

Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación¹

Por Aida Vallejo Vallejo

Resumen

El presente artículo ofrece un modelo de análisis de las estrategias de enunciación narrativa en el documental, explorando los recursos de algunos documentales contemporáneos a través de los cuales se hace presente la mirada del autor/a. En primer lugar, reflexionaremos sobre las formas de la *enunciación* más pura en el documental (asociada a las estéticas del reportaje televisivo). En segundo lugar, hablaremos de las formas que adquiere la *mostración* (con el cine observacional como paradigma). Y en tercer lugar, exploraremos las estrategias narrativas donde las fronteras entre *mostración* y *enunciación* se hacen borrosas (y que da cuenta de los nuevos modos de expresión que ha adquirido el documental de creación en los últimos años).

Palabras clave

Documental de creación, narrativa, enunciación, mostración, autoría.

Summary

This article offers a model for the analysis of enunciative narrative strategies in documentary, exploring the resources used by some contemporary documentaries through which the author's gaze is built. Firstly, we will reflect on the purest forms for *telling* (associated to television reportage's aesthetics). Secondly, we will explore the forms for *showing* (for which observational cinema serves as a paradigm). And thirdly, we will analyse the narrative strategies where the boundaries between *telling* and *showing* are blurred (represented by the new modes of expression explored by documentary in recent years).

Keywords

Creative documentary, narrative, telling, showing, authorship.

Datos de la autora

Aida Vallejo es especialista en cine documental de creación, área en la que ha trabajado como investigadora, docente, guionista y crítica cinematográfica. Sus líneas de investigación se han centrado en las formas narrativas del documental contemporáneo, así como en sus redes de circulación internacional a través de los festivales especializados. Doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid, actualmente trabaja como profesora en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Es la fundadora y coordinadora del "Documentary Workgroup" de NECS (European Network for Cinema and Media Studies).

E-mail: aida_vallejo@yahoo.es;

web:

www.aidavallejovallejo.wordpress.com

Fecha de recepción

1 de octubre de 2012

Fecha de aprobación

3 de noviembre de 2012

Introducción

En los últimos años hemos sido testigos de la aparición de numerosos focos de creación y promoción del cine documental en países de todo el mundo. En este período han surgido diversos festivales dedicados exclusivamente al cine documental y, al mismo tiempo, hemos visto aumentar su presencia en la programación de los festivales de cine independiente y

experimental.

En este marco, el documental se ha erigido como un espacio de libertad creativa, convirtiéndose en laboratorio de experimentación para la vanguardia cinematográfica. Cabe destacar que una de las claves de su originalidad radica en la búsqueda de nuevas estructuras formales a través de diversas estrategias narrativas y estéticas, donde los procesos de enunciación han sido uno de los territorios de exploración formal más fructíferos. En el presente texto proponemos una serie de categorías para analizar la construcción de instancias narrativas en el documental contemporáneo, que van desde la enunciación clásica de la *voice over*, hasta la mostración más pura del cine observacional, pasando por numerosas estrategias intermedias donde diversas instancias (ya sean director/a, narrador/a o personajes) se erigen como portadores del discurso.

A través del de algunos fragmentos de filmes contemporáneos que desafían las formas del documental clásico (con la presencia explícita del autor/a como narrador/a del relato, creando la ilusión de observación directa o escondiendo su discurso a través de la voz de sus personajes), exploraremos los modos a través de los cuales se hace presente la mirada del autor/a.

1) Marco teórico: narratología y documental

1.1) De la Poética clásica a la Narratología audiovisual contemporánea

Antes de abordar las formas de la enunciación en el documental contemporáneo haremos un breve repaso a los orígenes del estudio del uso de la voz narrativa en distintas disciplinas (como el teatro, la literatura y el cine), revisando algunos de los conceptos desarrollados por la narratología que son claves para el análisis formal de los discursos audiovisuales.

En primer lugar, analizaremos la distinción entre los conceptos *mostración* y *enunciación*. La articulación de dicha dicotomía hunde sus raíces en los estudios de la Grecia Clásica,

donde autores como Platón (en *La república*) y Aristóteles (en *Poética*) plantearon los conceptos de *mímesis* y *diégesis* para explicar los diversos modos de enunciación en las obras de teatro y la poesía.

A grandes rasgos, la *mímesis* correspondería a la imitación de los hechos en escena y la *diégesis* al discurso mediado por un narrador. Por un lado, la *mímesis* se produce cuando los personajes hablan por sí mismos y la historia llega directamente al espectador a través de los diálogos y la interpretación. El equivalente en la literatura serían los diálogos transcritos. Por otro lado, en la *diégesis* aparece un narrador que es el que cuenta lo que les ocurre a los personajes. Es lo que en literatura se ha denominado "estilo indirecto". Esta dualidad resurgió a principios del siglo XX en la crítica angloamericana de la narración bajo las denominaciones de *telling* y *showing*, es decir, el tipo de novela dominada por un narrador omnisciente clásico frente a la novela dramática representada por el novelista Henry James y sus seguidores.

Cabe puntualizar que en los textos teóricos sobre narrativa la mayoría de autores/as utilizan *mímesis* en sentido Platónico y *diégesis* en sentido Aristotélico, ya que consideran la imitación según Aristóteles no tanto como imitación sino como representación. Siguiendo la línea angloamericana, en esta investigación preferimos utilizar los términos *mostración* y *enunciación* por el significado que ha cobrado en los estudios narrativos el término *diégesis*, como sinónimo de *historia* (el mundo imaginario al que hace referencia el relato), lo cual puede llevar a confusiones acerca de estos conceptos².

Para el estudio de los modos de enunciación en la literatura, destaca el exhaustivo trabajo de uno de los padres de la narratología: Gérard Genette (1972), que ha permitido clasificar los distintos modos de la enunciación a través de una taxonomía del narrador, en función de su posición en la *diégesis* (o *historia*).

Desde los estudios cinematográficos, los herederos de la semiótica han explorado las formas en que el lenguaje audiovisual utilizaba recursos narrativos, tanto a través de la adaptación de técnicas ya utilizadas en el teatro y la literatura, como a través del análisis de estrategias textuales que son específicas del dispositivo fílmico. En esta línea, cabe destacar el pormenorizado estudio propuesto por Gaudreault y Jost en *El relato cinematográfico* (1995), que nos permite desgarnar los distintos elementos narrativos a través de los que se construye el relato audiovisual, y entre los cuales se encuentran las formas de enunciación y narración (47-70). Sus propuestas van a servir de referencia para el análisis de las formas enunciativas del documental contemporáneo que aquí proponemos.

1.2) La enunciación documental a la luz de la narratología

En el marco concreto de los estudios dedicados al cine documental, el análisis de las formas de la enunciación se ha visto condicionado, en primer lugar, por la falta de interés de muchos autores hacia las herramientas de la narratología y, en segundo lugar, porque los debates centrales en torno al documental se han dirigido más a cuestiones relacionadas con su carácter informativo y/o su relación con conceptos como la realidad o la verdad, que a su propia construcción formal.

Cabe destacar que la teoría narrativa, ampliamente desarrollada en los estudios de cine de ficción, raramente ha sido aplicada al análisis del cine documental. Por un lado, desde los estudios del cine de ficción en muchos casos se ha tildado al cine documental de cine no narrativo, basándose en modelos de clasificación que confrontan el cine de Hollywood con otras estrategias "no narrativas" entre las que incluyen el cine documental (Bordwell y Thompson, 1979: 47-48). En la mayoría de los casos dicha asociación de conceptos se da a causa de que se ha extendido el uso del término "narrative cinema" como sinónimo

de cine de ficción, incluso entre los estudiosos del cine documental (Nichols, 1985: 259). Como apunta Plantinga, el hecho de que muchos de ellos nieguen el uso de la narrativa y la exploración del tratamiento se debe a "la extendida idea de que el documental, como representación de la realidad, debería tomar una forma "en concordancia" con su tema. Lo que esa afirmación suele querer decir es que, de alguna manera, el documental debería copiar, trazar o imitar la realidad no simplemente en su modelo de lo real (el mundo proyectado) sino en su propia presentación formal" (1997: 124).³

Por otro lado, la teoría documental se ha centrado más en cuestiones de retórica (Plantinga, 1997) o relacionadas con la ética y la dimensión epistemológica del género (Nichols, 1997), que en su dimensión narrativa, aunque encontramos algunas excepciones como las aportaciones de seguidores de la tradición francófona de la semiótica (Jost, 1989; Colleyn, 1993; Gaudreault y Marion, 1994; Guynn, 2001; Vallejo, 2007 y 2008).

Bill Nichols, referente teórico del cine de lo real, diferenciaba entre dos tipos de placeres: las *escopofilia* asociada a la ficción (basada en el placer de mirar) y la *epistefilia* documental (cuya finalidad principal es la búsqueda del conocimiento) (1997: 228). Esta afirmación da cuenta de una tendencia bastante extendida, en el marco de la teoría cinematográfica, donde el documental ha sido abordado a como un género distinto cuyo interés principal no es tanto su construcción o dimensión artística, como su valor informativo y su relación con la representación de la realidad.

Dado el giro estético del documental en los últimos años, cabe replantearse esta dicotomía: placer visual vs. placer del conocimiento, ya que el cine documental contemporáneo funde los límites de ambos conceptos en un intento de transmitir su mirada sobre lo real sin renunciar a la búsqueda de la belleza. Lo que pioneros como Flaherty o Grierson defendieron en la primera mitad del siglo XX, vuelve a ser la clave para la construcción

del cine documental: el tratamiento creativo de la realidad.

Partiendo de estas premisas, consideramos que la narratología ofrece herramientas de análisis idóneas para abordar las nuevas formas que está adquiriendo el cine documental contemporáneo, y en especial su exploración de diversas formas de enunciación. Es decir, sobre quién recae el peso de la narración, que se esconde en diversas instancias enunciativas donde surgen múltiples combinaciones posibles.

En la bibliografía dedicada al documental, algunos autores han tratado el tema de la enunciación pero, en la mayoría de los casos, lo han hecho pasando por alto todo el bagaje teórico de la narratología. Dichos autores han propuesto clasificaciones en función de la relación de la instancia narrativa con el mundo proyectado, pero sin plantear los criterios de clasificación con claridad. Éste es el caso de algunos modelos clasificatorios (Nichols, 1985, 1991, 1994, 2001; Renov, 1993; Corner, 1996; Plantinga, 1997), que ofrecen una taxonomía de los subgéneros del documental en función de la entidad narrativa que cuenta el relato (ya sea un narrador omnisciente que no forma parte del mundo profílmico, un realizador o un actor social).

Las propuestas de Nichols, con su conocida clasificación de los subgéneros documentales: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo (1991:65-114); a los que añade dos nuevos modos: performativo (1994:92-96) y el poético (2001:102-104), hace referencia a algunas cuestiones relacionadas con la enunciación, y reflexiona sobre las instancias en las que recae el peso de la narración (ya sea el narrador omnisciente del documental expositivo o el diálogo de los personajes del cine observacional).

Por su parte, John Corner propone distintas "modalidades del lenguaje documental" en función de qué entidad narrativa nos muestra el relato especificando el papel del sonido (o más bien de la palabra) en función de si la enunciación nos llega a través de la escucha de un diálogo, la entrevista, o la voice

over (Corner, 1996: 28-30).

Colleyn también repasa estas cuestiones proponiendo una clasificación un tanto superficial que divide los tipos de comentario en: directivo (que ofrece las pautas para la interpretación de la imagen), el técnico (que da algunas indicaciones sobre tiempo y lugar para situar la imagen), y el literario (que produce un efecto por el choque con las imágenes). El autor habla también del comentario interno basado en los diálogos (1993: 127-128).

Plantinga también aporta su propia clasificación, proponiendo distintas "voces": formal, abierta y poética (1997:101-119). Su propuesta se articula en función de la autoridad epistémica, dando cuenta de su interés en la dimensión retórica del documental como discurso sobre la realidad.

La cuestión más interesante radica en que la instancia enunciativa no sólo se construye porque cumple la función de enunciar, sino por su posición de poder respecto al mundo proyectado (o su autoridad epistémica). Las clasificaciones a las que aludíamos anteriormente, propuestas por Corner, Nichols, Colleyn o Plantinga se referían tanto a la autoridad como a la enunciación en sí misma.

Cabe añadir que las aportaciones de autores como Jost (1989) o Gaudreault y Marion (1994) sí que hacen referencia a la enunciación en términos narratológicos, pero dado el momento histórico en que se escribieron, se centran casi exclusivamente en el análisis del documental expositivo clásico, además de centrar el debate en torno a la especificidad del documental frente a la ficción, y su relación con la veracidad, la representación de la realidad y su autoridad epistémica.

Teniendo en cuenta el giro que se ha producido en la estética del documental contemporáneo donde encontramos formas híbridas de enunciación de diversa índole que en la mayoría de casos no encajan con los modos y clasificaciones mencionados anteriormente, consideramos que estas taxonomías ofrecen un

marco analítico demasiado rígido para poder abordar el análisis de dichas prácticas. Como apunta Maria Luisa Ortega:

Afirmamos estar asistiendo a una hibridación en las prácticas cinematográficas ligada a la representación de lo real, donde (...) vemos aparecer panfletos políticos y contra-informativos disfrazados de diarios o búsquedas personales, la imagen de archivo y el documento visual al servicio de la poesía, la indagación social bajo diversas formas de *thriller* policíaco o el uso de la teatralidad y la dramatización distanciadora ocupando el lugar de la entrevista natural para la reconstrucción histórica. Muchos ven en ello un desplazamiento de las fronteras en disputa entre el documental, la ficción y el cine experimental, pero quizás, al igual que en el caso de las ciencias sociales y las humanidades, debamos hablar con más precisión de una redefinición de los criterios para establecer la cartografía del territorio documental (Ortega, 2005:186).

Vista esta tendencia a la hibridación en las estructuras narrativas del documental, proponemos aportar un modelo de análisis que aborde los filmes desde su materia significativa para llegar a un análisis textual, frente al modelo actual que parte de una clasificación en la cual pueden o no encajar los textos.

A continuación ofrecemos una taxonomía de las estrategias de enunciación narrativa en el documental, ofreciendo ejemplos de su uso en algunos films contemporáneos. En primer lugar, reflexionaremos sobre las formas de la enunciación más pura en el documental (asociada a las estéticas del reportaje televisivo). En segundo lugar, hablaremos de las formas que adquiere la mostración (con el cine observacional como paradigma). Y en tercer lugar, exploraremos las formas narrativas donde las fronteras entre mostración y enunciación se

hacen borrosas (y que da cuenta de los nuevos modos de expresión que ha adquirido el documental de creación en los últimos años).

2) Análisis: mostración y enunciación en el documental contemporáneo

2.1) Enunciación. El modo expositivo del documental clásico

Cuando se utiliza la enunciación en sentido puro existe un mediador entre la historia y el espectador. Aquí aparece la voz explicativa (o el texto escrito) interpretados por un narrador ajeno al mundo proyectado, y por lo tanto no es un personaje de la historia quien ejerce de narrador. En el documental dicha enunciación puede estar construida a través de una *voice over* incorpórea, mostrarse a través de intertítulos y textos, o esconderse tras las asociaciones de significado creadas por el montaje. Se trata, en definitiva, de elementos extradiegéticos añadidos en la fase de posproducción de la película que añaden información a la imagen, guiando su interpretación.

2.1.2) Escuchando "la voz de Dios". La *voice over*

En primer lugar, la forma clásica de enunciación es la del narrador de la *voice over* del "documental expositivo" (en términos de Nichols). Dicha voz es una instancia narrativa ajena al mundo proyectado, por lo que es incorpórea. Ejerce una mediación entre la historia contada y el espectador. Este tipo de enunciación comúnmente utilizada en el documental periodístico y televisivo.

A pesar de que una de las especificidades del documental contemporáneo ha sido la búsqueda de nuevas instancias enunciativas más elaboradas que el uso de la *voice over*, seguimos encontrando documentales que recurren a esta estrategia para su construcción, como ocurre con *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996) o *Nómadas del viento* (Jacques Perrin, Jacques Cluzaud y Michel Debats, 2001). Por otro lado, los falsos documentales como *Zelig* (Woody Allen,

1983) o *La verdadera historia del cine* (Peter Jackson y Costa Botes, 1995) asumen esta forma de enunciación, apropiándose de la estructura formal del documental expositivo, precisamente para poner en evidencia los mecanismos textuales del documental clásico.

El uso de la enunciación pura en el documental conlleva una serie de connotaciones respecto a la veracidad de sus afirmaciones, dado que como indicaba Plantinga al hablar de la autoridad de la *voz formal* (1997: 110-115), esta construcción formal toma una posición de conocimiento absoluto sobre el mundo del que habla. A pesar de lo que podría parecer a priori, aunque no haya ninguna relación indicativa con la realidad (tanto en la banda de imagen como en el audio), cuando se recurre a la enunciación pura en el documental, el espectador le asigna un mayor valor de verdad a su discurso que el que le puede asignar a la propia imagen-índice. Como indicaba Plantinga: "audiences uncritically accept what the voice-over narrator claims, because the voice-over is not present as a visible body" (1997: 159). La intangibilidad de esa entidad enunciativa es la base para su interpretación por parte del espectador documental. Al aceptar el *pacto de veracidad*⁴ del documental, acepta a su vez la autoridad del enunciador del discurso (por encima de la autoridad de los actores sociales que aparezcan en él), asignándole una autoridad epistémica mayor que la de otras voces.

2.1.3) Información impresa. Los elementos gráficos

Un segundo recurso para la enunciación consiste en el uso de elementos gráficos: subtítulos, intertítulos, mapas y gráficos y otros tipos de sobreimpresiones. Estos elementos pueden cumplir varias funciones narrativas: presentar a los personajes (como se hace en el reportaje televisivo para aclarar la identidad y afiliación de las personas representadas en forma de "cabezas parlantes"), avanzar en la narración (con explicaciones escritas

sobre lo que ha ocurrido) o, como veremos en el siguiente ejemplo, presentar localizaciones.

Si comparamos la construcción del espacio en dos documentales sobre el territorio Palestino-Israelí, vemos que existen diversas estrategias enunciativas para indicar la localización espacial de la imagen. En el caso de *Checkpoint* (Yoav Shamir, 2003) se utilizan los títulos superpuestos a la imagen para localizar las distintas regiones (en la imagen vemos cómo un texto nos indica a qué región se sitúa el lugar que aparece en pantalla). Se trata de una marca explícita que revela la presencia de una instancia enunciativa. Sin embargo en el filme *Route 181. Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (Michel Khleifi y Eyal Sivan, 2004) dicha instancia se esconde tras los elementos del propio universo diegético para establecer las localizaciones. En la imagen vemos un cartel de la carretera que nos indica el lugar a donde se dirigen.

2.1.4) Asociando los planos. El montaje

El tercer recurso enunciativo tras el que se esconde la autoría es el montaje. El montaje es la forma menos explícita de presencia de la enunciación. Se trata de otro elemento que evidencia la construcción del relato que viene dada no por un elemento de la realidad profílmica, sino por la propia construcción estilística del filme.

Este recurso hace patente la presencia del enunciador a través de figuras retóricas construidas por la asociación de ideas entre imágenes sucesivas como vemos en *La isla de las flores* (Jorge Furtado, 1989). Por otra parte, la propia selección del encuadre o el uso del zoom puede evidenciar la presencia de este enunciador.

2.2) Mostración. Del cine observacional a la reconstrucción

La mostración pura implica un acceso directo a los hechos, con la observación directa de las acciones, sin la necesidad de que

una instancia relatora nos cuente los hechos de forma indirecta. En el documental encontramos dos estrategias para la construcción de esta estética de la transparencia: la estética observacional y la reconstrucción de los hechos.

2.2.1) La imagen observacional

En primer lugar encontramos la imagen observacional. En este caso aparece un dispositivo que cuenta la historia (la imagen) pero no hay entidad narrativa inscrita en el texto. La mostración en su forma más pura viene dada por la imagen fotográfica como imitación de una realidad visual. El cine directo y el cine observacional han asumido esta construcción formal, con la idea de "la mosca en la pared" como premisa para la desaparición de la instancia enunciativa del universo diegético. De esta manera, se construye una estética de la transparencia, buscando la presentación de los hechos sin mediación.

El uso del estilo observacional es utilizado en el filme *Ser y tener* (Nicholas Philibert, 2002). La película renuncia a inscribir las marcas de la enunciación en el discurso, ofreciendo una observación de los hechos sin intervención de marcas explícitas de la enunciación. De esta manera el filme recurre a la mimesis, propiciando que el espectador acceda a los hechos de forma directa, sin la mediación de un narrador.

2.2.2) La reconstrucción como imitación

Otra forma de mostración en el documental es la que comparte con la ficción: la reconstrucción. En su origen la mimesis tiene lugar cuando se reconstruye o imita una situación para la cámara. En este caso se produce una doble mostración: una por el carácter indicativo de la imagen documental, y una segunda por la imitación de un hecho que se produce delante de la cámara.

En *La odisea de la especie* (Jacques Malaterre, Javier

G.Salanova, 2003) asistimos en todo momento a una reconstrucción profílmica. Dada la imposibilidad de obtener imágenes que muestren acontecimientos prehistóricos en clave de mimesis, el único recurso disponible para el documental es la reconstrucción, donde se renuncia al carácter indicativo de la imagen como documento. De esta manera se evita tener que hacer una construcción formal basada exclusivamente en la enunciación de declaraciones verbales de expertos/as, como suele ocurrir en los documentales históricos que adoptan el formato del reportaje televisivo.

3) Fronteras difusas. Explorando nuevas formas de enunciación en el documental

Como apuntábamos al inicio, son muchas las formas que puede adquirir la enunciación cinematográfica, tanto en función de los diversos niveles en que actúa el lenguaje audiovisual (en las bandas de imagen y sonido), así como de las distintas instancias portadoras del discurso y su autoridad (director/a, narrador/a, personaje). Como veremos a continuación, existen diversas estrategias a través de las que el autor/a delega el peso de la narración sobre diversas instancias enunciativas, desde las "cabezas parlantes" del documental expositivo clásico, a las formas más complejas del documental de creación contemporáneo. Precisamente esta práctica se ha erigido en los últimos años como espacio para la experimentación formal donde la subjetividad ha cobrado protagonismo, dando paso a múltiples formas de articular la enunciación.

3.1) La voz de los personajes. El diálogo como portador del relato

En primer lugar encontramos el diálogo como portador del relato. En este caso, los diálogos pueden funcionar como entidades narrativas indirectas. Como indican Gaudreault y Jost "el cine tiene una tendencia casi "natural" a la delegación narrativa, a

la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los seres humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse" (1990: 57).

En el documental contemporáneo podemos identificar diversos usos de la palabra como vehículo de comunicación en función el poder enunciativo de los participantes en el diálogo: diálogo del cine directo, el diálogo no mediado o el diálogo con el entrevistador/a.

El diálogo del cine directo. El documental se sirve de la característica del diálogo como portador de relatos para esconder a la instancia narrativa tras los actores sociales del mundo proyectado. Es un recurso ampliamente utilizado en el cine observacional, que muestra diálogos de personas que ignoran la presencia de la cámara. Así como en la mostración los diálogos se utilizan de forma directa (conversaciones en presente), en este caso la palabra funciona como vehículo para contar acontecimientos que han ocurrido en el pasado, haciendo de esta manera avanzar la narración.

En *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000) se utiliza este recurso para contar lo que le ha ocurrido a Leyla Zana. Se utiliza el diálogo de las dos mujeres para comunicar que está en prisión. No aparece una instancia narrativa extradiegética sino que ellas como actrices sociales del mundo proyectado transmiten la información a través del relato que le cuenta la una a la otra. Si este tipo de enunciación está forzada por el equipo de realización, puede notarse la presencia de las cámaras en el comportamiento de las actrices sociales, y producirse un extrañamiento que comunique al espectador la presencia de un enunciador extradiegético, como puede pasar en este caso.

El diálogo no mediado es otra forma de enunciación donde, al

contrario que en el caso anterior, se reconoce la presencia de la cámara en el propio diálogo. El cámara forma parte del mundo proyectado al entrar en la conversación. Pero en este caso la instancia enunciativa forma parte también de esa realidad que pretende relatar.

Este recurso aparece en los documentales autobiográficos, los que utilizan videos caseros, etc... Por ejemplo, en *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) el hecho de que las imágenes hayan sido grabadas por el propio hijo, hace que no aparezcan en el texto marcas de la presencia de una instancia enunciativa ajena a su realidad. Durante los diálogos hablan de lo que pasó (es decir se crea un relato) de una forma no mediada. Aquí los actores sociales actúan ante su hijo que está detrás de la cámara, no ante los espectadores del film, ni ante un realizador o entrevistador ajeno a su realidad.

El diálogo con el entrevistador/a. El diálogo entre el equipo de realización (o entrevistador/a) y los actores/as sociales es una forma de narración que se produce por el intercambio de información entre instancias que forman parte del mundo proyectado. A nivel textual se trata del mismo mecanismo de enunciación que el diálogo del cine directo. Sin embargo, a nivel epistémico la diferencia recae en que en los diálogos del cine directo ninguno de los actores o actrices sociales tiene una situación de poder como narrador superior al otro/a. Cuando uno de los personajes del mundo proyectado se presenta como parte de la entidad realizadora del film (realiza las entrevistas o graba el filme) el diálogo sigue siendo una forma de enunciación indirecta, pero el espectador asigna el "rol" de narrador del film a los miembros del equipo de realización.

En *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002) vemos el diálogo entre Michael Moore y Charlton Heston. El realizador hace las preguntas y Charlton Heston es el portador del relato en su respuesta. Sin embargo el "poder de la enunciación" lo tiene el realizador, ya que es el gran imaginador que después va

a construir el discurso del filme como un todo. Sin embargo textualmente en esta secuencia quien tiene el rol de enunciador es el entrevistado. Es el que cuenta el relato para el espectador.

3.2) Escondiendo la instancia narrativa. Entre la mostración y la enunciación

Una segunda forma de enunciación a través de la palabra incluye aquellas estrategias donde diversas instancias narrativas se dirigen directamente al espectador/a. Al contrario de lo que ocurría con la enunciación pura de la *voice over*, en este caso la instancia relatora forma parte de la historia o diégesis.

La enunciación mediática. Una forma de enunciación dentro del mundo proyectado es la grabación de imágenes o sonidos de los medios de comunicación (radio, televisión, periódicos...) que forman parte de la realidad que se pretende representar. Vemos que en la sociedad de la información los medios son una parte omnipresente de la realidad, por lo que muchos documentales recurren al relato mediático dentro de su propio relato. Ésta es otra manera de "esconder" la instancia narrativa a través de un enunciador metadieético. Permite entre otras cosas situar históricamente, dar información compleja y construida sobre el conflicto que trata el filme, etc. Muchas veces toma la posición epistémica que históricamente ha encarnado la *voice over* omnisciente.

También podemos considerar dentro de este tipo de enunciación las conferencias de políticos, misas, declaraciones públicas, etc... En estos casos los actores sociales actúan de forma mediada como enunciadores conscientes. Sin embargo no lo hacen directamente para el film, sino para un auditorio o para los medios de comunicación. Otro recurso muy utilizado por el documental ha sido la imagen de los periódicos, autos judiciales y otros documentos. Éstos ofrecen relatos sobre los hechos, dando interpretaciones, explicaciones, etc.

En una de las secuencias del filme *En construcción* (Jose Luis Guerín, 2001) vemos a los trabajadores comiendo mientras se escuchan las noticias sobre la guerra de Yugoslavia. De esta manera, la voz de los medios de comunicación ofrece información que permite situar el relato en el tiempo histórico, evitando así utilizar la *voice over* del narrador omnisciente o las marcas gráficas de la enunciación que aporten dicha información.

Mímesis dentro de la mimesis. Otra forma de mostración dentro de la mostración se da cuando hay una representación dentro del universo diegético de la película documental. Muchos filmes utilizan la inclusión de representaciones teatrales o de otra índole para comunicar ciertas cuestiones sin hacer uso de la enunciación directa.

El uso de representaciones es un tropo recurrente en varias películas del director Joaquim Jordà. En *Mones com la Becky* (Joaquim Jordà y Núria Villazán, 1999) los pacientes del psiquiátrico realizan una obra de teatro, encarnando así otros personajes. Dicho recurso sirve tanto de catalizador para hacer que los actores sociales de la película hablen de su propia experiencia, como para incluir información en la película sobre el inventor de la lobotomía Egas Moniz.

El monólogo interior. El monólogo interior es un recurso que juega con los límites de la representación documental, dado que muestra lo que no es posible captar por el dispositivo audiovisual: el pensamiento. A nivel narrativo, se trata de una forma de mostración, ya que accedemos al relato de forma no mediada por un narrador. Este recurso lingüístico, heredado del cine de ficción, consiste en la superposición de la voz del personaje (o actor social) con una imagen suya en la que aparece en silencio, con una actitud reflexiva. Por convención esta construcción es leída por los espectadores/as como si pudieran oír los pensamientos de los personajes. En el caso de la ficción, no existe contradicción alguna, ya que se trata de un recurso estilístico más, pero en el caso del documental plantea

varias cuestiones ontológicas, que ponen en duda la propia esencia del documental como instrumento de representación de lo real. Partiendo de dicho conflicto, surge el debate que pone en relación la construcción formal, con la dimensión ética que tanto protagonismo ha cobrado en los estudios sobre el género. El problema de la viabilidad de la representación documental de un hecho imposible de captar por un medio técnico: el pensamiento.

En *La espalda del mundo* se utiliza en varias ocasiones el recurso del monólogo interior para profundizar en la psicología de los personajes. En un fragmento vemos cómo el niño cantero mira la ciudad mientras le oímos contar sus impresiones de la gran urbe, y en otro vemos a Medí Zana mirando por la ventana del tren mientras oímos sus reflexiones.

Con este recurso se esconde la instancia enunciativa y se nos muestra a los actores sociales como si pudiéramos leer sus pensamientos. De esta manera tenemos la sensación de asistir a una representación no mediada por un narrador. Sin embargo vemos que se trata de una construcción, de una "realidad" creada por el documentalista gracias al montaje, ya que la voz no se corresponde con el plano, sino que ha sido tomada en una entrevista.

El flujo de conciencia. En tercer lugar encontramos el flujo de conciencia. Este recurso es una versión del monólogo interior en el que el pensamiento del personaje fluye sin una coherencia narrativa, de una forma desorganizada e inconexa (Chatman, 1978: 186-194). La estructura formal del filme-ensayo tiene mucho que ver con este recurso narrativo del documental, donde se construye el pensamiento de los autores a través de esa búsqueda articulada a través de la fusión entre la voz y las imágenes.

En *Los espigadores y la espigadora* (Agnés Vardà, 2000) la autora construye un monólogo interior en forma de flujo de conciencia cuando explorando la imagen real y la de la cámara compara su mano con un cuadro y habla de su autorretrato.

3.3) Mirando a cámara. La enunciación directa

Las "cabezas parlantes". Un recurso muy utilizado en el documental es lo que la teoría angloamericana denomina *talking heads*. En este caso un actor social cuenta el relato al entrevistador que está en el fuera de campo. Se trata de un diálogo entre realizador y actor social, a pesar de que en imagen no aparezca la presencia de una de las personas que dialogan. Ya sea a través de la voz que pregunta desde el fuera de campo, o por la dirección del discurso y la mirada del entrevistado/a, la presencia del entrevistador/a se inscribe en el texto, por lo que se trata de un diálogo, donde, como veíamos en el caso del diálogo con el entrevistador/a, una de las dos personas tiene una autoridad enunciativa mayor.

En *Asaltar los cielos*, como en gran parte del documental clásico vemos que el discurso se construye a través de relatos de distintas personas que cuentan su historia para la cámara. El valor de la imagen documental radica en que al contenido de la enunciación, se le suman los significados de la mostración. Los gestos, las lágrimas, el comportamiento de los actores sociales, nos dan información adicional sobre el relato y es en esta información en la que se basa la fuerza del testimonio documental audiovisual. Sin embargo, se renuncia a otra información relativa al espacio y la acción en que se inscriben dichos personajes, por las limitaciones del plano medio y primer plano.

El relato del actor social. Otra forma de entrevista consiste en el relato directo a cámara del actor social. A pesar de que en la realidad del rodaje éste se dirigiera al equipo de realización, a nivel textual se construye una especie de monólogo del que el espectador/a del filme es testigo.

Un documental construido según este patrón es *La noche del golpe de estado* (Ginette Lavigne, 2001). En el film, Otelo de Carvalho habla mirando directamente a la cámara por lo que el

diálogo se construye entre él y el espectador, encarnando a la entidad enunciativa sin ninguna otra mediación.

El relato del realizador. Si al igual que en el caso del diálogo atendemos a la situación de poder, dentro de la enunciación directa podemos distinguir otra forma de dirigirse al espectador, esta vez ya no por parte de un actor social sino desde la propia entidad de realización. En este caso actúa la especificidad de la imagen audiovisual que hace que el autor sea visible y se construya como una persona con unas características físicas y psicológicas concretas, y no ya esa "voz de Dios" incorpórea.

Este tipo de enunciación aparece mucho en el documental de autor, el documental autobiográfico o el documental en primera persona. Agnès Vardà utiliza este recurso en *Los espigadores y la espigadora*. La autora se dirige directamente a los espectadores y es la portadora del relato: "la otra espigadora, la del título del documental, soy yo".

3.4) Marcas de la enunciación: el dispositivo fílmico

Por último reflexionaremos sobre una forma de enunciación metadiegetica (en términos de Génette), que se construye a través de la aparición del dispositivo audiovisual en el filme. Consiste en la aparición de una evidencia textual que marca la presencia de una entidad enunciativa. Aquí no aparece un rol adquirido por uno de los personajes como narrador, sino que hablamos del propio mundo profílmico que incluye elementos físicos que evidencian la presencia de la enunciación. Ya no se trata sólo de quién enuncia. Al presentar las cámaras o micrófonos el espectador es llamado a fijarse en la propia acción de enunciar, construyendo un *metadocumental*, donde el filme habla de su propia construcción. En este caso no sólo se enuncia, sino que se habla de la propia enunciación.

Películas como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) o *Los espigadores y la espigadora* recurren a esta estrategia, que ha

sido ampliamente utilizada en el documental contemporáneo, donde la presencia del dispositivo fílmico que aparece en el propio universo diegético se ha convertido en una de las marcas de la retórica postmoderna.

Conclusiones

Mostración y enunciación frente a la estética realista

Vistas las diversas formas que adquieren las instancias narrativas en el documental contemporáneo, para finalizar, consideramos pertinente reflexionar sobre cómo el uso de un tipo de enunciación u otro va a condicionar la lectura del film. A continuación, a modo de conclusión, apuntaremos dos de las cuestiones donde algunas de las preocupaciones que han centrado el interés de la teoría documental (credibilidad, autoridad epistémica, valor informativo) se dan la mano con la teoría narratológica: por una parte la relación entre mostración y credibilidad y, por otra parte, la contribución del uso de un tipo de enunciación u otro a la estética realista en el cine documental.

En primer lugar, nos parece interesante recapacitar sobre las especificidades de la mostración en el cine documental y las relaciones entre la construcción formal de la enunciación y la autoridad epistémica a la que aludía Plantinga al analizar las distintas voces (1997: 101-119). En el cine observacional la lectura es similar a la de la ficción (vemos y "creemos" los hechos como testigos directos), pero en el caso específico de la reconstrucción (como forma de mostración) observamos que es un recurso que pone en tela de juicio la credibilidad del discurso. En este caso, podemos afirmar que la relación entre la enunciación y la credibilidad en el documental funciona de modo inverso a la ficción. Como apunta Nichols:

Los documentales arriesgan en cierta medida su credibilidad cuando reconstruyen un suceso: se produce una

ruptura en el nexa indicativo entre imagen y referente histórico. En una construcción, el nexa sigue estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió, ocurrió para la cámara. Tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que esté en un hecho histórico. Las ficciones, por otra parte, suelen otorgar mayor credibilidad a las reconstrucciones que a las narraciones (1991: 52).

En la ficción los relatos orales de los personajes hacen dudar al espectador/a de su credibilidad. Sin embargo, cuando vemos a través de la mostración un hecho que ocurrió, se le otorga a la imagen más credibilidad que al relato. Paradójicamente en el documental se produce el efecto inverso, y la palabra de los enunciadores (ya sean entrevistados/as o realizadores/as) implica una credibilidad mayor que la reconstrucción de los hechos a través de la mostración.

En segundo lugar, vemos que existe una ambigua relación entre las formas de enunciación y la estética realista en el documental, y es interesante ver cómo el concepto de mostración está estrechamente relacionado con la estética del realismo que promulgaba Bazin (1966). Sin embargo, como apunta Nichols el realismo del documental tiene unas características específicas:

El realismo documental no es el realismo de la ficción. (...) En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva. (...) Pero el realismo en la ficción está relacionado principalmente con la sensibilidad y el tono: es una cuestión de estética. El realismo en el documental, presentado en apoyo de una argumentación, está relacionado principalmente con la economía de la lógica. El realismo se apoya en el racionalismo más que en la estética. (...) El

realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual (1991: 217-219).

En la ficción, el filme da más sensación de realismo cuanto más nos acercamos a la mimesis o mostración, gracias a la ausencia de mediación. Sin embargo, en el documental, basándonos en que su lectura parte de la conciencia de la presencia de las cámaras, no se basa tanto en la transparencia sino en la coherencia entre la realidad del rodaje y el mundo proyectado (la historia construida por el filme). Por este motivo un plano contraplano no se lee de la misma manera en un documental que en la ficción.

Sin embargo, observamos que la presencia de la entidad enunciadora irrealiza el hecho narrado, porque evidencia su naturaleza de discurso. Por este motivo el realismo en el documental es, a pesar de la paradoja, más difícil de alcanzar que en la ficción.

En resumen, podemos afirmar que al enfrentarse al desafío de utilizar el lenguaje audiovisual como instrumento narrativo, éste juega en su contra en ambos casos: cuando se hace transparente (porque hace dudar al espectador de su credibilidad) y cuando se hace evidente (porque irrealiza el hecho narrado).

Bibliografía

Aristóteles (2002), *Poética*, Ed. Itsmo, Madrid.

Bazin, André (1966), "Ontología de la imagen fotográfica" en Bazin, *Qué es el cine*, Ed. Rialp, Madrid, pp.13-20.

Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell University Press, Ithaca.

Colleyn, Jean-Paul (1993), *Le regard documentaire*, Editions du centre Pompidou, Paris.

Corner, John (1996), *The art of record. A critical introduction to documentary*, Manchester Uni Press: Manchester.

Gaudreault, André y Marion, Philippe (1994), "Dieu est l'auteur des documentaires", en *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of film Studies*, vol.4, nº2, pp.11-26.

Gaudreault, André y Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Ed. Paidós, Barcelona (ed. original en francés, 1990).

Génette, Gérard (1972), *Figures III*, Ed. Seuil, París.

Guynn, William (2001), *Un cinéma de Non-Fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence (Ed. original en inglés, 1990).

Jost, François (1989), "Documentary: Narratological approaches", en De Greef, Willem Y Hesling, Willem (editores), *Acco*, Leuven, pp.77-90.

Nichols, Bill (1985), "The Voice of Documentary", en Bill Nichols (editor), *Movies and Methods. Volume II*, University of California Press, Berkeley.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona (Ed. original en inglés, 1991).

Nichols, Bill (1994), *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill (2001), *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington.

Ortega, Maria Luisa (2005), "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación", en Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (editores) *Documental y vanguardia*, Ed.Cátedra (Signo e Imagen), Madrid.

Plantinga, Carl R. (1997), *Rethoric and representation in nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge.

Platón (1988), *La República*, Alianza, Madrid.

Renov, Michael (editor) (1993), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy (1999), *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós Ibérica, Barcelona y Buenos Aires (Ed. original en inglés, 1992).

Vallejo, Aida (2007), "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", en *Doc on-line*, n.02, pp. 82-106 (documento disponible online en: www.doc.ubi.pt).

Vallejo, Aida (2008), "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº27, pp.72-89 (documento disponible online en: <http://dialnet.unirioja.es>).

1. Este trabajo recoge algunas de las aportaciones de la tesina de doctorado *Cuestiones Narratológicas en el documental contemporáneo* presentada en 2007 en la Universidad Autónoma de Madrid, y ha sido realizado gracias a la beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

2. Para un estudio pormenorizado de los conceptos acuñados por la semiótica y la narratología en el marco de los estudios cinematográficos ver Stam, Burgoyne y Fitterman-Lewis (1999).

3. Traducción de la autora.

4. Concepto que actúa como elemento clave para la distinción entre documental y ficción, y pone en relación las tres dimensiones planteadas por Nichols (institución, textos y dispositivo espectadorial) (1997: 19). Para un desarrollo del concepto en el marco de la teoría narratológica (aplicando las



Cine Documental



distinciones entre historia y discurso en el cine documental) ver Vallejo (2007).