

Introducción: "Mimesis política" (25 años después) y las luchas políticas por venir¹

Jane M. Gaines, Columbia University

"Mimesis política" lleva la marca de la nostalgia por el legado de las realizaciones de izquierda con las que el campo de estudios sobre cine había perdido contacto en la década de los noventa. Titulo esta introducción "Mimesis política" (25 años después)" porque el ensayo pertenece a un momento iniciado por la conferencia que llamamos *Visible Evidence: estrategias y prácticas en el documental*, en su primer año, 1993. La cuestión de la relación entre los cambios en el documental y en la sociedad, en realidad, surgió de las discusiones mantenidas en las tres primeras conferencias de *Visible Evidence*, todas celebradas en los Estados Unidos en la Universidad de Duke, la Universidad del Sur de California y la Universidad de Harvard. En años posteriores, este evento anual se trasladaría a Gales, Alemania, Gran Bretaña, Francia, Australia, Brasil, Suecia, India y, en 2017, finalmente a la Argentina. Los muchos participantes de la conferencia internacional que hicimos la visita a la Ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (Ex ESMA), el centro clandestino de detención ubicado en la ciudad de Buenos Aires el día de cierre del congreso, se sintieron profundamente conmovidos, pero nos preguntamos por qué habíamos estado menos informados sobre los eventos acaecidos en la Argentina de lo que lo habíamos estado sobre el golpe militar respaldado por los Estados Unidos en Chile en 1973, al que se sucedió la represión y la tortura organizada por el nuevo gobierno de facto. Recordamos *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-79), ampliamente proyectada en los cine-arte de los Estados Unidos y un modelo de filmación políticamente comprometido que usaba imágenes de las batallas callejeras de Santiago tanto para agitar como para promover la discusión. Ese día del verano boreal (invierno austral) pasado en Buenos Aires

deseamos que también se hubiera proyectado un documental de "batalla" argentino que podría habernos informado sobre la dictadura que desapareció tantos ciudadanos sospechosos de actividad política. Aprendimos cómo la tortura llevada a cabo sobre ciudadanos y especialmente estudiantes había sido escondida. "¿Podrían hoy mantenerse en secreto esas atrocidades en tal escala en un espacio céntrico de la gran ciudad?" -nos preguntamos.

Lo que se destaca actualmente en este ensayo es su cualidad de manifiesto. Tal vez esto se deba al argumento de que los documentalistas radicales reproducían los enfrentamientos entre manifestantes y la policía, imágenes de cuerpos en lucha "porque deseaban que el público continúe con esa misma lucha". Los lectores habían dicho que les llamó la atención mi defensa de un "cuerpo que respaldara" la lucha visibilizada en la pantalla. Y, sin embargo, el argumento que sostiene esta visceralidad eisensteiniana es vulnerable a la acusación de que una "primera forma de conocimiento a través del cuerpo" prescinde de la crítica o el análisis. Espero que este tema salga a la luz en el taller: "Post-Realismo: 'Mimesis Política' Reconsiderada" propuesta para *Visible Evidence XXV* que se celebrará en los Estados Unidos en agosto de 2018, en la Universidad de Indiana. Lo que se abordará en ese taller refiere a un consenso de que en este momento histórico la cuestión de la forma ya no puede obstaculizar el trabajo políticamente explícito en contra de la guerra nuclear, de la negación del cambio climático, del trato inhumano a las poblaciones inmigrantes y de los abusos de poder en el Norte y el Sur global. Más importante aún, no obstante, es que este ensayo que aquí presento no aborda dos cuestiones: 1) ¿Puede el histórico documental comprometido tener efectividad política educativa si su momento original ha pasado? En otras palabras, ¿pueden todavía algunos documentales históricos conmover al público? 2) ¿Cómo la aspiración del documental político ha cambiado en tiempos de nuevas tecnologías online, teniendo en cuenta la variedad de plataformas en las que se suben estas imágenes y obras y a las que se accede, dentro o

fuera del contexto de los acontecimientos en curso? Empecé a considerar esto después de la circulación occidental del mito de una "revolución" en los medios sociales provocada por el denominado levantamiento de la "primavera árabe" de 2011 en Túnez, Bahrein y Egipto. (Véase "Documentary Dreams of Activism and the 'Arab Spring/Rêves documentaires de militantisme et 'printemps arabe'" in *Un art documentaire: Enjeux esthétiques, politiques et éthiques/Documentary Art: aesthetic, political, and ethical issues*. Eds. Aline Caillet et Frédéric Pouillaud. University of Rennes Press, 2017). Sin embargo, luego de la interpretación errónea occidental de los acontecimientos de Medio Oriente, existe una segunda oportunidad para comprender la importancia de las luchas políticas actuales al acceder a las entrevistas de los productores regionales y su trabajo a través de "Filmar la revolución": www.filmingtherevolution.org. Aquí hay un modelo en red que ninguno de nosotros habría anticipado en 1993 y que, no obstante, es una de las tantas nuevas formas de compromiso que corremos el riesgo de dejar de lado por estar ensimismados en las múltiples dispositivos de conectividad que tenemos a nuestro alcance. Por lo tanto, la respuesta a "¿Qué hacer ahora?" ciertamente no es "no hacer nada".

Los "hard times" están de vuelta, para retomar el postulado de los años treinta. Pero recordar no es suficiente dadas las condiciones de crisis contemporáneas que requieren una organización más allá de las fronteras internacionales. Un primer paso más allá de simplemente recordar, por supuesto, precisa no solo la traducción, sino también el aprendizaje del lenguaje y la comprensión transcultural de las luchas históricas de los demás. Como ocurre en el caso de los Estados Unidos y de América Latina, no debiera sorprendernos comprobar cuán interconectados hemos estado históricamente, incluso antes del siglo pasado -el siglo cinematográfico-, lo que me lleva al punto más importante con motivo de esta traducción: prometer nunca perder de vista las luchas políticas regionales que ya no pueden clausurarse a una única parte del mundo.

Mímesis política

Jane Gaines

Traducción de Gloria Ana Díez

*La que hay que recordar es que no hay,
o más bien no debería haber, ningún cine
que no sea cine de agitación.*
Sergei Eisenstein, "El montaje de atracciones", 1924.

¿Alguna vez los documentales produjeron cambios sociales?

En la primera historia del film documental de habla inglesa teóricamente fundamentada, *Claiming the Real*, Brian Winston nos decía lo que siempre habíamos sospechado: la famosa definición de John Grierson sobre el nuevo modo, acarreaba errores serios desde el inicio.² Recientemente, las ambigüedades de este concepto han comenzado a intrigar a los académicos, y algunos de ellos han organizado una serie de congresos a mediados de los años noventa, en los cuales indagaron la cuestión de qué es lo que hace que una obra fílmica o videográfica sea o no un "documental". ¿Hubieran sido necesarios estos congresos si los pioneros hubieran sido más precisos? ¿Por qué les llevó tanto tiempo a los académicos ver lo obvio (sobre lo cual Winston nos llama la atención) - que el "tratamiento creativo de la realidad", describe tanto el film de ficción como el de no ficción?³

De la ambigüedad del término *documental* quiero pasar a otro aspecto de la tradición que los padres pioneros no dejaron claro. ¿Qué es lo que a través de los años, desde la definición de Grierson de 1929, generó y mantuvo la conexión teórica entre film documental y acción o cambio social? Winston demuestra que el objetivo de los griersonianos, quienes eran esencialmente empleados del gobierno británico, era producir piezas que promocionaran al gobierno. El resultado fue un vehículo de relación pública cuidadosamente construido y totalmente

inofensivo. El legado actual de *Drifters* (1929), *Night Mail* (1936) y *Housing Problems* (1936), es el documental de televisión "equilibrado", cuyo formato evita escrupulosamente tomar posiciones. Y de la misma manera en que los documentales de televisión "equilibrados" de hoy en día, se ven en las salas de los hogares, lejos de las turbulencias políticas, los films producidos por Grierson nunca fueron realmente exhibidos en el contexto de luchas sociales. Sin embargo, en contraste con el documental televisivo actual, los films de Grierson no podrían siquiera proclamar una "influencia" social por haber sido vistos masivamente, puesto que tuvieron una exhibición muy limitada.⁴ Winston continúa recordándonos que no solo los tempranos documentales ingleses, los precursores, comparados con los films de ficción, eran vistos por un público relativamente pequeño. Pocos de los documentales clásicos han tenido alguna vez un público masivo. Con la excepción de algunos inusuales films que gozaron de cierto éxito limitado como estrenos comerciales en los Estados Unidos, (*Harlan County, USA*, 1976; *The Atomic Cafe*, 1982; *Roger and Me*, 1989), los documentales canónicos no han sido éxitos de taquilla. En realidad, la mayoría de los académicos lo sabe. Pero si es así, ¿por qué permaneció vigente el mito de que el documental moviliza cambios sociales, tanto dentro como fuera de la academia?

Un estudio anterior al que se refiere Brian Winston llamó mi atención hacia esta cuestión. Como Winston relata, en 1995 se le solicitó a Kirwin Cox, del National Film Board de Canada, que hiciera una lista con "los 10 documentales que cambiaron al mundo" para la celebración del Centenario del Film. Los cuarenta y ocho académicos y directores convocados tuvieron dificultades para pensar cuáles eran los films que realmente habían "cambiado" el mundo. Finalmente decidieron que fueran films que hubiesen tenido alguna "influencia local", a falta de ejemplos asociados a cambios cataclísmicos.⁵ Inspirada por este ejercicio, decidí realizar mi propia encuesta. Mucho más pequeña e informal, mi muestra consistió en algunos amigos del mundo de los estudios de cine y gente conocida que trabajaba en

distribución en *Third World Newsreel* y *California Newsreel*.

Este grupo de expertos también se encontró con problemas a la hora de abordar el tema en cuestión, el cual, pensaron, debería haber estado definido de otro modo: ¿Qué films *deberían* haber causado un cambio social? A pesar de que podían hacer una lista de films documentales que los habían movilizado en forma personal, no podían estar seguros de que esas obras habían producido realmente un cambio en otra persona. Como yo había anticipado, sostenían que era solo en la conexión con momentos o movimientos, que se podía esperar de los films una contribución al cambio social, y que en sí mismos ellos, no tenían ningún poder para afectar las situaciones políticas. Más importante aún, el grupo de mi muestra confirmó la existencia de una mitología en la izquierda, y que muchos de nosotros queremos pensar que el documental tiene un efecto de cambio social. No solo esperamos la transformación social en nuestra vida, sino que también esperamos que los documentales y el video producidos en forma independiente tengan algo que ver con este cambio. Tom Waugh, de manera muy inteligente, capta este sentido en su introducción a "Show Us Life", la cual titula "Porqué los documentalistas siguen tratando de cambiar el mundo, o Porqué la gente que cambia el mundo sigue haciendo documentales".⁶

El énfasis de Waugh sobre "tratando de cambiar" resulta útil porque interpreta al cambio social como esfuerzo, casi como un objetivo utópico en vez de un proyecto instrumental. Ofrece el término "documental comprometido", un concepto que al poner en primer plano el compromiso político, evade los complejos problemas de las consecuencias sociales.⁷ Cuando efectivamente miramos la historia de este modo de intervención, de este modo de compromiso, vemos muy pocos ejemplos de films que hayan sido vistos masivamente, y menos aún, que hayan encendido la chispa de algo parecido a una cadena de reacciones sociales. Más llamativo aún es que dado que el modelo de Grierson (llevado a los Estados Unidos en la tradición de Pare Lorentz de *The River*, 1937 y *The Plow That Broke the Plains* 1936) es tan indiscutiblemente apolítico, ¿cómo es posible que este modelo

haya terminado asociado con movimientos cinematográficos posteriores que proclamaban tener agendas políticas radicales? Creo que en este punto Winston está en lo cierto al ubicar a los films de movimientos feministas de la tradición de *Union Maids* (1976) de New Day, como herederos estéticos del “momento problema” del film griersoniano, como él lo llama.⁸ La comparación nos recuerda, por lo menos, cómo *Union Maids* evitó cautelosamente el tema del papel del Partido Comunista Norteamericano en la historia laboral de los Estados Unidos.

Pero el paralelo que Winston traza entre los films sobre movimientos feministas en Estados Unidos y la tradición de Grierson corre el riesgo de restarle énfasis a la temática de las políticas públicas en los griersonianos, un mandato del Estado que difería significativamente de los objetivos de la izquierda independiente, el motor detrás de la New Day Film que produjo *Union Maids*. Tal vez precisemos hacer otra cosa para ver las diferencias en las condiciones de producción de los films que terminan frecuentemente bajo el mismo vago rótulo de “cambio social”. Más extraño aún es que dado que Grierson trabajaba para el gobierno británico, sus films hayan sido asociados al radicalismo. Winston sugiere un poco irónicamente, que *Drifters* comenzó a ser considerado como radical desde que una vez compartió una función doble con el film de Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925), el cual durante un tiempo estuvo prohibido en Gran Bretaña.⁹ Los registros muestran, sin embargo, que Grierson rechazaba a los rusos -no estaba interesado en Vertov y no era particularmente afecto a Eisenstein-. Basil Wright una vez dijo de Grierson, que él “nunca utilizó la palabra revolución”.¹⁰ A pesar de que de acuerdo a la versión de manual de la historia del cine documental Grierson y el National Film Board of Canada, como también Pare Lorentz y la Farm Security Association, tendrían una relación fundacional con el activismo social, la mayoría de nosotros buscaríamos ejemplos de films que “sacudieron las cosas políticamente” en las historias estadounidenses de Nykino y la Film & Photo League en los años treinta, y de Newsreel en los años sesenta.¹¹ Constantemente, sin



Cine Documental



embargo, la búsqueda de una relevancia social nos lleva a *Borinage* (1933) de Joris Ivens y Henri Storck, un film que en mi encuesta informal obtuvo un puesto elevado. Teniendo en cuenta el modo en que el film se usó entre los grupos comunistas belgas como herramienta de organización, podría considerarse un modelo del "documental comprometido" de Tom Waugh. Pero además, *Borinage* produjo mejoras en las condiciones habitacionales de los mineros que mostraba, y por lo tanto es tal vez uno de los orígenes del mito de los cambios sociales. De manera significativa, el film también fue precursor de un estilo. Hito en la historia de la estética política, tal como Grierson le dijo a Ivens años más tarde, *Borinage* influenció el estilo cinematográfico que los documentalistas británicos usaron para filmar las condiciones de vida en los barrios marginales.¹²

Borinage también posee las credenciales socialistas necesarias, un escudo político que otros documentales filmados en el Occidente capitalista no pueden adjudicarse. Ivens comenzó a filmar luego de una visita a la Unión Soviética, y está claramente documentado que tanto los realizadores del film como los trabajadores que en él aparecían, estaban involucrados en la lucha revolucionaria, como parte del movimiento comunista internacional. Por lo demás, *Borinage* cuestiona qué significaba importar políticas revolucionarias de la Unión Soviética e introducirlas en las circunstancias económicas y políticas occidentales. Además, también plantea la cuestión de contextos históricos que han cambiado y cambian, y la diferencia entre utilizar el film revolucionario para reeducar o solidificar la solidaridad entre los conversos y usar el film para iniciar y convertir. Podemos recordar aquí que Dziga Vertov y Sergei Eisenstein realizaron principalmente lo primero y no lo segundo, y que ninguna de las obras soviéticas que llegaron a simbolizar al film revolucionario, fueron filmadas al calor del derrocamiento revolucionario, aunque hayan adquirido esta connotación.

Como sabemos, una gran cantidad de escuelas de cine, frecuentemente conectadas a momentos políticos, se nutrieron de



Cine Documental



los soviéticos, de Godard en su período del Grupo Dziga Vertov y del movimiento feminista de vanguardia de los años setenta.¹³ La deuda hacia los soviéticos en cuanto a la producción cinematográfica y televisiva, como así también en lo referido a estudios de cine y televisión es extensa e incluye todo desde principios teóricos de realización hasta la imagen de trabajadores y el análisis ideológico. Sin embargo, cuando pensamos en “cambio social” en el sentido contemporáneo, tal vez no pensemos inmediatamente en los soviéticos, y esto puede deberse en parte, al modo en que la tradición griersoniana media en la relación de los soviéticos con el mundo de habla inglesa, así como también al modo en que Robert Flaherty eclipsó a Dziga Vertov. Haciendo un paralelo con estos desarrollos en la historia del cine documental, en la teoría política occidental el “cambio social” ha sido escindido del término “revolución”, desconectado de tal modo que tendemos a ver a la revolución como un extremo irrealizable, en oposición a una posibilidad diaria. C.L.R. James, viendo tal posibilidad en los disturbios de Brixton de 1981, ayudó a reconectar los eventos cotidianos con la transformación social, cuando afirmó respecto de la manifestación totalmente espontánea: “Eso es revolución”.¹⁴ Y si hay alguna duda respecto de la conexión entre condiciones cambiantes y el momento revolucionario, siempre está la autoridad de Marx: “La coincidencia de los cambios de las circunstancias con el de la actividad humana, o cambio de los hombres mismos, solo puede concebirse y comprenderse racionalmente como *práctica revolucionaria*”.¹⁵

Desde los años setenta una gran cantidad de trabajos teóricos y de films de izquierda, se dedicaron a desarrollar una estética revolucionaria —una forma combativa que realiza las preguntas indicadas en la lucha intelectual contra el capitalismo—. Pero con todo este trabajo, aún sabemos poco sobre el film radical y el cuerpo politizado de sus espectadores. Nos vemos obstaculizados, por supuesto, por las preguntas empíricas: ¿A qué consideramos cambio? ¿Cómo sabemos cuáles son los efectos que el film ha producido? ¿Cómo determinamos dónde termina la

conciencia y comienza la acción?

Eisenstein, quien nunca se sintió frenado por la necesidad de evidencia empírica, avanzó con una teoría sobre qué es realmente lo que el film produce en el cuerpo del espectador politizado, mientras observaba las reacciones físicas que el público tenía frente a sus films, prestando especial atención al aplauso y la risa. Un regreso reciente a los importantes ensayos sobre el "montaje de atracciones" en el teatro y el cine, nos ha dado también la oportunidad de reconsiderar la fascinación de Eisenstein por las posibilidades del "espectáculo de agitación". Esta es la fascinación que lo llevó a considerar los poderes de las prácticas imitativas "primitivas".¹⁶ La instrumentalidad de la teoría de Eisenstein es conocida. Es una teoría que llega al punto de "calcular" al espectador, proponiendo una calibración precisa del film en relación a la respuesta emocional deseada, frecuentemente en términos de shock psíquicos.¹⁷ Pero siempre para suavizar el didactismo de Eisenstein, el cual a veces puede parecer rígido y autoritario, está su énfasis en la sensualidad. Esta sensualidad que neutraliza su tendencia a la intelectualidad, es menos conocida en su pensamiento, probablemente porque parecería que nunca llegó a encontrar eco en el trabajo de sus admiradores contemporáneos más cercanos, siguiendo la tradición Godardiana-Brechtiana. Algunas veces estas referencias a la sensualidad suenan como un concepto heredado de Marx, para quien hasta la mercancía era una "cosa sensual", y para quien el idealismo estaba en falta por no conocer la sensualidad.¹⁸ Introducir nuevamente a la sensualidad dentro de la teoría de la estética política, requeriría una reconceptualización significativa. En la teoría de Eisenstein sobre cambio social y cine, los sentidos corporales guían al espectador, quienes se involucran de manera no estrictamente intelectual -la política no es exclusivamente una cuestión mental, también puede ser una cuestión del corazón-. Aquí resulta relevante, creo, la observación de Jacques Aumont, acerca de que en el vocabulario crítico de Eisenstein, "atracción" fue reemplazada por "pathos".¹⁹ ¿Significó esto un

movimiento desde la importancia de la sensualidad hacia la importancia del sentimiento extremo?

Con todo lo que dice Eisenstein sobre el espectador, es interesante que en los nuevos trabajos sobre el mismo, particularmente dentro de la teoría feminista del cine, no haya habido esfuerzo alguno para reconsiderar sus percepciones sobre la "producción" del público.²⁰ La explicación más fácil para ello sería la incompatibilidad entre el conductismo arraigado de los soviéticos y el abordaje más o menos psicoanalítico de la teoría contemporánea feminista del cine. Y en comparación con la riqueza de la explicación psicoanalítica, los soviéticos *realmente* suenan irremediabilmente mecanicistas por momentos; el vocabulario de reflejos y estímulos de Eisenstein a veces huele al empirismo de la investigación contemporánea sobre "efectos de los medios".²¹ Sin embargo, ya que el psicoanálisis nos ayuda particularmente poco con la acción política, terminamos regresando a Eisenstein, quien satisface nuestro interés respecto de qué es lo que el film político *le hace hacer* al cuerpo. En otras palabras, me interesa la pregunta respecto de qué sería lo que *moviliza* a los espectadores a querer actuar, qué los lleva a hacer algo en vez de nada en relación a la situación política ilustrada en la pantalla. Estoy planteando una pregunta casi imposible de responder, lo sé. Es imposible de responder porque es demasiado amplia y requiere los recursos intelectuales de un rango extenso de campos, pero también, es imposible de responder debido a la cantidad de trampas empíricas que hay en la problemática. (¿Qué constituye la acción? ¿Cómo medimos esa acción? ¿Cuáles son los signos de la conciencia política?) Por último, la pregunta por la acción política es imposible de responder sin un conocimiento exacto de las condiciones políticas en el mundo de los espectadores. En nuestro abordaje sobre este problema, nos vemos obligados a dejar en suspenso la pregunta sobre la situación política —el clima de agitación en el cual un documental comprometido es recibido, sabiendo que separar las determinaciones en cualquier momento histórico determinado, también tiene sus desventajas en

tanto ejercicio.

Debo aclarar que lo que estamos considerando tiene algo de fantasía (y la teoría crítica contemporánea tiene algo en común con la fantasía, al permanecer en el terreno de lo no realizado). Esta fantasía está basada en algunas poderosas mitologías acerca del documental que posiblemente se han entrettejido con eventos históricos reales. Por ejemplo, la idea del público que es colectivamente movilizadado a levantarse de las butacas del cine y a realizar algún tipo de acción grupal en pos de la causa política, forma parte de una mezcla de la cultura popular del documental y la realidad del documental (algo así como las historias acerca de realizadores que recibieron disparos durante rodajes en situaciones políticamente inestables).²²

Hay por lo menos un ejemplo registrado de activismo espontáneo de los espectadores. La publicación radical *Rat* informa acerca de la reacción a partir de la proyección de unos noticiarios en la Universidad Estatal de Nueva York - Buffalo, en 1969: "Al final del segundo film, sin lugar a dudas, quinientos espectadores se levantaron y se dirigieron al edificio del Cuerpo de Entrenamiento de Oficiales de la Reserva (ROTC) de la Universidad. Posteriormente rompieron ventanas, destrozaron muebles y máquinas, hasta que la oficina quedó en ruinas; luego quemaron lo que quedaba de papel y partes inflamables de la estructura".²³ Un incidente aislado pero aun así parte de la historia y la mitología del documental; es este tipo de reacción espontánea, signo de un cuerpo politizado, lo que quiero discutir en relación a lo que podríamos llamar mimesis política.

Mimesis política

La mimesis política comienza con el cuerpo. Se trata de la relación entre cuerpos en dos ubicaciones –en la pantalla y en la sala– y es el punto inicial para la consideración acerca de qué es lo que un cuerpo les hace hacer a otros.²⁴ Inspirado por la discusión de Linda Williams sobre tres géneros que "hacen al cuerpo hacer cosas" (el terror te hace gritar, el melodrama te hacer llorar, el porno te hace "acabar"), el concepto de mimesis

política se enfoca sobre qué es lo que el documental político quiere que hagamos. Aunque no sea nuestra intención instalar al documental radical como un género del cuerpo, debemos pensar al cuerpo en relación con aquellos films que hacen que los espectadores quieran patear y gritar, quieran hacer algo *debido a las condiciones del mundo circundante*.

Y lo que queremos retener del género del cuerpo es este poderoso efecto reflejo. Los géneros del cuerpo, como Williams los define, muestran en la pantalla un cuerpo sensacionalizado y "produce" en los cuerpos de los espectadores un "mimetismo casi involuntario de la emoción o la sensación del cuerpo en la pantalla."²⁵ Nuestra pregunta radica en hasta qué grado, de manera similar, los documentales radicales "producen" una imitación "casi involuntaria" en los públicos empáticos. Más de setenta años después de las teorías de Eisenstein acerca de la producción mecánica del espectador, regresamos a la idea de que la "máquina produce al cuerpo", pero con la diferencia de que ahora pueden darse por sentados todos los factores que intervienen y median. Mientras que en algún momento habría sido poco sofisticado en términos teóricos decir que las máquinas producían efectos corporales, decir ahora que la "máquina produce al cuerpo" es decir que el discurso de la máquina es lo suficientemente poderoso como para dar vida a estos seres.²⁶

Casi no ha habido discusiones respecto del cuerpo sensacionalizado en los documentales radicales, tal vez porque uno tiende a pensar en el cuerpo y la sensación en términos de sexualidad, y el documental comprometido ha sido siempre estrictamente asexual. Como corresponde, si uno fuera a realizar un inventario de documentales sensuales, debería empezar con *La Huelga* (1924) de Eisenstein, al que estoy tratando como un documental honorario a partir del nuevo trabajo de Bill Nichols sobre cine.²⁷ Y no estoy pensando en las escenas sensuales de los trabajadores bañándose, estoy pensando en escenas de revuelta, imágenes de cuerpos chocando, de cuerpos moviéndose como una masa. Éstas son imágenes de lucha sensual, imágenes que estimulan a los espectadores politizados, quienes pueden



Cine Documental



interpretarlas como acción en contra de un enemigo común, un enemigo que asume una variedad de formas –un estado racista, una gestión capitalista, un grupo intolerante.

Éstas imágenes de lucha sensual pueden ser entendidas como aquellas que funcionan genéricamente en aquellos documentales y semi-documentales como *In the Year of the Pig* (1969), *Word is Out* (1977), *La batalla de Chile* (1979), *Berkeley in the Sixties* (1990), *Bonus March* (1932) de Film and Photo League, *Columbia Revolt* (1968) de Newsreel, *Handsworth Songs* (1986) de Black Audio Collective, *Territories* (1988) de Sanfoka, y *Union Maids* (1976) y *Seeing Red* (1984) de New Day. Los realizadores eligieron mostrar estas imágenes porque, por supuesto, representan eventos históricos, representan la realidad. Pero los realizadores también utilizan imágenes de cuerpos luchando, porque quieren que el público continúe esa misma lucha, aún si continuar significa dar pelea de un modo físico que excede las controladas manifestaciones públicas de protesta. La lógica detrás de la decisión de documentar cinematográficamente las batallas políticas, en oposición a la producción de registros escritos, es hacer que la lucha sea visceral, es ir más allá de lo intelectual abstracto para producir un efecto corporal. Tal vez los ejemplos más fáciles de entender son aquellos producidos por la música popular, generalmente reforzados rítmicamente a través de patrones de edición, o lo que Eisenstein llama la “vibración emotiva” en el montaje.²⁸ El objetivo de usar a Woody Guthrie (*Union Maids*) y a Joan Baez (*Territories*) cantando baladas tradicionales de solidaridad en las bandas sonoras de los documentales es llegar al público en la conexión entre lo fisiológico y lo psicológico y usar asociaciones musicales para “producir” (usando nuevamente el término de Williams) no solo una afiliación sino una acción. Aunque hay nuevos estudios sobre la música en el cine que nos han provisto de una perspectiva más integral de la cuestión de la imagen y el afecto, estamos tan sólo comenzando a pensar acerca de la música y la retórica del documental (para más sobre esto véase el ensayo de Neil Lerner sobre la partitura de Virgil Thomson para *The River*, en el

capítulo 5 de *Collecting Visible Evidence* -Jane Gaines y Michael Renov, eds.).²⁹

Estoy llamando *mimetismo político* a lo que se relaciona con la producción de afecto en y a través de las imágenes de lucha convencionalizadas: cuerpos ensangrentados, multitudes marchando, policías enfadados. Pero claramente esas imágenes no tendrían resonancia sin la política, la política que ha sido teorizada como conciencia, como conciencia de clase por el marxismo, el prototipo de conciencia politizada en las luchas anti-racistas, feministas, gays y lésbicas. El dilema aquí radica en que aunque no es nuestra intención sugerir que el proceso de desarrollo de la conciencia de clase es involuntario o imitativo, debemos aceptar, al menos, que en el poder de la canción grupal, en el calor de la batalla, en el esfuerzo corporal y la resistencia física, ciertamente podría a veces encontrarse un aspecto de lo involuntario, un aspecto que "comienza a actuar" por sobre la conciencia politizada.

La razón por la cual se usan films en vez de folletos y panfletos en el contexto de la organización es que los films generalmente apelan a los sentidos, eludiendo el intelecto. La razón por la cual se usa al documental para promover objetivos políticos es que su estética de similaridad establece una continuidad entre el mundo de la pantalla y el mundo del público, en el cual el espectador ideal es preparado para intervenir en el mundo que se parece tanto a aquel representado en la pantalla. Sí, esto es como decir que el documental depende del éxito de esta famosa ilusión, y tal vez en este nuevo período de reconsideración podemos repensar la política del ilusionismo. Además, el realismo documental funciona como un intenso testimonio o evidencia de lo que ha sucedido antes. Su carácter probatorio aparece bajo la forma de lo que he llamado "pathos del hecho": esto sucedió; hubo gente que murió por esta causa; otros están sufriendo; muchos salieron a la calle; esta víctima inocente podría ser salvada si tan sólo se hiciera algo.³⁰ Tal vez este concepto de *pathos* del documental pueda ilustrarse más fácilmente con referencias a films tales como *Who Killed Vincent*



Cine Documental



Chin? (1988) de Christine Choy y Renee Tajima, *Who Killed Colin Roach?* (1983) de Isaac Julien, o *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris, films que documentan casos de injusticia social que usan luego como argumento para una justicia futura. En esos films, el realismo estético busca alinear emocionalmente al espectador con la lucha que continúa más allá del fotograma y hacia su propio presente histórico. Pero entonces, ¿cualquier consideración sobre *pathos* en el documental no está siempre en el límite de convertirse en una defensa del realismo? Gran parte del desafío que tienen los nuevos trabajos documentales tiene que ver con encontrar un modo de ser tanto un campeón en la crítica al realismo y un defensor de los usos del realismo. Lo que estoy pidiendo es el tipo de argumento político en el uso del realismo que las documentalistas del movimiento de mujeres nunca hicieron en defensa de su propio trabajo, una situación que Alexandra Juhasz menciona y trata de rectificar en su ensayo en *Collecting Visible Evidence* (ver capítulo 10). Hasta la actualidad, sin embargo, no existe aún una defensa adecuadamente teorizada del uso del realismo documental en el film comprometido políticamente.

Es precisamente por el legado del problema del realismo —más específicamente, por la preocupación general acerca de la complicidad ideológica automática de la estética— que quiero empezar mejor con el concepto de mimesis, para ver si puede ser recuperado para una teoría del activismo de los medios. Lo que quiero analizar es el hecho de que históricamente los realizadores radicales han usado la mimesis no solo en función del cambio de conciencia sino también para hacer al activismo más activo —para que sean más *como* los cuerpos en movimiento de la pantalla. Pero la mimesis tiene su versión desprestigiada en el mimetismo, una versión que acarrea una connotación de realismo naif, de imitación automática, de copia mecánica, e incluso de animalidad. Este fenómeno es como aquello que Todd Boyd llama “lo que el mono ve, el mono hace”, que luego de las escenas finales de *Do the Right Thing* (*Haz lo correcto*) de Spike Lee, podría llamarse el “efecto Mookie”.³¹ Ciertamente que los

medios temieran que la juventud urbana fuera a hacer lo que hacía el personaje de Mookie, provocar un incendio o comenzar una revuelta que *fuera justo como* la pelea que se desata al final de la película, es un indicador del problema potencial que implica una teoría de la mimesis y la preocupación que podría causarle a la derecha por los “efectos de la violencia”, las supuestas consecuencias de las imágenes que aparecen en la pantalla.

Magia empática

En *Mimesis y alteridad*, el antropólogo Michael Taussig comienza a recuperar el concepto de mimesis y a restaurar su reputación como un “modo de saber”, un proyecto que no se perfila como un éxito automático.³² Cualquier argumento que plantee la mimesis como forma de conocimiento va a encontrar resistencia en el Primer Mundo, especialmente porque el concepto ha sido asociado desde antaño con el no-saber, o la “simple imitación”, el reproducir sin agregar nada, y el aprender a través del cuerpo sin la participación de la mente. Sin embargo, como Taussig argumenta, que la mimesis sea un modo de conocer primero-con-el-cuerpo debería ser algo que le diera crédito y no descrédito. Hay cosas que el cuerpo “sabe” y la mente no, diría él. Sin embargo, las suposiciones heredadas de la Ilustración nos hacen dudar. Según Taussig, lo que se conoce en la cultura indígena sudamericana como “magia empática” tiene un tradición de interacción con aquel mundo que privilegia lo natural por sobre lo cultural. Las implicaciones para la teoría de los medios aparecen, sin embargo, en el modo en que la magia empática le confiere poderes especiales a la imagen o la copia, poderes que tienen influencia en el mundo real original. En palabras de Taussig, la representación asume el “poder de lo representado” —es empoderado por aquello que representa.³³ Asociada desde siempre en el Primer Mundo al primitivismo, la mimesis pareciese no tener mucho que ver con las tecnologías mecánicas modernas, pero Taussig insiste en una continuación, incluso un “renacimiento” de los poderes antiguos. La práctica ritual en la

cual una efigie tiene poderes sobre el mundo natural es reconsiderada en los poderes milagrosamente reconstructivos de las tecnologías miméticas. Desde el punto de vista del film documental, sin embargo, el poder más relevante es el poder que tiene la magia empática de "manipular la realidad a través de su imagen".³⁴ Eisenstein, como mencioné antes, se interesó por esta posibilidad de mimesis primitiva, la cual él veía simplemente como el uso de las imágenes para alcanzar la "maestría" sobre el mundo físico, un poder mágico basado en una forma resonando sobre otra, antes que en repeticiones al nivel del detalle.³⁵

Una versión contemporánea de la magia empática tendría que tener el poder de producir similitudes impactantes en el propio cuerpo (a través de la imitación) como también a través de máquinas miméticas. Lo que en realidad sucede es que los poderes miméticos del cuerpo se transfieren a la máquina, de la cual ya sabíamos que tenía un poder prostético. Por consiguiente, debemos pensar las máquinas que graban y permiten visualizar, como guardado, memoria y recuperación de imágenes, o como si funcionaran como el cuerpo de un mimo talentoso. Como cabe esperar, la magia empática sostiene que las imágenes de la pantalla y las imágenes de la "vida" van a imitarse unas a otras eternamente. Pero lo que resulta más importante para el documental radical, es que una noción de magia empática nos permite lidiar con el deseo de que las imágenes cambien al mundo, de que los cuerpos en la pantalla tengan una conexión concreta con los cuerpos en el espacio social, ya sea que esos cuerpos de la pantalla sean vistos como realizando un ideal o representando un tabú. Finalmente, la idea de que el mundo y la pantalla tienen una relación "empática" entre sí, nos aleja del terreno de cualquier conexión mecánica, conductual y nos lleva al terreno de lo impredecible, habilitando así la posibilidad de una transformación milagrosa.³⁶

La facultad mimética tiene su lado productivo y su lado receptivo. En su lado productivo está la capacidad de los grupos y culturas minoritarias de "devolver su imagen", de representar sus propios cuerpos y rostros —los cuerpos y rostros de



Cine Documental



campesinos, de indígenas, de un Otro racial, de mujeres trabajadoras— y de mostrarlos sobre el trasfondo de los conflictos históricos en los cuales perdieron o triunfaron. Representar miméticamente la brutalidad históricamente perpetrada contra la gente común en nombre del beneficio, en un intento por cambiar las condiciones, es “manipular la realidad a través de su imagen”, es usar la imaginación para influenciar los eventos presentes y futuros mágicamente. Ciertamente ese uso de la mimesis describe al teatro radical. Pero las imágenes en movimiento tienen una capacidad aún mayor de manipular miméticamente. Pueden ir más allá de los poderes miméticos del cuerpo para involucrar a los poderes proyectivos de las tecnologías miméticas, que tienen la capacidad de vomitar sus imitaciones una y otra, y otra vez. Uno puede preguntarse si estos poderes no están disponibles para todos los productores que buscan influenciar a través de las tecnologías mecánicas y electrónicas, incluyendo a los anunciantes televisivos, a los presentadores de los canales, y a los magnates de Hollywood. La diferencia es simplemente la siguiente: el documental que usa al realismo para fines políticos tiene un poder especial sobre el mundo del cual es una copia porque *obtiene ese poder de ese mismo mundo* (la copia obtiene su poder del original). El film radical obtiene su poder (mágicamente) de los eventos políticos que representa. Lo que estoy proponiendo es otra manera de formular el poder de las reivindicaciones de la “verdad” documental, una manera que nos ayuda con los problemas de indexicalidad y sobreinversión en “lo real”, cuestiones que son discutidas en otros segmentos de esta colección.

Si este es el costado productivo, ¿cuál es el costado receptivo de la facultad mimética? Aquí regresamos a la pregunta respecto de qué es lo que el film realista le “hace hacer al cuerpo”. ¿Puede así nomás el aparato de imágenes en movimiento producir “efectos revolucionarios” en los cuerpos de los espectadores? ¿Y es el film emocionante o es el *mundo* del film lo que lleva a los espectadores a querer hacer algo —gritar, patear, saquear—? Sí, dije “saquear”, porque creo que así puedo introducir la cuestión



Cine Documental



de las cosas que las imágenes de video de Rodney King les “hicieron” hacer a los cuerpos empáticos en represalia por la brutalidad policial de la cual la cámara de video fue testigo, representada en la cinta. En el marco de nuestro objetivo, consideremos el modo en que el material audiovisual de la policía de Los Ángeles golpeando a Rodney King fue reutilizado en *The Nation Erupts*, un video producido por el colectivo Not Channel Zero y transmitido por la señal satelital de Deep Dish TV poco después del juicio y veredicto del 29 de abril de 1992, y las protestas consiguientes. El trabajo de Not Channel Zero, como nos dice Deirdre Boyle, es parte de un importante regreso a las tácticas del video guerrilla, un movimiento en el cual el Portapak de los años sesenta es reemplazado por la videocámara de los ochenta. Es más, Boyle afirma que la filmación amateur de Rodney King es parte de esta misma tradición e ilustra “el potencial del video para ser una herramienta, un arma, un testigo en manos de gente común”.³⁷ Aquí también, la filmación de Rodney King es un claro ejemplo de los poderes de la mimesis, un uso de la imagen documental elevado al estado de icono por virtud de su conexión con el evento original. La representación adquiere el poder de lo representado –tanto que pareciera que es la representación que *hace* a la gente hacer cosas. Pareciera que son las imágenes de la policía golpeando brutalmente al hombre negro las que *hicieron* que los indiferentes afroamericanos y asiáticos del centro-sur de Los Ángeles protestaran y realizaran saqueos, cuando fue en verdad el *mundo* de esas imágenes –el mundo en el cual la policía realiza humillantes registros a jóvenes negros desnudos– que *hizo* que la gente realizara disturbios.

La cinta de Not Channel Zero admite el poder mimético de las imágenes de Rodney King al reutilizar el metraje original de la golpiza junto con imágenes de video de los disturbios, cobertura de los canales de noticias, y entrevistas con vecinos negros de la comunidad del centro-sur de Los Ángeles. Y es este uso de las imágenes documentales que intenta cambiar la realidad “a través de su imagen”. Imágenes similares caracterizan a *Birth of a*

*Nation: 4*29*1992*, de Matthew McDaniels, un video documental sobre los disturbios filmado desde la comunidad.³⁸ En ambas instancias, la estructura de montaje flexible es tal vez menos potente estéticamente que el metraje documental presentado, y es como si los realizadores se entregaran al poder de las imágenes en sí mismas —imágenes de edificios en llamas y familias saqueando supermercados y almacenes de productos secos. Estos segmentos documentales son importantes porque algo sucedió ante la cámara, y lo que sucedió les otorga a las cintas su importancia ritual. Al usar las imágenes documentales de los disturbios de Los Ángeles para “devolver su imagen”, estos realizadores de video guerrilla están también usando las potencialidades miméticas de este metraje como medio para ampliar la comunidad de resistentes. En esos casos, decir, “esto sucedió” es decir también, “esto pasó porque nos hicieron esto. Haremos esto otra vez si nos sucede otra vez y se verá de esta misma manera”. En otras palabras, el documental comprometido tal vez invoca lo que Frantz Fanon llama “espejo colonial”.³⁹ Mirando la insurrección desde el espejo colonial, nos encontramos cara a cara con la cuestión de la violencia revolucionaria, pero la teorización de Fanon nos da a la manera de una estructura de crímenes respondiendo a crímenes, un patrón histórico, no de represalia fortuita sino de inquietantes repeticiones y recurrencias simétricas. En Fanon, la violencia del hombre negro es una respuesta a la violencia que se origina con el colonizador blanco.

Así, la cuestión de las “imágenes de violencia” debe ser siempre interrogada políticamente. Debemos preguntar, ¿violencia de quién? De algún modo los videos producidos por afroamericanos y latinos durante los días posteriores a los disturbios de Los Ángeles de 1992 responden al miedo conservador de los “efectos” de la violencia en los medios, siempre un letal miedo a la mimesis. Sin embargo es como si estos realizadores estuvieran diciendo, “las imágenes sí incitan actos de violencia, y queremos que estas imágenes hagan justamente eso”. No es de sorprender que la cuestión de la violencia revolucionaria haya

tenido un lugar incómodo en los estudios sobre documental, tal vez producto de una aprensión respecto de los actos de violencia. Pero no podemos defender el activismo de los medios y condenar la "violencia" de la pantalla a la vez. La gran tradición del documental de cambio social se ha comprometido siempre a representar la injusticia, a mostrar sin dudar como algunos grupos han tratado a otros grupos —a mostrar los golpes, los gritos, los disparos con plena conciencia de que Otros en otro lugar darán batalla, tal vez como consecuencia de haber visto esas imágenes. Desde ya, también es una cuestión de a qué distancia de la protegida sala de proyección de clase media se llevará a cabo esta lucha. En una mesa de discusión sobre la cinta de Rodney King de un congreso que se llevó a cabo poco después de los eventos de abril de 1992, Michele Wallace remarcó que había algo que le resultaba perturbador en el modo en que la gente blanca hablaba de violencia. El discurso convencional sobre la violencia es incapaz de imaginar situaciones revolucionarias en las cuales las represalias brutales son necesarias. Su reducción de todos los actos a una violencia genérica niega la especificidad de las luchas del pueblo y cancela la validez de todos sus reclamos.

Finalmente, como el discurso blanco sobre la violencia entiende que todos los actos violentos son irracionales, es incapaz de comprender la racionalidad de los estallidos sociales, particularmente los estallidos que son producto de una acumulación de condiciones opresivas. Fanon va más allá y enfatiza la función de la violencia en la educación social de los pueblos colonizados. Para el teórico de la revolución africana, la violencia es un ejercicio de análisis político: "la violencia en sí misma, la violencia llevada a cabo por el pueblo, la violencia organizada y enseñada por sus líderes, hace posible que las masas entiendan las verdades sociales y les da la clave para acceder a ellas." ⁴⁰ Aquí la violencia es teorizada como discurso y como estrategia, pero también como una suerte de análisis corporal a través del cual el pueblo llega a captar la situación a través de la acción. Esta acción se transforma luego



Cine Documental

en un patrón que puede ser leído a gran escala. Como algunos comentaristas de los disturbios de Los Ángeles resaltaron, por ejemplo, el saqueo y las quemaduras de los días posteriores al veredicto de Rodney King pueden ser vistos no sólo como el discurso de los sin-voz sino también como una "crítica inmanente" a la política dominante.⁴¹

Históricamente, los films y la televisión han sido blanco de críticas similares —considerados superfluos e incapaces de ofrecer una crítica y un análisis político. Entonces, parte del desafío de un documental comprometido como *The Nation Erupts* de Not Channel Zero, es "devolver su imagen" de tal manera que la estructura del espejo colonial se torne visible. En el caso de los disturbios de Los Ángeles, ese levantamiento urbano históricamente importante no fue producto de lo visible sino de lo no visto —la invisible y silenciosa depresión y su poder económico sobre la comunidad. *The Nation Erupts* intenta representar este espejo complejo a través de una combinación de signos en un estilo bastante godardiano, interrumpiendo los fragmentos de documental con intertítulos didácticos: "El saqueo es la respuesta natural a la sociedad de la abundancia". En "NCZ's Top 11 Reasons to Loot or Riot", la primera es el "Racismo", y más abajo en la lista está "Si no puedes con ellos, únete a ellos" (If you can't beat'em, join'em) —una parodia de David Letterman, parte de una mezcla de estilos y tonos que va desde lo absolutamente serio hasta lo humorístico—. Not Channel Zero incluso incluye lecciones políticas profundas, uniendo las revueltas de Los Ángeles de 1992 a momentos revolucionarios de la historia norteamericana a través de gráficos sobre las imágenes: 1863; los disturbios de reclutamiento irlandés (Draft Riots); 1917, este de St. Louis; 1919, Chicago; 1935, Harlem; 1943, Detroit; 1963, Watts; 1967, Newark y Detroit; 1973, Wounded Knee. En otras palabras, las limitaciones analíticas de la mimesis son una oportunidad creativa, un desafío a completar la historia de la opresión del pueblo *por sobre* el realismo inmediato de las imágenes de video.

Pero dado que el activismo político es uno de los objetivos del



Cine Documental



colectivo Not Channel Zero, ¿cuáles son los elementos en la cinta que podrían motivar a los espectadores a *hacer algo*? Como vengo argumentando, puede que sea necesario algo más que una imagen de intensa carga para producir el efecto corporal deseado, una respuesta fisiológica y la ampliación del cuerpo político. Not Channel Zero complementa las imágenes de quemaduras, saqueos, marchas y testimonios con un *track* sonoro de múltiples capas que incluye el sonido politizado de "Cop Killer" de Ice-T, "Hazy Shade Criminal" de Public Enemy y "My Favorite Things" de John Coltrane. Quiero llamar la atención, una vez más, sobre lo que se ha reconocido acerca del trabajo de muchos realizadores de cine y video que han hecho arte documental intencionalmente provocador. Lo que ha sido reconocido es el uso tanto en la imagen como en el sonido de elementos que provocan un impacto visceral, que pueden tener una resonancia connotativa fuerte para algunas comunidades en particular.

Aquí, el uso de la música popular negra en *The Nation Erupts* afirma la existencia de comunidades musicales, y asume una superposición entre los fanáticos del rap y los afroamericanos políticamente indiferentes. Pero la pregunta crucial acerca del trabajo de Not Channel Zero es si le deben más a MTV que a la tradición documental que hemos estado examinando. Esta es una pregunta que nos resulta de extrema importancia al encarar la reinención del cine y el video documental, porque es sólo a través del uso del metraje documental y sus ambiguos objetivos políticos que podemos incluir a *The Nation Erupts* en esta discusión acerca de la tradición documental. El nuevo video guerrilla debe obtener más atención en las futuras discusiones acerca de la estética política del documental.

¿Por qué el uso del realismo como dispositivo genera un impacto en los públicos politizados? En primer lugar, aunque queramos admitir el *pathos* de lo indexical (el efecto "trágicamente, esto sucedió") es importante recordar que en el film radical la imagen documental pocas veces aparece totalmente "desnuda", es decir, despojada de complementos estéticos. Ciertamente las imágenes convencionalizadas del documental radical se valen



Cine Documental



profundamente de la estética mimética –imagen y sonido sincronizados de obreros marchando, material de archivo sobre la lucha de los pueblos (con voice over de “personas reales”), narración ilustrada de la lucha, y pies musicales referenciando el período. Y es cuando el documental ha sido expuesto a complementos estéticos cuando excede lo que Bill Nichols llama los “discursos de sobriedad”, que siempre me pareció que describen a los griersonianos.⁴²

Lo que trato de decir es que aunque algunos films como *Union Maids* tengan una precavida estructura del tipo “momento problema” griersoniano, también pueden hacer llamados viscerales que intenten incitar al público, a pesar de esta estructura didáctica. Un ejemplo aún mejor sería el film reciente de George Stoney, *Uprising of '34*, que va más allá que otros films en esta tradición (*With Babies and Banners*, 1977; *The Wobblies*, 1979; *The Life and Times of Rosie the Riveter*, 1980) en su uso creativo de la mimesis. Stoney complementa los sobrios discursos del documental tradicional con secciones que podrían describirse como una especie de mimesis celebratoria en un film que evoca una huelga fallida entre los trabajadores del algodón en el sur norteamericano durante la Gran Depresión. El film comienza con un impresionante montaje pocas veces visto en el documental clásico, en tanto ha sido limitado por los códigos de la transparencia cinematográfica. Que emoción para los izquierdistas de todos los tiempos ¡un film con un mensaje político radical y además placer visceral!

Hay momentos de *Uprising of '34* de los cuales podría pensarse que tienen el potencial para producir mimesis política, es decir para hacer un uso de la mimesis que asume una facultad mimética por parte del público –la habilidad de “poner el cuerpo”, de continuar esa misma lucha–. Claramente, la decisión de los realizadores de hacer, y de los exhibidores de proyectar un documental es una decisión de usar una imagen copia del mundo para influenciar a ese mundo. Pero donde el proyecto documental más se parece con la magia empática que Taussig describe es en el propósito de que la imagen mimética tenga influencia sobre

los eventos históricos del mundo, sobre el mundo del cual es una copia. Y aquí es donde es posible que los pioneros griersonianos se revuelquen en sus tumbas –esta idea de que el documental tiene la capacidad de producir mimesis política implica una facultad por parte del público que es sólo estrictamente analítica–. Implica una capacidad de responder a, y comprometerse en, una lucha sensual, en el placer visceral de la mimesis política.

Conclusiones

En este ensayo he planteado muchas más preguntas de las que he respondido, testimonio tal vez de la inmensa necesidad de más trabajos teóricos respecto de la cuestión del activismo y la estética. Las diferencias generacionales, raciales y de clase entre los públicos ideales de *The Nation Erupts* y *Uprising of '34*, para dar solo un ejemplo, presentan un desafío para cualquier teorización sobre la lucha política. ¿Cuál es la diferencia entre la romantización de la violencia en la historia laboral de los Estados Unidos y la romantización de la violencia en la escena urbana contemporánea? ¿Por qué los actos de violencia son grabados en video y fotografiados en pos de un registro histórico? ¿Es la violencia un indicador clave de la conciencia política por su aspecto espectacular? ¿Hay otros signos visibles de lucha y solidaridad igual de importantes pero menos espectaculares? En estas consideraciones preliminares hay una importante falta de discusión sobre el sujeto que ve, quien tiene el potencial de ejecutar la facultad mimética. Manthia Diawara, en su discusión sobre las imágenes del conflicto entre la juventud antillana y la policía británica en *Territories* de Isaac Julien, ofrece un buen comienzo para la consideración de la continuidad entre los cuerpos de la pantalla y los cuerpos de la calle. Basándose en Frantz Fanon, Diawara aboga por considerar a la violencia como capaz de “suturar” o “unir” a los futuros sujetos de una nueva nación: “Ahí lo tenemos: la violencia es un sistema o una máquina, o inclusive, una narrativa, de la cual el individuo quiere ser parte para poder

participar en la (re)construcción de la nación”.⁴³ Pero aunque los sujetos antillanos en las calles puedan ser suturados por su resistencia colectiva a la policía, ¿qué es lo que une a los espectadores del film sobre la resistencia? ¿Cuál es la importancia, si la hay, de la recepción de los documentales políticos cuando no hay una lucha?

Nota de la autora:

Gracias a Miriam von Lier por su copia de *Borinage*, y a Brian Winston y Michael Renov por su colaboración crucial en el aspecto histórico. Cornelious Moore, Ada Griffin, Tom Waugh y George Stoney brindaron grandes respuestas a mi encuesta.

Nota de los editores:

Artículo publicado originalmente como “Political Mimesis” en el libro editado por Jane Gaines y Michael Renov (eds., 1999), *Collecting visible evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis. Agradecemos a la autora la cesión del texto y su comentario inicial.

Notas

¹ Introducción escrita especialmente para la publicación de esta traducción al castellano.

² Brian Winston, *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations* (Londres: British Film Institute, 1995). Otra obra que ha sido referencia durante décadas es el libro de Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Nueva York: Oxford University Press, 1974). Hay traducción al español: *El documental* (Barcelona: Gedisa, 1996).

³ Véase Brian Winston, *Claiming the Real*. Cap. 3

⁴ *Ibid.*, 61-62

⁵ *Ibid.* 256 n 42.

⁶ Thomas Waugh, “Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries” en *“Show Us Life”: Toward a History and Aesthetics of Committed Documentary*, ed. Thomas Waugh, (Metuchen, NJ.: Scarecrow, 1984), xi-xxvii.

⁷ *Ibid.* xiii.

⁸ Winston, *Claiming the Real*, 256.

⁹ *Ibid.*, 37. Para más referencias acerca de la recepción internacional de Potemkin, véase Kristin Thompson, “Eisenstein’s Early Films Abroad”, in *Eisenstein Rediscovered*, ed. Ian Christie y Richard Taylor (Londres: Routledge, 1993).

¹⁰ Citado en Winston, *Claiming the Real*, 60. Esto no significa que Grierson no haya sido influenciado por el estilo formal soviético. Winston describe cómo el productor conoció *Potemkin* cuando preparó los títulos para la distribución americana (48).

¹¹ Para historias de Film and Photo League y de Nykino Films, véase Russell Campbell, *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States 1930-1942* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research, 1982); William Alexander, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1981. Sobre la historia de Newsreel, véase Bill Nichols, "Newsreel", *Documentary Filmmaking on the American Left* (Salem, N.H. Ayer, 1980); Michael Renov "Early Newsreel: The Construction of a Political Imaginary for the New Left", *Afterimage* 14, N°7 (1985): 12-15; Michael Renov, "Newsreel: Old and New - Towards an Historical Profile", *Film Quarterly* 41, no. 1 (1987): 20-33.

¹² Joris Ivens, *The Camera and I* (Nueva York: International, 1969). Hay traducción al español: *La cámara y yo* (México: CUEC-UNAM, Material de uso didáctico interno, 1986).

¹³ También conviene recordar que los realizadores latinoamericanos de cine revolucionario, aunque sólidamente Marxistas, no eran necesariamente seguidores de Eisenstein y la escuela de cine soviética, y se sabe que el punto de referencia estético para los latinoamericanos fue el Neorrealismo Italiano.

¹⁴ C.L.R. James, *Cultural Correspondence* 2 (invierno 1983): 21.

¹⁵ Karl Marx, "Theses on Feuerbach", en *The German Ideology*, ed. C.J. Arthur (Nueva York: International, 1970, 121. Hay traducción al español: *Tesis sobre Feuerbach*. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm> .

¹⁶ Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions", en *Selected Works*, vol I, (1922-34, ed. y trad. Richard Taylor (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 49. [Hay traducción al español en: Román Gubern (ed.), *Reflexiones de un cineasta* (Lumen: Barcelona, 1990).

¹⁷ Véase *ibid.*, 39, y Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions", en *Selected Works*, vol I, (1922-34) ed. y trad. Richard Taylor (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 34.

¹⁸ Karl Marx, *Capital*, vol. I (Nueva York: Vintage, 1977) 105; Marx, "Theses on Feuerbach", 121.

¹⁹ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, trad. Lee Hildreth, Constance Penley, y Andrew Ross (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 48. Véase también mi discusión sobre el pathos en Eisenstein en "The Melos in Marxist Theory" en *The Hidden Foundation*, ed. David James y Rick Berg (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

²⁰ El resumen más completo acerca de esta evolución se encuentra en Judith Mayne, *Cinema Spectatorship* (Londres, Routledge, 1993). Véase también el influyente número "Spectatrix" de *Camera Obscura* 20-21(1989), ed. Janet Bergstrom y Mary Ann Doane.

²¹ Para saber más acerca de la "reflexología" en Eisenstein, véase Aumont, *Montage Eisenstein*, 45-46.

²² Podemos nombrar el caso del camarógrafo de la National Film Board de Canada a quien un montañista suspicaz le disparó durante una filmación en los Apalaches en los años sesenta. Otro documental que registró en film los disparos contra el equipo de filmación en un piquete es *Harlan County, USA* y también está registrada en film la muerte del camarógrafo de *La Batalla de Chile*, cuya cámara siguió grabando aún después de haber sido abatido.

²³ Citado en Renov, "Early Newsreel", 14

²⁴ Para una teorización realmente provocativa sobre "el cuerpo del

cine" véase Vivian Sobchack, *The Address of the Eye* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 219-48. Sin embargo, no me estoy refiriendo al cuerpo en el film, sino a la representación de los cuerpos, que en el documental, representan a sujetos históricos reales.

²⁵ Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, Excess", *Film Quarterly* 44 n° 4 (verano 1991); este ensayo se volvió a imprimir en *Film Genre Reader II*, ed. Barry Grant (Austin: University of Texas Press, 1995). Hay traducción al español: "Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso" en *Miradas, revista del audiovisual de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba*.

²⁶ Hasta cierto punto, este es el tema que trabaja Jonathan Crary en *Techniques of the Observer* (Cambridge: MIT Press, 1995).

²⁷ Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), cap. 6.

²⁸ Sergei Eisenstein, "Methods of Montage", en *Film Form*, ed. y trad. Jay Leyda (Nueva York: Harcourt, Bruce & World, 1949), 80. Hay traducción al español en: *La forma en el cine* (Buenos Aires: Losange, 1958).

²⁹ Para comenzar a considerar la música y el afecto en el documental véase Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), Rick Altman ed., *Sound Theory, Sound Practice* (Nueva York, Routledge, 1992); y Michael Chion, *AudioVision* (Nueva York: Columbia University Press, 1994). Hay traducción al español: *La Audiovision. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Barcelona: Paidós, 1993).

³⁰ Jane M. Gaines, "The Romance of Social Change: Documentary and the American South", paper presentado en Visible Evidence II, University of Southern California, Agosto 1994.

³¹ Todd Boyde, "Put Some Brother on the Wall: Rap, Rock and the Visual Empowerment of African American Culture", en *Multicultural Media in the Classroom*, ed. Diane Carson y Lester Friedman (Champaign-Urbana: University of Illinois Press, 1995). [N. de la T: en el original este artículo figura como "en prensa"]

³² Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (Nueva York: Routledge, 1993). La referencia al parecido y la similitud como un "modo de saber" en el siglo dieciséis puede encontrarse en Michel Foucault, *The Order of Things* (Nueva York: Random House, 1973).

³³ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, xvii.

³⁴ Ibid. 57.

³⁵ Sergei Eisenstein, "Imitation as Mastery", en *Eisestein Rediscovered*, ed. Ian Christie y Richard Taylor (Londres: Rotledge, 1993) 66-71; véase también Mikhail Yampolsky "The Essential Bone Structure: Mimesis in Eisenstein", y también en *Eisestein Rediscovered*, 177-88.

³⁶ Taussig admite que hay algo de misticismo en esto, pero aquí también ha sido influenciado por el misticismo curioso de Walter Benjamin. El texto relevante es "The Mimetic Faculty" en *Illuminations*, trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter (Londres: Verso, 1985).

³⁷ Deirdre Boyle, *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited* (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 206.

³⁸ Matthew McDaniels comenzó a filmar su video mientras, como otros residentes de Los Angeles, miraba la televisación de los veredictos del juicio a los policías acusados de agredir a Rodney King. A las imágenes que filmó de la pantalla de la televisión les agregó aquellas que filmó en las calles, y luego "saqueó" una nueva cámara Super VHS que realmente ayudó a la calidad de la imagen.

³⁹ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trad. Constance Farrington

(Nueva York, Grove Weidenfield, 1963), 13. Hay traducción al español: *Los condenados de la tierra* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001).

⁴⁰ Ibid. 148.

⁴¹ Michael Omi y Howard Winant, "The Los Angeles 'Race Riot' and Contemporary U.S. Politics" en *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, ed. Robert Gooding-Williams (Londres: Routledge, 1993).

⁴² Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991). Hay traducción al español: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Paidós: Barcelona, 1997).

⁴³ Manthia Diawara, "Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories". *Public Culture* 3, n° 2 (otoño 1990): 41-42.