsch-2009/>

gente el found footage es un ejercicio ensimismado, un acto de y para estetas, un vestigio reaccionario del Romanticismo, del amor a la ruina y del rechazo a las máquinas. Un idealismo absurdo y peligroso que ha hecho de la materia rancia y ajada de las imágenes un emblema sagrado”⁶². Ante esto las posturas divergen, y el propio Gustavo Amaba se responde más adelante que, desde su punto de vista, al “simple” placer estético “no le encuentra la menor conexión con la supuesta involución humana, sino más bien todo lo contrario”. Sucede, para nuestro interés, que *Welt Spiegel Kino*, y la obra de Deutsch en general, son casi el referente por excelencia, y sin duda un ejemplo meridiano, de la cualidad enigmática y aun mucho más: engañosa, por lo superficial, y mareante, que puede llegar a ofrecer el “metraje encontrado” cuando el cineasta-ensayista se ajusta o limita exclusivamente a la forma visual por lo que es, y no por algo que pudiera significar “más allá”, o que pudiera hablar en un lenguaje distinto a lo icónico (ese lenguaje que en palabras de Godard “dice todo y nada”, pese a que la última entrega de *Cine es (Film Ist: A Woman and a Gun*, Deutsch, 2009), ha recibido exactamente quejas por lo contrario (“Es en esa travesía hacia el ensayo donde se muestra algo fatuo [...] Algo evitable si hubiera acotado su límite de acción”).

En cambio, en *Welt Spiegel Kino* sucede lo que tanto le gustaría a un esteta despreocupado como Oscar Wilde: el estilo lo es todo. Antes que nada, flota en torno a y durante todo el visionado de la cinta esa atmósfera que registran específica, puntualmente, Maxim Gorki y otros de los primeros cronistas que relataron las exhibiciones de los Lumière: “Anoche visité el reino de las sombras. Si supierais cuán extraño es todo allí. Es un mundo sin sonido, sin color (...)”, nos cuenta Gorki, y un periodista chino: “Ayer por la noche... mis amigos me llevaron a los jardines Chi para ver un espectáculo. Una vez reunido el público, se apagaron las luces y empezó la representación (...) Fue, sin duda, un espectáculo milagroso”⁶³. La banda sonora, por el contrario, pero en beneficio y *sacando provecho de esto*, genera de inmediato una de las formas de comentario que mayor relevancia tendrá en todo el filme: si al principio consiste en una música propia de los tiempos que retrata, pronto se transforma en una polifonía de ecos sumamente compleja y minuciosamente acompasada a las paralelas mutaciones de las imágenes. Por último, y como recurso característico de incesante y variable aplicación, el acercamiento o zoom digital sobre las imágenes en movimiento da pie a símiles que las implican o que más bien implican sus detalles, con otra imagen que bien podría ser de otra época distinta a la que, por asociación mental, hace referencia inconsciente, o que incluso hace pensar que bien podría ser “mágicamente” simultánea, o milagrosamente concomitante.

⁶² Gustavo Amaba, “*Film Ist. A Girl and a Gun*. Gustav Deutsch, 2009”. Consultado en <http://www.kinodelirio.com/colaboraciones/film-ist-a-girl-a-gun-gustav-deutsch-2009/>

⁶³ Citados por Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 39-40.

Extendámonos un poco sobre estas tres líneas estilísticas, y miremos con más detalle algunos rasgos autónomos o independientes que surgen de alguna y se emancipan luego por sí mismos.

Varias decisiones y efectos enfatizan la sensación de estar “en otro reino”, en un reino propio y a la vez estelar, en ese “otro planeta” que, en palabras de L. P. Hartley (en su novela *El mensajero*), es el pasado, sensación tan peculiar que nos despierta hoy a casi todos la visión del cine de principios de siglo XX, pero que, como nos lo revela el texto de Gorki, también era perceptible para los espectadores de las películas primigenias y, si atendemos al interés de Arnheim y otros teóricos, como los mismos formalistas soviéticos, por las limitaciones de la imagen cinematográfica, por su virtualidad o “irrealidad”, también lo siguió siendo para los espectadores de cine de años posteriores e incluso hasta bien entrado el siglo XX. Se trata, para empezar, de lo que han llamado en otro lugar “slow motion” en *Welt Spiegel Kino*, pero que es más el llamado efecto de “strobe”, la intermitencia. Esta intermitencia en verdad respeta (o es decir, se acerca a) la velocidad del tiempo real, pero no la reproduce con los hoy acostumbrados 24 cuadros por segundo, sino con apenas seis imágenes por segundo, intensificando lo que podía ser, sin duda (porque aún lo es), el parpadeo en la imagen de cine proyectada sobre una pantalla gigante, en un salón a oscuras, parpadeo que no por imperceptible deja de ser prontamente identificable con, y en verdad inseparable del espectáculo del cine, y del todo opuesto al fluido monolítico de un cañón de neutrones sobre una pantalla de televisión, pero especialmente con el que Deutsch reitera por medio de un énfasis ya muy artificioso, la cualidad a un solo tiempo onírica y azarosa que ofrece recónditamente cualquier imagen de cine, y más que nada la del cine silente.

Del mismo modo, pero ingresando en una esfera más interna y haciendo a la vez una interpretación más atrevida, la observación detenida sobre los fragmentos lleva a una intervención que la banda sonora comenta y pareciera hacer resonar, para lo cual es indispensable mencionar el tercer elemento notorio del estilo, el zoom in que se practica sobre las imágenes originales y que precede a una disolvencia sobre otras imágenes... Tanto durante el zoom como luego de la disolvencia, la música, frecuentemente folclórica o relativa al ambiente que la filmación nos muestra, se desvanece bajo una reverberación muy sutil, sobre la cual emerge un aire distinto que ya identifica la nueva pieza con la que se ha relacionado el detalle ampliado de la imagen anterior. Digamos, una mujer lejana en la acera de una calle, con unas amigas, da paso a la imagen en primer plano de un grupo de obreras trabajando: las músicas cambian, y cuando salimos de nuevo a la imagen previa, retornamos a la música

original. Una polifonía de ecos, pues, no es una descripción desencaminada, aunque tampoco llega a ser textual, pues la simultaneidad de voces y ritmos es momentánea, podría hablarse mejor de un “tejido de ecos” concéntricos.

Por último, la identidad insinuada entre los personajes relacionados con tales disolvencias solo puede ser un pretexto y un trucaje, a veces muy irónico (contrastando los hipotéticos destinos sucesivos de “alguien”) para sugerir un tiempo y un espacio que trascienden la forma fílmica y la rotundidad aparente de su significado superficial, pero como recurso genera una ilusión y es más, una ficción de potente elocuencia para tal efecto semántico y quizás inconsciente⁶⁴, ilusión acompañada, como ya hemos dicho, de ligeros detalles que se apartan de lo que Bordwell llamaría las “normas intrínsecas” de la película (David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 150-155).

En ese mismo ejemplo de las trabajadoras portuguesas, por ejemplo, Deutsch congela durante un instante la imagen cuando una de ellas mira a cámara. En otro caso de la primera parte (el del muchacho que terminaría volviéndose “hombre fuerte” en un espectáculo circense), para volver a la imagen matriz Deutsch invierte el movimiento de la imagen “interna” –hace caminar hacia atrás al personaje, para que vuelva a la corta edad en que lo vemos al principio...

No por nada Gustav Deutsch es arquitecto de profesión, tal como uno de los cineastas a quienes referencia explícitamente en *Welt Spiegel Kino* (Fritz Lang) y como muchos otros cineastas y artistas estructuralmente indestructibles –también Pink Floyd– y en quienes incluso se aprecia el armado de sus obras como “por encima”, como si, en palabras de García Márquez al hablar de Hemingway, se les vieran los tornillos en un ensamblaje perfecto. *Welt Spiegel Kino* inicia de modo aparentemente casual, pero el espectador no demora en descubrir que esa espontaneidad o cotidianidad de una imagen es justamente un primer piso, una capa de apariencia, pues lo que llamaríamos naturalidad o realismo se revela ante nuestros ojos no como una cualidad propia de lo que la imagen nos muestra “realmente”, sino como una interpretación cómoda, casi inevitablemente muy poco atenta ante esa imagen muda, granulosa, contrastada en un blanco y negro “ajado y ruinoso”, que ya todos asumimos –en buena parte gracias a la televisión y al

⁶⁴ “Preguntarse si algunos de los sujetos filmados (...) son los mismos que protagonizan las escenas que les suceden, resulta comprensible –es más, puede que en algún momento ocurra–, pero el misterio continuo por el que avanza el filme no parece querer desvelarlo en ningún momento”. Albert Alcoz, “Welt Spiegel Kino”, en BLOGS&DOCS, consultado en: <http://www.blogsandocs.com/?p=40>

convencional cine de compilación– como algo perdido, atribuible con gran facilidad a un pasado genérico y si acaso identificable por rasgos bastante gruesos.

Los giros que llevan a esta conciencia sobre lo superficial y al mismo tiempo misterioso de la propia imagen, y también a que ella misma sea muy llamativa (lo que hemos llamado “casi un juego” para el espectador) se harán cíclicos, con ligeras variaciones debidas primordialmente a la proliferación de detalles, a eso que podría considerarse en propiedad como manifestaciones únicas de un tiempo bullente en el cine de todas las latitudes y todas las épocas, y que la cinta en sí misma evidencia no con pruebas sino, por su forma y su concepto, como prueba en sí misma, “como evidencia”.

La película, de una hora y media, se divide en tres partes de unos treinta minutos cada una, y en todas el procedimiento se repite, lo cual, entre otras cosas, hace que uno lo identifique con alegría (como si fuera un viejo amigo) al iniciar el segundo episodio, y que espere sin ningún cansancio qué nos podrá otorgar en el tercero. Así pues, como en el ritual del cine, en los tres episodios se repiten unos pasos o momentos casi sagrados: pocas imágenes, no más de tres, presentan la calle que hay en frente de una sala de cine o de un teatro que cumple esa función. La primera siempre será un travelling (en los dos primeros casos, de izquierda a derecha, en el último, al contrario). Luego, si acaso, dos planos fijos mostrarán un fragmento de la vida callejera común en un día corriente, poblado de vecinos y vecinas de a pie, costumbres insustanciales, ropajes y gestos anodinos, construcciones y diseños de aparatos casi desapercibidos por sus usuarios, o en ciertas ocasiones novedosos pero ya únicamente para los habitantes de ese pasado. Sin embargo, como ya hemos señalado, tanto lo profano del momento como lo convencional de la imagen “vieja” se transforman rápidamente.

El paneo se repite, con un efecto de strobe que, al modo del famoso concepto de la “ostranenie” (desfamiliarización) de los formalistas soviéticos, hace más notorio cuanto la imagen porta como significación, no como una realidad volátil, sino como una huella, digamos, o incluso como una cifra o un ideograma esquivo por lo que su faz acostumbrada, predecible o bien, en exceso codificada, oculta. El efecto se termina de conseguir y se intensifica enormemente con un zoom digital que se hace ver –tal como la presentación inicial– azaroso, pero que se transforma como si hubiéramos dado con una clave alquímica, como si la película cobrara vida en un sueño suyo o nuestro, ya que el señor, el muchacho, la señorita, el bebé, todos los seres sobre quienes recae el zoom in, o mejor sería decir: sus figuras –sus sombras–, dan paso a una imagen extraña, en el sentido de lejana al universo y al tiempo que estamos viendo, o que se nos

ha presentado (es decir, dan paso a otras de modo incluso, dentro de una simple panorámica descriptiva, extradiegético), mediante una disolvencia y acompañada la transformación por una correspondiente disolvencia de músicas...

Por regla general, las imágenes posteriores son guiadas por la similitud entre uno de los personajes de la calle y otro de otra película distinta (un niño que cruza la calle, en el segundo episodio, da pie a otro niño, o improbablemente el mismo, viajando sobre un tren), pero siempre esas imágenes nuevas “entran y salen”, o lo que es igual, el espectador entra en la vida íntima de alguien y sale de nuevo al orden “exterior” inicial, y todo se ubica como una serie de afinidades o asociaciones que sugieren y efectiva (aunque mentalmente) crean un laberinto temporal y espacial, una suerte de borgiana “casa de Asterión”⁶⁵ así de verosímil o asimilable por la percepción y el entendimiento como de afín a lo que del mundo sabemos sin conocerlo, sin advertirlo y sólo presintiéndolo, usualmente, con mucho temor.

Para la inteligencia o clara lectura del juego, no se puede ahondar mucho en el pozo al que lógicamente induce su premisa, pero sí es admirable cómo dentro de una micro-historia accedemos a otra, en un tercer nivel de profundidad o de articulación, frecuentemente relativa a la vida social de la Historia Oficial (una niña en las tomas originales, por ejemplo, da pie a una adolescente que escribe una carta [presumimos que en una cinta de ficción], y la estampilla del Kaiser nos lleva a una filmación oficial del mismo). Estos rasgos de la vida pública, colectiva, están aun más presentes en el corazón de cada episodio, cuando la cámara pasa frente al teatro y el zoom digital nos acerca al cartel de la película que allí pasaban ese día o esa tarde. La disolvencia respectiva nos lleva a ver aquella película, y en el caso del segundo episodio, en el Teatro Apollo, de Surabaya (antigua colonia alemana, hoy Indonesia), en 1929, cuando vemos un fragmento de *Los nibelungos* (*Die Nibelungen I: Siegfried*, 1924), se teje una portentosa relación entre los mitos fundacionales de Alemania, la UFA, la película favorita del Führer y las fiestas populares indonesas, por la asociación visual entre la espada de Sigfrido al hundirse en el ojo del dragón con que él pelea, y las “comparsas” de los dragones en los carnavales del país colonizado.

⁶⁵ “Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”. Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”, en *Obras Completas, 1923-1972*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974. p. 570.

Semejantes vínculos hacen de esta cinta una obra que por algo más que una simple intuición visual potencia interpretaciones hasta niveles que quizás nunca se habrían alcanzado si fueran verbalizados o incluso más claramente explicados.

¿Qué puede haber detrás de una significación tan patente? Hemos hablado de *Welt Spiegel Kino* como forma (y argumentación puramente formal) que por sí misma evidencia cuanto quisiera probar: la argumentación es la prueba. Es harto constatable que de todo lo que provocan sus sugerencias, o más bien sus procedimientos, es decir, de cada ilusión presente en el empalme entre los detalles de unas imágenes ampliadas y fragmentos lejanamente relacionables con aquellos por la semejanza fisonómica de sus personajes, de todo ello, uno puede rápidamente entender que hay una verdad subyacente y escurridiza: que cada uno de estos seres era dueño, testigo y protagonista de una vida que iba mucho más allá de lo que la imagen muestra, como si el cine diera cuenta del olvido tan pronto como de la presencia. Desde luego esa verdad escurridiza escapa a las palabras y se tuerce en ellas, porque es un ámbito de resonancias posteriores lo que el filme constituye, ni más ni menos que un laberinto.

El laberinto, sin embargo, lo construye Deutsch con la ficción, y por ello todo lo fantasmal o trascendente que sugiere, todo ese espacio-tiempo al que el archivo fílmico como signo (o ideograma) majestuoso vendría a aludir, se manifiesta justamente en su reverso, la imagen, un reverso poroso que supondría más bien su confín. El mundo posible que entrevé Deutsch apenas se muestra en *Welt Spiegel Kino* como una de sus figuras, siendo la única, o bien, la primera de una serie “to be continued”, como reza un título al final. En últimas, la cinta, y el concepto que la guía, es el resultado de una labor a la que le da todo su significado, la del archivista, la del apasionado conservador que se transforma, en virtud de una expresión artística, en un investigador cuyas manos presencian resurrecciones o posibilidades de actualización no infinitas, pero sí imprevisibles.

Los postulados de la Nueva Historia y de la Historia Material (Peter Burke, Norman Pounds y otros) encuentran en la cinta de Deutsch una aplicación y una concreción seguramente involuntarias, tal vez más por un cruce, por una convergencia en la que la mentalidad de Occidente ha ido aterrizando más las coordenadas por las que se mueven el estudio del pasado, la apreciación de la imagen y la interpretación o construcción de los significados. En esta visión, son importantes la valencia parcialmente igualitaria de lo particular, o lo que es lo mismo, variablemente jerarquizada, y la configuración en red de las relaciones y las circunstancias.

Que estas personas que vemos estén “sometidas” a un poder, digamos al poder militar en Alemania o en Portugal, o que en Indonesia estén bajo el influjo del colonialismo, es una consideración que, justamente, teorías posteriores –y contemporáneas a las tendencias mencionadas en la disciplina de una historia sin mayúscula–, como el poscolonialismo, por ejemplo, o la propuesta de las “micro-resistencias” de Michel de Certeau (*La invención de lo cotidiano*, Tomos I [*El Arte de Hacer*] y II [*Habitar, cocinar*], México, Universidad Iberoamericana, 1999) han subvertido, hasta hallar en las colectividades no solo formas íntimas de apropiarse de la realidad y de transgredir los órdenes sociales, sino también responsabilidades de los individuos en la permanencia de aquellos órdenes.

Imágenes como la danza de una mujer indonesa y un colono blanco, o la titulación académica de un nativo, nos hablan en *Welt Spiegel Kino* desde una perspectiva escuetamente visual, más (o menos) que materialista, que las constituye en polos a tierra que, entremezclados, despojan a la propia y eventual visión del espectador, con un ardid retórico tan sagaz y eficiente como coherente, de un piso interpretativo que permita hacer inferencias de una sola vía, y le permiten o lo inducen a interpretar las yuxtaposiciones entreveradas con la misma complejidad a la que, sin duda, nos vemos forzados cuando vemos y oímos la cinta.

Pero al mismo tiempo, no se logran ni pueden excluir formas de interpretación previas, u otros modos más convencionales de representación simbólica en la sociedad, que aún estructuran sus relaciones, que perduran como fuerzas menguantes o trastornadas en su propia transformación, y que especialmente latían en los universos que la película retrata. En este punto resulta de tremendo interés, precisamente, el eje temático central del cine, así como institución cultural y espectáculo, y también como discurso que se contrapone a veces a lo externo (a la realidad en que se difunde), o que, en cualquier caso, siempre lo comenta.

De tal manera, los intereses enunciativos en la comunicación que establece Deutsch con su texto pueden deducirse como intereses abiertos, pero no reducidos al simple placer estético, aunque probablemente tengan en ese placer su origen (un origen indudablemente complejo). Así ya lo ha hecho Alcoz⁶⁶, diciendo: “Deutsch podría querer elaborar un retrato de la ciudad y las filmaciones de esa época concreta, partiendo de una filmación panorámica que le permita investigar el fondo cinematográfico de cada una de las Filmotecas”.

⁶⁶ Albert Alcoz, “Welt Spiegel Kino”, en *BLOGS&DOCS*, consultado en: <http://www.blogsandocs.com/?p=40>

No es que sea “lícito” interpretar así a Welt Spiegel Kino, sino que ha sido meramente posible hacerlo. Obviamente, el tipo de retrato, de investigación y el mismo fondo cinematográfico de los archivos fílmicos a los que este texto crítico hace referencia son lo más importante, léase: lo decisivo, pues las jerarquías entre forma y contenido hallan en esta cinta una dislocación no propiamente pionera, ni del todo original, pero sí extrema, en el sentido en que habla Català del cine de archivo: “se trata (...) de trabajar la memoria visual concreta que abandona así la condición genérica que tiene en los archivos tradicionales para adquirir un carácter óntico [sic] más típico del archivo postmoderno y que la dispone para ser reutilizada”⁶⁷.

⁶⁷ Català, “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”, en *La forma que piensa – Tentativas en torno al cine ensayo*, Weinrichter [ed.], Gobierno de Navarra, 2007

6. CONCLUSIONES

La complejidad de las nuevas formas del cine de no ficción, alejadas de la estabilidad de los discursos clásicos, exige métodos de análisis lo suficientemente holísticos y flexibles. La retórica, entendida en el sentido amplio e interdisciplinario en que fue asumida en este trabajo, demostró ser un sistema adecuado para investigar los fenómenos audiovisuales al conseguir integrar una explicación de cuestiones formales amplias que trascienden lo meramente narratológico, con las ideológicas, persuasivas y de contenido, así como una visión amplia que aborda el sistema comunicativo en su globalidad: el discurso, el texto, la intertextualidad, el contexto y el público, permitiéndonos mover por diferentes territorios teóricos. Ello ha abierto para mí una productiva línea académica, que ya he venido explorando con otras propuestas de investigación sobre el cine de no ficción contemporáneo en el contexto latinoamericano, con diferentes cursos que dicto en licenciaturas y postgrados en Colombia, e incluso en la asesoría y elaboración de propuestas documentales, todas ellas actividades en las cuales los hallazgos de esta tesis doctoral han sido de suma importancia.

Esta tesis doctoral continúa, amplía y concreta la aproximación que desde la retórica han realizado algunos teóricos al cine de no ficción, la cual considero que ha sido abordada en general desde una perspectiva reduccionista que no contempla a la retórica como sistema que es. Es por ello que intenté complementar dichos esfuerzos con una visión más compleja de la retórica en su dimensión integral que tiene en cuenta todo el canon retórico y una lectura hermenéutica la cual creo que aporta no solo a la comprensión de los cambios discursivos audiovisuales contemporáneos, sino a revisar los fundamentos de la propia retórica a partir de la comprensión de sus variaciones audiovisuales y su relación con funciones cognitivas. Ello además permite tener una perspectiva particular de las derivaciones del pensamiento contemporáneo ligado a las transformaciones socio culturales, a las nuevas tecnologías y la formación de las audiencias. La retórica promete tantas posibilidades en su interdisciplinariedad, que cada una de las operaciones retóricas abre interesantes líneas de investigación y de aplicación en el cine de no ficción que espero contribuyan al desarrollo de este cine y a generar nuevas perspectivas sobre la retórica misma.

El retorno del interés por los estudios retóricos en la contemporaneidad ha relegado a un segundo plano el rico y complejo panorama de las relaciones de esta disciplina con las formas audiovisuales. Con esta tesis aporté a la identificación y análisis de algunas de estas formas en

uno de los terrenos más interesantes del audiovisual actual, el de la no ficción. La opción por una muestra heterogénea de películas “ejemplares” que realicé, si bien no es estadísticamente representativa, ni disecciona los textos exhaustivamente a la manera de metodologías positivistas, encuentro que es más productiva para este estudio, en el cual el análisis de las rupturas con los modelos clásicos y modernos encontrados en ejemplos que no pertenecen a un único autor, región o período histórico, ayuda a evidenciar el panorama diverso, inestable, híbrido y complejo de las nuevas fronteras discursivas, ofreciendo con ello una rica veta investigativa que se puede profundizar en otros estudios sobre el cine de no ficción contemporáneo, e incluso en el ámbito más amplio de los medios masivos de comunicación, los cuales se encuentran en una vertiginosa fase de transformación.

El recorrido e intento de delimitación que realicé sobre el polifacético territorio del cine de no ficción demuestra su innato carácter retórico. Este se puede rastrear a partir de la etimología misma del documento: desde esta palabra, asociada tanto al concepto de prueba como al de enseñanza, el cine de no ficción toma una doble vertiente objetiva-subjetiva en la cual las imágenes, palabras y sonidos se constituyen finalmente en prueba argumentativa o retórica para transmitir una determinada visión del mundo. Dicha vertiente se mantiene en la definición que Grierson hace del documental como “Tratamiento creativo de la realidad”, la cual ha tenido resonancias en toda la historia de este modo de representación que ha transitado entre diversas formas que hacen evidente u ocultan dicho tratamiento creativo o retórico, de acuerdo a los contextos socio-políticos e intelectuales imperantes.

Las definiciones contemporáneas del documental, especialmente las de Plantinga y Nichols, apuntan también a la naturaleza retórica del documental y cómo esta esencia misma del género: por un lado, se trata de un texto concebido para lograr un efecto de realismo: intenta persuadir al espectador que se encuentra frente a un “documento” de lo real, un mundo proyectado que no es ficticio. Por otro lado dicha persuasión y una serie de mecanismos extra textuales y de resemblanzas familiares llevan a la red de espectadores-textos-practicantes-marco institucional a clasificar o indexar dicho texto como documental. Por lo tanto admito aquí una definición abierta y relativa del documental, la cual cambia con los tiempos y los espacios. No obstante, el término documental posee tanto peso, y está tan asociado a formas clásicas y modernas que continúan habitando en la centralidad de este tipo de cine, que se ha vuelto un contenedor restringido frente a formas retóricas que se salgan de dichos modelos. De cara a las limitaciones que plantea el término documental para abarcar la diversidad de trabajos actuales, opté en este trabajo por la denominación de Cine de No Ficción, la cual si bien presenta otros problemas -

como los que generaría cualquier definición- se ha posicionado en la teoría contemporánea ofreciendo, por lo menos para esta investigación, una perspectiva más amplia e incluyente de un campo diverso y mutante difícil de encasillar.

En este trabajo adicionalmente me focalicé en lo que llamo el Cine de No Ficción de la Post Verdad, una denominación basada en lo que autores como Michael Renov han llamado el Postvérité, refiriéndose a aquellas producciones que han realizado rupturas con el realismo y la transparencia del *Cinema Vérité* (modernidad) y con los modelos que lo antecedían (documental clásico). No obstante, el término de la Post Verdad amplía dicha perspectiva al enfatizar además en el carácter inestable de la verdad en el contexto postmoderno, lo cual incide directamente en la retórica del cine de no ficción al constituirse en *leit-motiv* que mueve gran parte de las estrategias discursivas actuales, evidenciando la retórica (a la cual históricamente se ha recurrido cuando existe una desconfianza en las nociones de verdad).

A partir de la aproximación a la historia y principales teorías en torno al cine de no ficción, concluyo que este cine es un discurso sobre el mundo real, construido y subjetivo, heredero de la tradición retórica, la cual se ha transformado en su seno respondiendo a las formas e intereses de los contextos en los cuales se desarrolla. Ha habitado en el panorama audiovisual desde los años veinte, pasando por unas formas clásicas y poéticas correspondientes a los grandes ideales políticos y vanguardias artísticas del siglo XX, por formas modernas que rompen con dichos esquemas a partir de la espontaneidad o la participación como se dio en el Direct Cinema y el Cinema Vérité y finalmente por formas contemporáneas que se desmarcan de los modelos anteriores. En estas formas actuales resaltan elementos retóricos compartidos con otros discursos de la postmodernidad, lo cual ha generando un diálogo y transformación mutua con dichos discursos e incluso con la realidad misma, lo que a su vez ha propiciado una verdadera retórica propia en el cine de no ficción.

Muchas de las características discursivas del cine de no ficción actual tienen sus raíces en un contexto contemporáneo en el cual los discursos “serios” tambalean. Es la era de la post verdad, la cual determina algunas de las principales estrategias retóricas del cine de no ficción de la post-verdad. Los aportes de diferentes disciplinas como la nueva física, la neurociencia, la biología molecular, la nueva historia, las teorías socioculturales postcolonialistas, deconstruccionistas, postfeministas, entre otras, han transformado los discursos tanto de las ciencias exactas, como de las sociohumanísticas. Hoy diversas corrientes de pensamiento reconocen la importancia del observador, del científico en la construcción misma de la realidad,

y la retórica es asumida ya sin complejos como parte fundamental de los discursos científicos. La subjetividad, el tropismo, la auto reflexión, la participación, la deconstrucción, se convierten en estrategias contemporáneas surgidas en el seno mismo de las ciencias, a las cuales el documental ha estado tradicionalmente muy ligado, y lo continúa estando, pero desde las nuevas perspectivas planteadas.

Al contrario de otras épocas que buscaban la objetividad en el discurso y la transparencia de los dispositivos cinematográficos, actualmente la retórica se hace explícita, por medio de complejos recursos que permanentemente recuerdan al espectador que se encuentran frente a un discurso construido y subjetivo. La retórica se expresa de una manera particularmente auto-consciente, compleja e innovadora en el nuevo cine de no ficción con dispositivos retóricos audiovisuales de representación de la realidad más complejos, reflexivos, inter-textuales, eclécticos, performativos, subjetivos, irónicos.

El cine contemporáneo de no ficción ha generado nuevos discursos que ponen en escena diferentes tipos de cruces entre realidad y ficción, pasado, presente y futuro, objetividad y subjetividad, el yo y el otro o lo otro y sobre todo entre diferentes tipos de textos y géneros. Se han consolidado retóricas que optan por deconstruir los relatos predominantes utilizando creativamente sus propias retóricas de la objetividad y del “lugar común”, estrategias reflexivas y experimentales para minarlos desde la propia forma, o formas subjetivas enfocadas en los pequeños relatos. Lo cercano, lo familiar, lo personal da paso así a “verdades” subjetivas que destronan a la objetividad y el realismo como paradigma esencial.

En este giro hacia unas retóricas de la subjetividad coincido con autores como Renov, quienes le dan un papel protagónico a los movimientos contraculturales de los años sesenta y setenta, especialmente al feminismo, que en sus luchas puso en evidencia las falencias de los discursos patriarcales hegemónicos, contraponiéndoles otro tipo de retóricas “femeninas” que hacían de lo personal algo político. El cuerpo como forma de expresión, los performances, los diarios personales, los autoretratos y autobiografías son una respuesta contracultural que ha sido apropiada por diferentes grupos sociales y formas de representación, convirtiéndose el cine de no ficción en una de los modos contemporáneos que mayor provecho ha sacado para la renovación de su discurso.

La revolución en las formas de representación que implicaron las primeras vanguardias artísticas modernas (hacia las que se ha retornado en las últimas décadas) tienen importantes

resonancias en la retórica actual. Pero especialmente es el giro que se da con las vanguardias contemporáneas a partir del Pop Art donde se pueden identificar las transformaciones más fundamentales en los discursos artísticos. La cultura de masas y el auge de los medios de comunicación han llevado a lo que Danto denomina una transfiguración del lugar común. Lo banal, lo cotidiano, la cultura popular se vuelve arte, derrumbando así los antiguos límites del museo y del arte mismo.

En el cine de no ficción se da un proceso análogo al arte post-pop, que incorpora la cultura popular, con formatos masificados por los medios. De esta forma los géneros populares del cine y la televisión son retomados y reciclados de formas innovadoras por algunos autores contemporáneos, así como todo tipo de imágenes de la cultura de masas como fragmentos de películas serie B, archivos noticiosos, videos institucionales antiguos caídos en desuso o incluso *home movies*. El pastiche y el reciclaje de las “ruinas” del pasado que han marcado los diferentes discursos contemporáneos, son hoy una estrategia más del cine de no ficción. Frente a unos medios masivos que se han convertido en la memoria histórica del mundo, el arte, las diferentes formas de representación y en consecuencia el cine de no ficción, recurren a ejercicios de nostalgia que han resultado muy efectivos para la comunicación de este siglo XXI. Las transformaciones retóricas propiciadas por el contexto contemporáneo han supuesto la conformación de diferentes dispositivos retóricos en las diferentes capas del discurso, que por su especificidad audiovisual y su posición ambigua frente a la verdad, va adelante de la retórica clásica al reciclar sus formas y replantarlas en nuevas maneras que están revolucionando los discursos sobre lo real.

Si bien las estrategias retóricas no son comunes a todas las películas, pues cada obra (sobre todo en la heterogeneidad actual) construye su propios dispositivos discursivos, el recorrido que realicé por las diferentes capas del discurso revela algunas de las principales características contemporáneas, que responden al espíritu del tiempo actual.

La actio, capa más superficial y relacionada en esta investigación con la enunciación audiovisual o puesta en imágenes y sonidos del texto retórico, revela algunos de los cambios fundamentales en el cine de no ficción de la post verdad. Se constata que al contrario del ocultamiento que se daba en el cine expositivo o el observacional, hoy la instancia enunciativa se involucra en la acción, manifestándose de formas explícitas (desde la presencia del equipo de realización, la inscripción del yo en la imagen y el sonido, las narraciones personales, autoreflexivas y ensayísticas, la autoreferencialidad, la manipulación estilística evidente y otras

variantes). Dicho cambio que ya se intuía en películas aisladas de la primera vanguardia y se desarrolla en el *cinéma vérité* de Rouch, se profundiza en la post verdad. Se pasa de los estilos indirectos y directos, propios del expositivo y el observacional, hacia el estilo indirecto libre, característico de las formas del cine de no ficción de la post verdad. Ello marca todo un cambio formal, pero aún más, de concepción de la realidad, el cual se ve reflejado en formas “post verdad” que difieren con los “discursos de sobriedad” clásicos. Encontramos por ejemplo cineastas-personajes que encarnan la historia, muchas veces como antihéroes en un work in process constante; alter egos que exploran la realidad en nombre del realizador; textos ficticios o reflexivos que proponen un juego con la realidad y su representación documental, situando al espectador en un papel activo de diálogo con la película, y al realizador en un lugar que ya no es el de la verdad y el poder que ocupaba antes.

Profundizando el recorrido hacia las figuras retóricas y los estilos específicamente audiovisuales que se producen en la mezcla de imágenes, sonidos y palabras, es decir la elocutio, se puede concluir que en la post verdad se identifica un uso prominente y explícito del estilo que ya no se oculta bajo el realismo moderno. Pero lejos de ser homogéneo, el estilo contemporáneo realiza una hibridación y reciclaje entre los estilos formal, abierto y poético propuestos por Plantinga (1997), los cuales se han desarrollado en diferentes épocas y escuelas del documental, pero que hoy son retomadas eclécticamente. La imagen y el sonido en la post verdad se liberan de la indexicalidad cumpliendo así con funciones comunicativas más complejas. Es por ello que las metáforas visuales han vuelto a retomar toda la importancia que tuvieron en el cine de las vanguardias, pero desde los contextos actuales. Son usadas la ironía, el extrañamiento, la descontextualización, la abstracción, la fragmentación, la puesta en escena ficticia, la repetición, las acumulaciones, entre otras estrategias figurativas haciendo evidentes las diferencias con el referente y por lo tanto la inestabilidad de la verdad.

Avanzando en las capas discursivas llego a la dispositio, la cual realiza el paso de las microestructuras hacia las macroestructuras que organizan el conjunto de los elementos del texto audiovisual, llevando necesariamente a una cierta intencionalización. Si en el documental clásico se ligaba la estructura a una exposición argumentativa o narrativa formal, y en el documental observacional y el *vérité* a estructuras abiertas semejantes a las del cine de ficción de la modernidad que pretendían no modificar el “flujo de la vida”, en el cine de no ficción post verdad existe una mezcla de estas estructuras con otras de carácter poético, como las asociativas y abstractas planteadas por Bordwell (1995) para el cine experimental. La coherencia y unidad del discurso, imperante en algunas formas clásicas da paso a estructuras complejas que

experimentan con el tiempo y el espacio. El ordo artificialis empieza a ser más común desestructurando las narrativas lineales imperantes en la televisión comercial, así como la errónea idea de que la vida misma le da un orden natural a las películas de la realidad. De la misma forma como acontece con las microestructuras, el cine de no ficción de la post verdad hace evidentes sus manipulaciones retóricas de la macroestructura, desestabilizando las ideas preconcebidas de organización del material. Proliferan entonces los flash back y flash forward, tiempos y espacios oníricos o reconstruidos por medio de la animación y la puesta en escena que irrumpen en la narración; la voz en off vuelve a tener importancia en la estructuración de la imagen y el sonido, pero relacionadas con el flujo del pensamiento y de asociaciones diferentes a la lógica clásica; se producen juegos intertextuales con estructuras de diversos géneros consolidados de la ficción, entre otras características.

La inventio se relaciona en el cine de no ficción con la búsqueda de las ideas y materiales audiovisuales verdaderos o verosímiles que prueben la posición o argumento defendido en la película. En la actualidad toman fuerza las pruebas artísticas, es decir aquellas que dependen en el poder de invención para generar la sensación de conclusión o evidencia. Pero en el contexto de la post verdad se recurre a estrategias argumentativas abiertas y relativas que evitan las conclusiones unívocas o las evidencias “objetivas”, en las cuales ya pocos confían hoy. Por lo tanto en las partes en las que Aristóteles dividió las pruebas artísticas se pueden encontrar diferencias con las formas clásicas del documental: el ethos como credibilidad ética del orador se desplaza de la figura indiscutible de los científicos, autoridades, o la “voz del pueblo”, hacia la subjetividad del autor, sus dudas o divagaciones, sus vivencias personales y familiares. El logos como capacidad argumentativa y probatoria del discurso se desmarca del positivismo, dando paso a la intuición, las asociaciones, el azar, el ensayo. El pathos basado en las emociones del público, se resalta por medio de un ecléctico arsenal estilístico y estructural, pero también de una mirada más personal con la cual se genera identificación. De esta manera según las modalidades del deseo, o funciones retórico-estéticas de Renov (1993:10-21), el cine de no ficción de la post verdad correspondería más a la función estética de expresar junto con la de analizar y cuestionar, pero a partir de lógicas diferentes a las del vérité.

Correspondientemente este cine en gran parte utiliza la voz poética propuesta por Plantinga (1997), sobre la voz formal y la voz abierta (los cuales poseen una autoridad epistémica mayor y se relacionarían respectivamente al documental clásico y al vérité). Es así como los modos documentales (Nichols, 2001) reflexivo, performativo y poético (en su vertiente contemporánea), son los que mejor expresan la inestabilidad de la verdad contemporánea en el

cine de no ficción actual, a partir de ciertas formas como el fake, el cine ensayo, el documental de animación, las autobiografías, diarios filmicos, etnografías familiares o las películas de metraje encontrado.

Finamente desde el análisis de la *intellectio* concluyo que el modelo del mundo y el campo retórico elegidos por los cineastas como base interpretativa para diseñar las estrategias operativas en el cine de no ficción de la post verdad, difiere sustancialmente de las concepciones clásicas y modernas del documental. El pensamiento contemporáneo y su crítica al positivismo y a la Verdad univoca y científica ha generado otras maneras de enfrentarse a la realidad, las cuales exigen un replanteamiento de los discursos y de la relación del documentalista con lo real, con los participantes y con los espectadores.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1988-1989): “*Semántica y sintaxis del texto retórico: inventio, dispositio y partis orationis*”. En: Estudios de lingüística. Alicante: Universidad de Alicante, nº5. Páginas 9-15.

_____(1993): *La Retórica*. Madrid: Síntesis.

ALBALADEJO, T.; CHICO RICO, F. (1998): “La *intellectio* en la serie de las operaciones retóricas no constituyentes del discurso”. En teoría crítica, n 5º. Alicante: Universidad de Alicante. Páginas. 339-352.

Alcalá, F. (2006): *Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. El caso de The White Diamond, Grizzly Man y The Wild Blue Yonder*. Barcelona: Tesis doctoral Departamento de Comunicación Universidad Pompeu Fabra.

ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

AMIGO, B. (2003): *La teoría de los géneros como teoría de la enunciación televisiva*. En: Revista del CEM, Enero 2003. Santiago de Chile: Facultad de comunicación de la Universidad Diego Portales.

ARDÈVOL, E. (1996): *Representación y cine etnográfico*. En: Quaderns de l'ICA. Barcelona, núm. 10.

ARDUINI, S. (1993): “La figura retórica como universal antropológico de la expresión”. En: *Revista de estudios literarios*. Castilla. Páginas 7-18.

_____(2000): *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

ARFUCH, L. (2005): “Retóricas de la subjetividad”. En: *Revista Alternativas, Serie Espacio Pedagógico. Número temático Educación Superior: algunos desarrollos teóricos y líneas de investigación actuales*, San Luis, LAE. Laboratorio de Alternativas Educativas, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis. pp. 27-37

ARISTÓTELES (1991): *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

_____(2002): *Poética*. Madrid: Gredos.

ARTUR, P. (1993): Jargons of Authenticity (Three American Moments). En: Michael Renov (Ed.) *Theorizing Documentary* (pp. 108-34). New York: Routledge.

AUFDERHEIDE, P. (2007): *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.

AUMONT, J Y OTROS. (1989): *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, J Y MARIE, M. (2002): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

BARBASH, L.; TAYLOR, L. (1997): *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Los Angeles: University of California Press.

- BARNOUW, E. (1993): *Documentary, a history of the non fiction film*. New York: Oxford University Press.
- BARSAM, R. (1976): *Non-fiction film theory and criticism*. New York: Clarke
 _____ (1992): *Non fiction film. A critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- BARTHES, R. (1982): "La red" en *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
 _____ (1986): "Retórica de la imagen". En BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. Páginas 29-47.
 _____ (1994): "El discurso de la historia". En BARTHES, R.: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. pp. 163-177.
- BASSOLS M.; TORRENTE, A. (1996): *Models textuels: teoria i pràctica*. Barcelona: Fumo.
- BERNARDI, S (1994): *Introduzione alla retorica del cinema*. Florencia: Casa editoriale Le Lettere.
- BEAUVAIS, D. (1989): *Produire en vidéo légère*. Montreal: Ed. Vidéo Tiers-Monde inc.
- BEATTIE, K. (2008): *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video*. New York: Wallflower Press
- BETTETINI, G (1986): La conversación audiovisual Problemas de la enunciación fílmica y televisiva. Madrid: Cátedra.
- BOOTH, W. (1961): *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
 _____ (2004): *The rhetoric of rhetoric. The quest for effective communication*. Oxford-Victoria-Malden: Blackwell Publishing.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K (1995): *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Paidós.
 _____ (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
 _____ (1995): *El significado del film: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
 _____ (1997): *On the story of film style*. Cambridge: Harvard University Press.
 _____ (2005): *Preface to the Croatian edition de On the History of Film Style*. En: <http://www.davidbordwell.com/croatian-style.htm>. Consultado en marzo de 2009.
- BORDWELL, D; CARROLL, N. Eds. (1996): *Post-theory. Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin.
- BREA, J.L. (2007): *Noli Me Legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: Ed. CENDEAC.
 _____ (2004): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Ed. CENDEAC
 _____ (2002): *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Ed. CASA
 _____ (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, Colección Metrópolis.

BREITROSE, H. (2004): "There Is Nothing More Practical Than A Good Film Theory". En: <http://161.58.124.223/documents/NewsJanuary2002.pdf>. Consultado en enero 25 de 2009.

BRESCHAND, J. (2002): *Le documentaire, L'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.

BRUZZI, S. (2000): *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge

BURKE, K. (1970): *Rhetoric of Motives*. Berkeley: University of California Press.

BUTLER, J. (2002): *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós.

CANO, P. (1999): *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica en televisión*. Barcelona: Gedisa.

CAPDEVILA, A. (2002): *El análisis del Nuevo discurso político. Acercamiento metodológico al estudio del discurso persuasivo audiovisual*. Tesis doctoral. Departament de periodisme i de Comunicació Audiovisual Universidad Pompeu Fabra.

CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

CARRERE, A., SABORIT, J. (2000): *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

CARROLL, N. (1983): "From real to reel: entangled in nonfiction film", En: *Philosophical exchange* 14 (Winter).

_____ (1996): *Nonfiction film and postmodernism skepticism*. In *post theory: Reconstructing film studies*. Eds. David Bordwell y Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, páginas 283-306.

CASSETTI, F. DI CHIO, F. (1994): *Cómo analizar un film..*. Barcelona: Paidós.

CATALÀ, JOSEP M. (2001): *"La puesta en imágenes"*, Barcelona: Paidós.

_____ (2005a): "Film-ensayo y vanguardia", En: TORREIRO, C, CERDÁN, J. eds. (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, signo e imagen. Páginas 110-158.

_____ (2005b): "Ecfrasis y cine ensayo", En: *DeSignis*, 7-8, abril-octubre. Páginas 223-235

_____ (2007a): *Pensar en imágenes, escribir en imágenes. De la poética de la diferencia al cine ensayo*. En: Antonio Weinrichter (Dir. Ed.): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo

_____ (2007b): "El hombre de la cámara". En: Efrén Cuevas y Alberto N. García (Eds.): *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

_____ (2009A): *Pasión y conocimiento*. Barcelona: Cátedra.

_____ (2009B): "Los límites de lo risible. Cuestiones epistemológicas y estéticas en torno a la confluencia del documental y el humor". En: Elena Oroz y Gonzalo de Pedro (Eds.): *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio.

_____ (2009C): "El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del collage". En: García López, S. y Gómez Vaquero, S. (Eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid: Ocho y medio.

_____ (2010A): "El presente perpetuo: Mekas en el siglo XXI", En Efrén Cuevas Eds.(2010),

La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos, Madrid, Ocho y medio, Páginas 301-346

_____ (2010B): “Nuevas dramaturgias de la interfaz: realismo y tecnología”. En: Torregrosa, M. (coord.), *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Navarra: Comunicación Social.

_____ (2010C): “Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental”. En: Weinrichter, A. (Ed.), *.DOC, El documentalismo del siglo XXI*. San Sebastián: Festival internacional de cine de Donostia.

CATALÀ, J.M.; CERDÁN, J.; TORREIRO, C, (2001): *Imagen memoria y fascinación: notas sobre el documental español*, Madrid: Ocho y Medio.

CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007): *Después de lo Real. Pensar las formas del documental, hoy*. Valencia: Archivos de la filmoteca 57-58, octubre 2007/febrero 2008.

CERDÁN, J. TORREIRO, C, (eds.) (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, signo e imagen.

CHAPMAN, J. (2009): *Issues in contemporary documentary*. Cambridge: Polity Press

CHATMAN, S. (1990a): *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca [etc.]: Cornell University Press.

_____ (1990b): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Ed. Taurus Humanidades.

CHICO RICO, F. (1988): *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.

_____ (1989): “La *Intellectio*. Notas sobre una sexta operación retórica”. En Castilla. Revista de estudios literarios. Páginas 47-55.

CHION, M. (1982): *La voix au cinema*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, Editions de l’Etoile.

CICERÓN, (1982): “*Orator*”. Edición bilingüe de A. Tovar y A. Bujaldón. Barcelona: Alma M.

CLIFFORD, J. On Ethnographic Allegory. En: James Clifford y George E. Marcus (Eds.) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkley: University of California Press, 1986, pp. 98-121

Clifford, James, On Ethnographic Allegory, in: *Writing Culture* (eds. James Clifford & George E. Marcus)

Berkley: University of California Press, 1986, pp. 98-121.

COCK, A. (1999): *El documental ambiental*. Trabajo de Grado Comunicación Social - Periodismo. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

_____ (2007): *Retórica del documental*. Investigación para el DEA (Máster en Reserca Audiovisual). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona

COLLEYN, J. (1993) *Le regard documentaire*, Paris: Supplémentaires. Centre Georges Pompidou.

COMOLLI, J.L. (2004): “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”. En: Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Ed. Manatí.

CORNER, J. (1996): *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.

CRAWFORD, P.; TURTON, D. (1992): *Film as ethnography*. Manchester-New York: Manchester University Press.

CURRAN BERNARD, S. (2004): *Documentary Storytelling for film and videomakers*. Amsterdam: Focal Press.

DANTO, A. (2002): *Transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
_____ (1989): *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.

D'ANGELO, F. (1990): *Tropics of Arrangement: A Theory of Dispositio*. En: <http://jac.gsu.edu/jac/10/Articles/7.htm>. Consultado en febrero de 2009.

DE LUCAS, G. Y AIDELMAN, N eds. (2010): *Pensar entre imágenes. Jean-Luc Godard*. Barcelona: Ed. Intermedio,.

DERRIDA (1998): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
_____ (1977): *Posiciones*, Valencia: Pre-Textos.

DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento* (Estudios sobre cine 1) Barcelona: Paidós.
_____ (1987): *La imagen-tiempo* (estudios sobre cine 2) Barcelona: Paidós.

DE MAN, P. (1990): *Alegorías de la lecturalenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.

ECO, U. (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. (1979)

ELLIS, J. (1989): *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall.
_____ (2005): *A new history of documentary film*. New York: Continuum
_____ (2007): Dancing to different tunes: ethical differences in approaches to factual film-making. En: PEARCE, G Y MCLAUGHLIN, C. Ed. (2007) *Truth or dare, art and documentary*. Bristol/Chicago: Intellect.

ELSAESSER, T. Ed. (2004): *Harun Faroki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam. Amsterdam University Press. p. 212 y 213.

FAIRCLOUGH, N. (1995): *Mass Media and language*. Londres: Ed Edward Arnold.

FERGUSSON, A. (2006): Modes of engagement in theatrical documentary. Queensland: Master of arts. Creative Industries Faculty. Queensland University of technology.

FLAHERTY HUBBARD, F. (1960): *The Odyssey of a Film-Maker*. En: http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_fhf_5.htm. Consultado en enero de 2010.

- FAJARDO, C. (1999): *Estructuras, figuras y categorías en el arte de fin de siglo*. En: Espéculo, Revista de estudios literarios N11. Universidad Complutense de Madrid .
- FONT, D. Y Losilla, C Eds. (2007) *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- FOUCAULT, M. (1974): *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock
- GADAMER, H-G. (2007): *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GARCÍA BERRIO, J (1983): *Teoría social de la persuasión*. Barcelona: Mitre.
- GARCÍA BERRIO, A. ; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Mª T. (1994): *La Poética: Tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis. (1988).
- GARCÍA JIMÉNEZ J. (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GAUTHIER, G. (1995): *Le Documentaire, un autre cinéma*. París: Nathan.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras I,II, III*. Barcelona: Lumen.
- GEERTZ, C. (1997): *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
 _____ (1983): *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- GILL, A. M.; WHEDBEE, K. (2000): «Rhetoric». En: VAN DIJK, T.A. (ed.), *Discourse as Structure and Process*. Londres: Sage Publications. 1997, páginas 157-233
- GIDDENS, A (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity.
- GOLDSMITH, D. (2003): *El documental: entrevista en exclusiva a quince maestros del documental*. México D.F.: Océano
- GRIERSON , J. (1966): *Grierson on Documentary*. Berkley y Los Angeles: University of California Press.
- GRUPO μ . (1987): *Retórica General*, Barcelona: Paidós.
 _____, (1993): *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- GUBER, R. (2001): *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Ed Norma.
- GUYNM, W. (1990): *A cinema of non-fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickenson University Press.
- HABERMAS, J (1989): *Teoría de la acción comunicativa: Complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra.
- HARAWAY, D. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

HARCOURT, P (2008): *Analogical Thinking: organizational strategies within the work of Jean-Luc Godard*. En: *Cineaction* 75 2008.

HILL, C. Y HELMERS, M. (2004): *Defining Visual Rhetorics*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates.

HIROSHI, K. (2005): *Questions Regarding the Genesis of Nonfiction Film*. En: <http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/5/box5-1-e.html#name> Consultado en enero de 2009.

JAMES, H. (2004): *The History and Theory of Rhetoric: An Introduction* (3rd Edition). Boston: Allyn & Bacon; 3 edition

JAMES, F. (1987): Postmodernism and Consumer Society. En: Hal Foster (ed.) *Postmodern Culture*. London-Sydney: Pluto Press, pp. 111-125.

JAMES, H. (2004): *The History and Theory of Rhetoric: An Introduction* (3rd Edition). Boston: Allyn & Bacon; 3 edition

JAMESON, F. (1992): *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.

JIMÉNEZ, M. (2010): *La retórica en la teoría literaria postestructuralista*. Castilla. Estudios de Literatura, 1 (2010): 323-345

JOST, F. (2002): “El ojo-cámara”, en *El ojo-cámara Entre film y novela*, Buenos Aires: Catálogos.

LANE, J. (2002): *The autobiographical documentary in America*. Wisconsin: Wisconsin press.

LAÍNEZ, C. (2003): *Construcción metafórica y análisis filmico*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

LAUSBERG, H. (1975): *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

LE GUERN, M. (1981): “Metaphore et argumentation”. En DD.AA. (1981): *L`argumentation*. Lyon: Presses Universitaires du Lyon. Páginas 65-74.

LEDO, M.. (2003): *Del cine-ojo a Dogma 95*, Barcelona: Paidós.

LEÓN, B. (1999): *El documental de divulgación Científica*. Barcelona, Buenos Aires México: Paidós.

LEÓN, Ch. (2009): *Imagen, performatividad y subjetividad. Los desafíos contemporáneos del cine documental*. <http://viavisual.blogspot.com/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>. Consultado en septiembre de 2011.

LIVOSOS, P. (1997): “First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films”. En: Marcus Banks and Howard Morphy (eds.) (1997) *Rethinking Visual Anthropology*. Yale: Yale University Press.

- LÓPEZ EIRE, A. (2005): *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*, México D.F.: Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Bitácora de Retórica, 21)
- LYOTARD, J.F. (1987): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MACDOUGALL, D. (1992): *Complicities of style*. Manchester: Manchester University Press.
 _____ (2005): *The Corporeal Image* Princeton: Princeton University Press.
- MACLENNAN, G. (1998) *Beyond Rhetoric (and Skepticism). A Critical Realist Perspective on Carl R. Plantinga*, <http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n5macleNNan>. Consultado en enero de 2010.
- MARCUS, G Y FISCHER, M. (1986): *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- MEDHURST, J Y BENSON, T. (1981): "The City: The Rhetoric of Rhythm" *Communication Monographs* 48: 54-72.
- METZ, C. (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo. (1968)
- MENDOZA, C. (1999). *El ojo con Memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
 _____ Comp. (2008) *La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México D.F.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- MINH-HA, T. (1990): "Documentary Is/Not a Name", *October*, nº 52, (1990), p. 88.
 _____ (1993): "The Totalizing Quest of Meaning." En: *Theorizing documentary*. RENOV, M. New York: Routledge.
 _____ (2004): *Catálogo de la exposición "secesión"*. En: http://www.secession.at/art/2001_minh-ha_e.html. Consultado en diciembre de 2009.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MITRY, J. (1978) *Estética y psicología del cine (1. las estructuras, 2 las formas)* Madrid: siglo XXI.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1991): *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- NAREMORE, J. (2005) *The Death and Rebirth of Rhetoric*. En: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/rhetoric.html>. Consultado en diciembre de 2010.
- NICHOLS, B. (1981): *Ideology and the Image. : Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
 _____ (1994): *Blurred Boundaries. Question of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
 _____ (1997): *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
 _____ (2001): *Introduction to documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
 _____ (2003) "El documental performativo" en *Postvérité* ed. Berta Sichel. Murcia: Centro Párraga p. 198-208.

_____ (2006) "Cuestiones de ética y cine documental", en *Después de lo Real*, eds. Josep Maria Català y Josetxo Cerdán. Valencia: Archivos de la Filmoteca 57-58.

NIETZSCHE, F. (2000): *Escritos sobre retórica*, Madrid: Trotta.

OROZ, E. Y AMATRIA, G. (2009) "La risa oblicua. O cuando el humor desvió al documental de su rígido canon". En: *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio.

ORTEGA, M.L. (2005): *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.

_____ (2005b): Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En: TORREIRO, C, CERDÁN, J. eds. (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, signo e imagen. Páginas 185-217.

_____ (2007): *Espejos rotos*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.

PARANAGUA, P.A. (ed.) (2003): *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

PEARCE, G Y MCLAUGHLIN, C. Ed. (2007) *Truth or dare, art and documentary*. Bristol/Chicago: Intellect.

PEÑA TIMÓN, V. (2001): *Narración Audiovisual: Investigaciones*. Madrid: Laberinto.

PIEDRAHITA M.. (1987): *Tele periodismo, ante el reto de la Tv. privada*. Madrid: RTVE.

PLANTINGA, C. (1997): *Rhetoric and representation in non-fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (1996): "Moving pictures and the rhetoric of non-fiction film: Two approaches". En: *post theory: Reconstructing film studies*. Eds. BORDWELL, D.; Carroll, N. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, páginas 307-324.

_____ (1998): 'A Naive Reply to MacLennan and Raskin', *Film-Philosophy*, vol. 2 no. 6, March 1998 <<http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n6plantinga>>. Consultado en Junio de 2005.

_____ (2007): Caracterización y ética en el género documental. En: CATALÀ, J.M. y CERDÁN, J. (eds.) (2007): *Después de lo Real Volumen I y II*. Valencia: Archivos de la filmoteca 57-58, octubre 2007/febrero 2008.

PIÑUEL, J.L. (2002): *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*. En: Estudios de Sociolingüística 3(1), 2002, páginas 1-42

PERELMAN, Ch.; OLBRECHTS-TYTECA, L. (1994): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos. (1958).

_____ (2004): *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.

PERICOT, J. (1987): *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Ariel.

PETÓ, A. (2011): *Cinema and Intermediality: The passion for the in-between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

QUINTANA, A. (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

- QUINTILIANO, F. (1987): *Institutio oratoria*. Madrid: Hernando. 2 Vol.
- RAJAS M. (2005): *Introducción al análisis retórico del texto filmico*. Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías. No 5.
- RABIGER, M., (1998): *Directing the documentary*. Boston: Focal press, Third edition.
- RASKIN, J. (1997): "The Friction Over the Fiction of Nonfiction Movies". En: *Film-Philosophy*, vol. 1 no. 7, September 1997. <http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n7raskin>
- RENOV, M. (Ed.) (1993): *Theorizing Documentary*. New York, Londres: Routledge.
- _____ (2004): *The subject of Documentary* (visual evidence, vol. 16). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (2007): away from copying: the art of documentary practice. En: PEARCE, G Y MCLAUGHLIN, C. Ed. (2007) *Truth or dare, art and documentary*. Bristol/Chicago: Intellect.
- RENOV, M. y GAINE, J (eds.), (1999): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RHETORICA AD HERENNIUM (1997): Introducción, traducción y notas S. Núñez. Madrid: Gredos.
- RICOEUR, P. (1975/1980): *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Cristiandad S.L.
- ROSENTHAL, A. (2002): *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, Illinois: Southern Illinois University Press.
- _____ (editor) (1988): *New Challenges for documentary*. Los Angeles: The University of California Press.
- ROTHA, P. (1952): *Documentary Film: the use of the film medium to interpret creatively an in social terms the life to the People as it Exist in Reality*. London: Faber and Faber.
- ROSEN, P. (1993): "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts", En: RENOV, M (ed.): *Theorizing Documentary*, Londres: Routledge.
- ROTHMAN, W. (2006): Looking Back and Turning Inward: American Documentary Films of the Seventies from History of the American Cinema: *EN: Lost Illusions: American Cinema in the Age of Watergate and Vietnam, 1970-1980, Volume 9 of Scribner's History of the American Cinema*. California: Thomson Gale
- RUBY, J. (1977): *The image mirrored: Reflexivity and the documentary film*. En: The Journal of the University Film Association 29(4):3-13.
- _____ (1980) *Exposing yourself: Reflexivity, film, and anthropology*. Semiotica 30(1-2):153-79.
- _____ (1991): *Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma*. Visual Anthropology Review Fall 1991 Volume 7 Number 2.
- RUIZ DE LA CIERVA, M. (2001): *Influencia del discurso retórico en el auditorio*. <http://www.ensayistas.org/critica/retorica/ruiz/> Consultado en enero de 2006.

- RUIZ COLLANTES, X. (2000): *Retórica creativa, Programas de ideación publicitaria*. Barcelona: Aldea Global.
- RUSSELL, C. (1999): *Experimental Ethnography: The form of film in the age of video*. London: Duke University Press.
- S. DE FRIEDEMANN, N. (1976): *El cine Documento*. En: Revista Colombiana de Antropología. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1976. Volumen 20. P.509
- SADOUL, G. (1971): *Dziga Vertov*. Paris: Editions Champ Libre.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004): *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. Y HISPANO, A. (Eds.) (2001): *Imágenes para la Sospecha*, Barcelona: Glénat.
- SEARLE, J. R. (1979): *"Metaphor". Expression and meaning*. Cambridge: C.U.P.
- SHERMAN, S. (1998): *Documenting ourselves: film, video, and culture*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- SILVERSTONE, R. (1986): "The agonistic narratives of television science", en Corner, J. (comp.), *Documentary and the mass media*, Londres: Edward Arnold Publishers.
- SLONIOWSKI, J. y GRAN, B (eds.), (1998): *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press.
- SLOTERDIJK, P. (2003): *Crítica de la Razón Clínica* (trad. Miguel Ángel Vega). Madrid: Siruela.
- SONTANG, S (2007): *Estilos Radicales*. Madrid: Alfaguara.
- STERNBERG M. (1978): *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- STOLLER, P. (1992): *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press.
- TAYLOR, M. (1999): *The Picture in Question. Mark Tansey & The Ends of Representation*, Chicago: The University Of Chicago Press.
- TERUEL, M. E. (1997): *Retòrica, informació i metàfora*. Barcelona: Aldea Global.
- VAN DIJK, T. (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
 _____ (1989) *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- VAUGHAN, D. (1999): *For documentary: twelve essays*. Los Angeles: University of California Press.
- VERTOV, D. (1973): *El Cine Ojo*. Madrid: Fundamentos.
- VICKERS, B. (2004): *In defence of rhetoric*. Oxford: Clarendon Paperbacks.

WANG, C. (2009): *From Vérité to Post-Vérité: A Critical Analysis of Chinese "New Documentaries"*. Ohio: Tesis de Maestría School of Film and the College of Fine Arts Faculty of the College of Fine Arts of Ohio University.

WAUGH, T. (1976): Beyond Verité: Emile de Antonio and the New Documentary of the 70s. En: *Jump Cut*, No. 10-11, 33-39.

WARREN, C. (Ed.). (1996): *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. Middletown: Wesleyan University Press.

Waugh, T. (1976): "Beyond verité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies", En: Nichols, B. Editor, (1984): (*Movies and Methods*. (vol. II), Berkeley-Los Angeles: University of California Press, pp. 235-236.

WEINRICHTER, A. (2004): *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.
_____ (2007): *La forma que piensa: tentativas entorno al cine ensayo*. Navarra: Colección Punto de Vista.
_____ (2009): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra.

WELCH, K. (1999): *Electric Rhetoric*. Massachussets: MIT.

WERLICH, E. (1975): *Typologie der Texte*, Munich: Fink.

WHITE, H. (1985): *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore-Londres: The John Hopkins University press.
_____ : El acontecimiento Modernista

WHITTOCK, T. (1990) *Metaphor and film*. New York: Cambridge University Press

WILLIAMS, L. (1997) *Espejos sin memoria: la verdad, la historia y el nuevo documental*. En: México, Estudios Cinematográficos. Año 3, num 9 julio septiembre 1997.

WINSTON, B. (1995): *Claiming the real: The documentary film revisited*. London: British Film Institute.
_____ (1988): "Direct cinema: The third decade. En: ROSENTHAL, A. Ed., (1988): *New challenges for documentary*. Berkley: University of California Press, páginas. 517-529.
_____ (1993): "The documentary film as scientific inscription. En: RENOV, M. Ed. (1993): *theorizing documentary*. Páginas 37-57.

WINTEREROWD, W. R. (1990). *The rethoric of other literature*. New York: Mcgraw - Hill.

WOLF, G. (1975): *Scientific film in the Federal Republic of Germany*. Gotinnga: Inter Naciones.

WRIGHT, T. (1992): *Televisión Narrative and ethnographic film*. Manchester: Manchester University Press.

ZUNZUNEGUI, S: (1989): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
_____ : (1996): *La mirada cercana*. Microanálisis filmico. Barcelona: Paidós.
_____ : (2008): *La mirada plural*. Barcelona: Cátedra.

8. FILMOGRAFÍA

24 horas de fiesta (24 hour party people), Michael Winterbottom, 2002, Reino Unido.

A Balinese Trance Séance, A Balinese Trance Séance, Tim y Patsy Asch, 1980, Australia.

Abril (Aprile), Nanni Moretti, 1998, Francia - Italia.

Agarrando Pueblo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977, Colombia.

Aileen: Life and Death of a Serial Killer, Nick Broomfield y Joan Churchill, 2003, Reino Unido.

Al final de la Escapada (1956), Jean-Luc Godard, À bout de souffle o Sin aliento o Al filo de la escapada, Francia.

Apuntes para una Orestíada africana (Appunti per un'Orestide africana), Pier Paolo Pasolini, 1970, Italia.

Balnearios, Mariano Llinás, 2002, Argentina.

Baraka, Ron Fricke, 1992, Estados Unidos.

Belleza americana (*American Beauty*), Sam Mendes, 1999, Estados Unidos.

Berlín: sinfonía de una ciudad (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt), Walther Ruttmann, 1927, Alemania.

Bien Despierto (Wide Awake), Alan Berliner, 2007, Estados Unidos.

Bowling for Columbine, Michael Moore, 2002, Estados Unidos.

Bright leaves, Ross Mc Elwee, 2003, Estados Unidos.

Brother, Can You Spare a Dime?, Philippe Mora, 1975, Gran Bretaña.

Capitalism a Love Story, Michael Moore, 2009, Estados Unidos.

Carta desde Siberia (Lettre de Sibérie), Chris Marker, 1957, Francia.

Chicago 10, Brett Morgen, 2007, Estados Unidos.

Chicken ranch, Nick Broomfield, 1983, Reino Unido – Estados Unidos.

Cinco Condiciones (De fem benspaend), Lars von Trier, Jørgen Leth, 2003, Dinamarca-Suiza-Bélgica-Francia.

Ciudadano Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941, Estados Unidos.

Cleo de 5 a 7, Agnès Varda, 1961, Francia.

Clouse up (Nema-ye Nazdik), Abbas Kiarostami, 1990, Irán.

Cravan vs. Cravan, Isaki Lacuesta, 2002, España.

Crónica de un Verano (Chronique d'un été), Jean Rouch y Edgar Morin, 1960, Francia.

Cuchillo de palo, Renate Costa, 2010, España.

De grote vakantie (The Long Holiday), Johan Vander der Keuken, 2000, Holanda.

Del olvido al no me acuerdo, Juan Carlos Rulfo, 1999, Méjico.

El edificio de los chilenos, Macarena Aguiló, 2010, Chile, Cuba, Francia, Bélgica.

Leth y Lars von Trier, 2004,

Diary, David Perlov, 1973-1983, Israel.

Decasia, Bill Morrison, 2002, Estados Unidos.

Digital, Elías León Siminiani, 2003, España/Estados Unidos

Documenteur, Agnès Varda, 1981, USA, Francia.

Don't look back, D.A. Pennebaker, 1967, Estados Unidos.

Dong, Jia Zhang Ke, 2006, Hong Kong – China.

Edificio Master, Eduardo Coutinho, 2002, Brasil.

El abuelo Cheno otras historias, Juan Carlos Rulfo, 1995, Méjico.

El cielo gira, Mercedes Álvarez, 2004, España.

El cine como espejo del mundo (Welt Spiegel Kino), Gustav Deutsch, 2005, Austria-Holanda

El día del estreno de Close Up (Il giorno della prima di Close Up), Nanni Moretti, 1996, Italia.

El diablo nunca duerme, Lourdes Portillo, 1994, Méjico.

El encargo del cazador, Joaquín Jordá, 1990, España.

El hombre de la cámara (Chelovek s kinoapparatom), Dziga Vertov, 1929, URSS.

El misterio Picasso (Le Mystère Picasso), Henri-Georges Clouzot, 1956, Francia

El nacimiento de una Nación (The Birth of a Nation), D.W. Griffith, 1915, Estados Unidos.

El permiso, Elías León Siminiani, 2001, País

El proyecto de la bruja de Blair (The Blair Witch Project), Daniel Myrick y Eduardo Sanchez, 1999, Estados Unidos.

El proyecto del diablo, Oscar Campo, 1999, Colombia.

El Tiempo y la Sangre, Alejandra Almirón, 2003, Argentina.

El tránsito, Elías León Siminiani, 2009, País

El Triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens), Leni Riefenstahl, 1935, Alemania.

En busca de Ricardo (Looking for Richard), Al Pacino, 1996, Estados Unidos.

En Construcción, José Luis Guerín, 2001, España.

Entre dos guerras (Zwischen zwei Kriegen), Harun Farocki, 1978, País??

Entusiasmo (Entuziazm), Dziga Vertov, 1931, URSS.

Eux et moi, Stéphane Breton, 2001, Francia.

F for fake (Vérités et mensonges), Orson Welles, 1973, Francia, Irán, Alemania.

Fahrenheit 9/11, Michael Moore, 2004, Estados Unidos.

Family álbum, Alan Berliner, 1986, Estados Unidos.

Fast, Cheap and Out of Control, Errol Morris, 1997, Estados Unidos.

Film Ist, Gustav Deutsch, 1998, 2002, 2009. País

Film Socialiste, Jean-Luc Godard Godard , 2010, Francia/Suiza

Flores de septiembre, Roberto Testa, Pablo Osores y Nicolás Wainszelbaum, 2003, Argentina

Fotografías, Andrés Di Tella, 2007, Argentina.

Fuego Inextinguible (Nicht lösbares Feuer), Harun Farocki, 1969, Alemania.

Garaje Olimpo, Marco Bechis, 1999, Argentina.

Gasland, Josh Fox, 2010, Estados Unidos.

Gimme Shelter, Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970, Estados Unidos.

Guión del film Pasión (Scénario du film Passion). Jean-Luc Godard, 1982, Francia/Suiza.

Happy Mother's Day, Joyce Chopra & Richard Leacock, 1963, Estados Unidos.

Harlan County U.S.A., Barbara Kopple, 1976, Estados Unidos.

Heidi Fleiss: Hollywood Madam, Nick Broomfield, 1995, Reino Unido.

Hijos (Sons and Daughters), Marco Bechis, 2001, Italia.

Historia (s) del cine (Histoire (s) du cinema). Godard, 1998, Francia.

Hombres de Aran, Robert J. Flaherty, 1934, Reino Unido.

Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges), Harun Farocki, 1988, Alemania.

I'm not there, Todd Haynes, 2007, Estados Unidos – Alemania.

In the Year of the Pig, Emile de Antonio, 1968, Estados Unidos.

Industrial Britain, John Grierson y Robert J. Flaherty 1933, Reino Unido.

Intimate stranger, Alan Berliner, 1991, Estados Unidos.

Jaguar, Jean Rouch, 1967, Francia.

Jero on Jero: A Balinese Trance Séance Observed, Tim y Patsy Asch, 1981, Australia.

JFK, Oliver Stone, 1991, Estados Unidos.

King Corn, Aaron Wolf, 2007, Estados Unidos.

Konec, Artavazd Peleshian, 1992, Armenia.

Koyaanisqatsi, Godfrey Reggio, 1983, Estados Unidos.

Kurt & Courtney, Nick Broomfield, 1998, Reino Unido.

La historia completa de mis fracasos sexuales (Complete History of my Sexual Failures), Chris Waitt, 2008, Reino Unido

La hora de los hornos, F. E. Solanas y Octavio Getino, 1968, Argentina.

La isla de las flores (Ilha das Flores), Jorge Furtado, 1989, Brasil.

La leyenda del tiempo, Isaki Lacuesta, 2006, España.

La llegada de un tren (L'Arrivée d'un train à La Ciotat), Louis Lumière, 1895, Francia.

La oficina, Elías León Siminiani, 1998, País

La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*), Sam Peckinpah, 1969, Estados Unidos.

La point courte, Agnès Varda, 1955, Francia.

La television y yo, Andres di Tella, 2002, Argentina.

La verdadera historia del cine (Forgotten silver), Peter Jackson, 1995, Nueva Zelanda.

Las estaciones (Vremena goda), Artavazd Peleshian, 1975, Unión Soviética.

Las estatuas también mueren (Les statues meurant aussi), Chris Marker, 1953, Francia.

Las Hurdes, tierra sin pan, Luis Buñuel, 1933, España.

Las playas de Agnès (Les plages d’Agnès), Agnès Varda, 2008, Francia.

Las variaciones Markers, Isaki Lacuesta, 2007, España.

La jetée, Chris Marker, 1962, Francia.

La televisión y yo, Di Tella, 2003, Argentina.

La tumba de Alexánder (Le tombeau d’Alexandre), Chris Marker, 1992, Francia.

Le joli mai, Chris Marker, Catherine Varlin, 1963, Francia.

Les Glaneurs et la Glaneuse, Agnès Varda, 2000, Francia.

Límites, Elías León Siminiani, 2009, País

Listen to Britain, Humphrey Jennings y Stewart McAllister, 1942, Reino Unido.

Lluvia (Regen), Joris Ivens, 1929, Holanda.

Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse), Agnès Varda, 2000, Francia.

Los habitantes (Obitateli), Artavazd Peleshian, 1970, Unión Soviética.

Los Maestros Locos (Les maîtres fous), Jean Rouch, 1955, Francia.

Los nibelungos (Die Nibelungen I: Siegfried), Fritz Lang, 1924, Alemania.

Los rubios, Albertina Carri, 2003, Argentina.

Lucio. Anarquista, atracador, falsificador, pero sobre todo... albañil, José Mari Goenaga y Aitor Arregi, 2007, España.

Manhatta, Paul Strand y Charles Sheeler, 1921, Estados Unidos.

Menq, Artavazd Peleshian, 1969, Unión Soviética.

Moana, Robert J. Flaherty, 1926, Estados Unidos.

Moeder Dao, de schildpadgelijkende, Vincent Monnikendam, 1995, Holanda.

Monos como Becky, Joaquín Jordá y Nuria Villazán, 1999, España.

Mr. Death: The rise and fall of Fred A. Leuchter, Jr., Errol Morris, 1999, Estados Unidos.

My architect, Nathaniel Kahn, 2003, Estados Unidos.

My Winnipeg, Guy Maddin, 2007, Canadá.

Naked Spaces – Living is Round, Trinh Minh-ha, 1985, Estados Unidos.

Nanook (*Nanook of the North*), Robert J. Flaherty, 1921, Estados Unidos.

Naqoyqatsi, Godfrey Reggio, 2002, Estados Unidos.

Nobody's Business, Alan Berliner, 1996, Estados Unidos.

Noche y niebla (Nuit et brouillard), Jean Cayrol, 1955, Francia.

Nuestro siglo (Mer dare), Artavazd Peleshian, 1983, Unión Soviética.

Nuestra Música (Notre musique), Jean-Luc Godard, 2004, Francia.

Número dos, cómo va eso. Godard, 1976, Francia

Operación luna (Opération lune), William Karel, 2002, Francia.

Olympia, Leni Riefenstahl, 1938, Alemania

Pasión, (Passion), Jean-Luc Godard, 1982, Francia

Pene, León Siminiani / Daniel Sánchez Arévalo, 2007, España.

Pescadores a la Deriva (Drifters), John Grierson, 1929, Reino Unido.

Porqué Peleamos (Why we Fight), Robert Capra (1943-45), Estados Unidos

Poto and Cabengo, Jean-Pierre Gorin, 1980, USA, West Germany.

Powaqqatsi, Godfrey Reggio, 1988, Estados Unidos.

Primary, Robert Drew, 1960, Estados Unidos.

Prohibido, Andrés Di Tella, 1997, Argentina.

Que se salve quien pueda (la vida). Sauve qui peut (La Vie), Jean-Luc Godard, 1982, 1980, Francia

Querido diario (Caro Diario), Nanni Moretti, 1993, Italia.

Releasing the spirits: a village cremation in Bali Eastern Indonesia, Tim y Patsy Asch, 1990, Australia.

Reassemblage: From the Firelight to the Screen, Trinh T. Minh-ha, 1983, Estados Unidos.

REC, Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007, España.

Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas, 1972, Reino Unido, Alemania.

Route One USA, Robert Kramer, 1989, Francia – Reino Unido – Italia.

Ryan, Chris Landreth, 2004, Canadá.

Salesman, Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1968, Estados Unidos.

Sharasojyu, Naome Kawase, 2003, Japón.

Sherman's march, Ross Mc Elwee, 1986, Estados Unidos.

Sicko, Michael Moore, 2007, Estados Unidos.

Sink or swim, Su Friedrich, 1990, Estados Unidos.

Sin Sol (Sans soleil), Chris Marker, 1982, Francia.

Six O'Clock News, Ross McElwee, 1996, EUA.

Soldier Girls, Nick Broomfield, 1981, Estados Unidos, Reino Unido.

Stalker, Andréi Tarkovski, 1979, Unión Soviética.

Standard operating procedure, Errol Morris, 2008, Estados Unidos.

Suite Habana, Fernando Pérez, 2003, Cuba.

Super Size me, Morgan Spurlock, 2004, Estados Unidos.

Surname Viet Given Name Nam (Trinh Minh-ha), 1989, Vietnam, EUA.

Surplus, Erik Gandini, 2003, Suecia.

Tabloid, Errol Morris, 2010, Estados Unidos.

Tarachime (Nacimiento/Madre), Naome Kawase, 2006, Japón.

Tarnation, Jonathan Caouette's, 2003, Estados Unidos.

Tabú, Flaherty (David Flaherty, Robert J. Flaherty, F.W. Murnau), 1931, Estados Unidos.

The atomic cafe, Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierce Rafferty, 1982, Estados Unidos.

The Thin Blue Line, Errol Morris, 1988, Estados Unidos.

The fog of war: Eleven lessons from the life of Robert S. McNamara, Errol Morris, 2003, Estados Unidos.

The leader, his driver and the driver's wife, Nick Broomfield, 1991, Reino Unido.

The good woman of Bangkok, Denis O'Rourke 1991, Australia.

The March of Time, Raymond Fielding, (1935-1951), Estados Unidos

The Plow that Broke the Plain, Pare Lorentz, 1937, Estados Unidos.

The river, Pare Lorentz, 1938, Estados Unidos.

The sweetest sound, Alan Berliner, 2001, Estados Unidos.

The thin blue line, Errol Morris, 1988, Estados Unidos.

Tierra negra, Ricardo Iscar, 2005, España.

Time Indefinite, Ross Mc Elwee, 1993, Estados Unidos.

Tongues United, Marlon Riggs, 1989, Estados Unidos.

Trabajadores saliendo de la fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik), Harun Faroki, 1995, Alemania.

Trelew, Mariana Arruti, 2003, Argentina.

Tres canciones sobre Lenin (Tri pesni o Lenine), Dziga Vertov, 1934, URSS.

Un perro andaluz (Un chien andalou), Luis Buñuel, 1928, Francia.

Un tigre de papel, Luis Ospina, 2007, Colombia.

Vals con Bashir, Ari Folman, 2008, Israel.

Vida (Kyanq), Artavazd Peleshian, 1993, Armenia.

Walden: Diaries, Notes and Sketches, Jonas Mekas, 1969, Estados Unidos.

Wide Awake, Alan Berliner, 2006, Estados Unidos.

Woodstock, 3 Days of Peace & Music, Michael Wadleigh, 1970, Estados Unidos.

Xiao wu, Zhang Ke Jia, 1998, Hong Kong – China.

Yo no se que me han hecho tus ojos, Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003, Argentina.

yo te saludo maría (Je vous salue, Marie), Jean-Luc Godard, 1985, Francia

Yo, un negro (Moi, un noir), Jean Rouch, 1958, Francia.

Zelig, Woody Allen, 1983, Estados Unidos.