

## **Actuando para interpretarse a sí mismo: la interpretación en el documental**

Thomas Waugh<sup>1</sup>

Traducción de Emiliano Aguilar

En 1940, Joris Ivens, en el transcurso de la terminación de *Power and the Land* para U.S. Film Service de Pare Lorentz, escribió un ensayo sobre "La colaboración en el documental" (el cual sería modificado más tarde para su inclusión en su autobiografía de 1969).<sup>2</sup> Era el momento de resumir mucho de lo que había aprendido en los primeros quince años de su carrera. La mayoría del manual resultante sobre documental clásico refiere al desafío de trabajar con sujetos no profesionales en las "recreaciones", una de las "amplias variedades de estilo" del documental. Como introducción hacia mi reflexión sobre la presencia de la interpretación en la tradición del documental vale la pena extraer este texto en su totalidad:

Llegamos al problema que nos ha atraído y en ocasiones desconcertado por tantos años: el manejo de los no-actores. En la recreación de una situación con un grupo de personas extremadamente agradables, quienes para tus propósitos se han vuelto actores, el peligro de dejarlos hacer lo que quieran, de caer en el agradable, fácil naturalismo, es aún mayor. Conforme el trabajo de rodaje progresa, los no-actores se vuelven figuras centrales en tu grupo, creando problemas que fuerzan temporalmente a todos los otros problemas de tu consciencia... La película presentaba material que parecía demandar recreaciones... Al elegir la gente que iba a interpretar los roles (de ellos mismos -el granjero como granjero, sus hijos como los hijos del granjero, etc.), la primera impresión visual es muy importante. Realizar el casting tiene también sus propias dificultades. Un padre y un hijo pueden trabajar muy bien

# Cine Documental

por separado, pero no del todo bien cuando están juntos en una escena. Para acercarse lo suficiente a estas personas, trabajar con ellos, el director debe ser sensible a esas relaciones. En general, yo siento que se exige un conocimiento de la psicología para cada miembro del grupo, ya que todos deben observar y sentir situaciones delicadas.

El escritor debe emplear su imaginación para manipular las características reales de la persona en los actores nuevos—buscándolas con observaciones aparentemente sin importancia. De ese modo él debe aprender, por ejemplo, que el granjero muestra un especial orgullo por la nitidez de la hoja de sus herramientas, y por lo tanto puede sugerir una escena en un taller de herramientas en la cual hará uso de aquellas. La clave del éxito en este acercamiento radica en que una persona real, actuando para interpretarse a sí mismo, será más expresiva si sus acciones se basan en sus características reales.

Mi experiencia ha sido que las directivas a los no-actores que actúan juntos en una escena usualmente debe ser dadas por separado, para que haya una cierta cantidad de reacciones espontáneas. Para obtener reacciones naturales les hicimos trucos similares a aquellos usados por Pudovkin, y algunos de ellos funcionaron. Por ejemplo: el padre fue filmado recibiendo una notificación del lechero que su leche está agria; él esperaba abrir y pretender que leía un pedazo de papel en blanco. Pero en su lugar leyó un alarmante mensaje mío, quejándome sobre su leche agria en términos no tan inciertos.

En general mi método fue dar direcciones precisas a esos no-actores pero no hacerlas por ellos—simplemente decirles lo que debe hacerse . . . El granjero tendrá su manera especial de hacerlo, ya sea entrando a una habitación o moviendo una silla, y por lo general de una muy buena manera.

He llegado a la conclusión que lo mejor es repetir tomas la

# Cine Documental

menor cantidad de veces que sea posible. La repetición parece tener un efecto amortiguador en el no-actor. Si los ensayos son necesarios, recomiendo el paso de cierto tiempo entre los mismos y la filmación. Úsate a ti mismo o a cualquiera como reemplazo—para resguardar al no-actor del agotamiento o la autoconsciencia. Por otro lado, si el periodo de filmación de una recreación es corto o muy apresurado, puede haber menos atención en complacerlo, dependiendo más en la habilidad de la cámara para dividir la acción en útiles primeros planos.

El camarógrafo tiene que entender las dificultades especiales al trabajar con no-actores y hacer tolerables los tiempos de ajustes de luz y cámara. Yo no creo en tener largas conferencias antes de las tomas, mientras el no-actor espera. Mantén las discusiones lejos de él. Él comienza a sentir que esas largas, visibles, pero inaudibles conversaciones son sobre sí mismo y su actuación—y por lo general tiene razón. Nosotros aprendimos a usar un código. Cada vez que el camarógrafo decía, luego de una toma, "Muy bien" yo sabía que significaba, "No es tan potente, probemos de otro modo."

La manera más segura de evitar pérdidas de tiempo con la repetición de tomas es conocer y anticipar los movimientos reales del hombre, captar el ritmo regular de su acción normal (el cual está lejos de una recreación). La acción completa debería ser observada (lejos de la cámara) antes de regresar a filmar. Y los planos generales deberían incluir los inicios de una acción, los finales de una acción, y los lugares donde el trabajador descansa—no simplemente otros ángulos de las secciones más excitantes de su movimiento. Así obtienes material para una buena edición humana...

Superar la autoconsciencia es por supuesto el mayor problema con el no-actor, sin importar cuál es su trasfondo. Si trabajas durante meses con el mismo grupo de personas,

# Cine Documental

puedes gradualmente esperar encontrar mayor consciencia de sí mismos como actores. Se vuelven más flexibles y adaptables y puede demandarse mucho de ellos. Incluso puede enseñárseles algo de la técnica del film. Cuando el padre del film no alcanzaba a comprender por qué tuvo que repetir una acción más de una vez mientras la cámara se movía a su alrededor, lo llevé a ver una película de Cagney en el cine local. Allí le señalé cómo una acción en un film acabado fue realizada mediante planos generales, planos medios y primeros planos. A partir de ese momento comprendió nuestros problemas de continuidad y nos asistió de forma muy útil. Pero yo no creo que sea prudente mostrarles los *rushes*. Esperé hasta los últimos días antes de mostrarle a nuestra familia de la granja a sí mismos en la pantalla.

Recomendaría no jugar con el orgullo profesional de un hombre. No le pidas a un granjero que ordeñe una vaca que no tiene leche, incluso si es solo para un primer plano o la cara del granjero. Él discutirá tal idea porque para él es falsa—hasta que haya estado con el grupo de filmación por un largo tiempo.

Incluso una regla simple como “No mires a la cámara” puede ser discutida. Pero esta es una necesidad tan básica para la calidad de tu film que debes hacer cumplir la regla aun cuando te duela hacerlo (Ivens, 1940: 30-42).

Ivens prosigue ilustrando este último punto con una anécdota de su filmación en la China de unos años antes (para *The Four Hundred Million* [1939]) donde tuvo que forzarse a sí mismo a imponer la regla de “no mirar a la cámara” a los camilleros traumatizados en una escena de batalla.

## **Actuando naturalmente en el documental clásico**

En el lenguaje cotidiano el cine documental implica la ausencia de elementos de performance, actuación, puesta en escena, dirección, etcétera, un criterio que presumiblemente distingue a la forma documental del film de ficción narrativo. El texto de Ivens ayuda a encarar una discusión de la performance en el

# Cine Documental

documental porque desafía el entendimiento común. Revela cómo los ingredientes básicos de la performance y dirección se hallan dentro de la tradición documental—ciertamente dentro del documental clásico reflejado en este documento de 1940, pero también, como voy a plantear, en el *vérité* y en el post-*vérité*.

Para Ivens y su generación, la noción de performance como un elemento de la realización documental se daba por sentado. Hacia el final de los treinta, mientras los documentalistas anhelaban salir de los sótanos y entrar en los cines, la caracterización semificcional —o “personalización” como Ivens la llamaba—parecía ser el medio para que el documental alcanzara su madurez artística y llegara a las audiencias. Los actores sociales,<sup>3</sup> la gente real, se volvieron los intérpretes del film documental, interpretándose a sí mismos y sus roles sociales ante la cámara.



*Not a Love Story* (Bonnie Sherr Klein, 1981)

La noción predominante sobre la performance documental de la década se refleja en la terminología de Ivens que posee ecos del cine de ficción realizado en estudios: “roles,” “repetir una toma,” “continuidad,” “ensayos,” “casting”, entre otros. Elocuentemente, sus técnicas de dirección son retomadas de [Vsévolod] Pudovkin, director famoso por su labor con actores dramáticos profesionales. Los intérpretes en el documental “actúan” del mismo modo que sus contrapartes dramáticos, excepto que son seleccionados tanto por su representatividad social como por sus cualidades cinemáticas; sus roles se componen de sus propios roles sociales y los requerimientos dramáticos de la

película.

El término "natural" de Ivens indica una práctica y un concepto problemáticos para el documentalista clásico (pre-*vérité*). Por "naturalismo" se refiere a una cinematografía caracterizada no por el "valor de contenido" (un concepto que él usa en otra parte del artículo) sino por una calidad espontánea de textura o comportamiento, una cualidad que la generación del *vérité* posterior transformaría en un evangelio estético. Pero él también se refiere a "actuar naturalmente" en referencia a "no mirar a la cámara," el código de ilusión por el cual tanto los extras, como los camilleros chinos, y los (no)actores principales deberían "interpretar" sin advertir la presencia de la cámara. Este código, claramente artificial, de "actuación natural" está tan arraigado en nuestra cultura cinemática, tanto entonces como ahora, que Ivens lo postula como un axioma básico del cine de "calidad". La escuela de *vérité*, en su encarnación observacional estadounidense (Leacock, Wiseman), compartiría este axioma con Ivens y su generación por mucho que repudie el principio de "valor de contenido."

Pero el concepto y la práctica de actuar naturalmente son más complejos de lo que ambas generaciones pensaron. Usemos "representacional" para referirnos al "actuar naturalmente" de Ivens, el código documental de ilusión narrativa tomado del cine de ficción dominante. Cuando los sujetos interpretan "sin mirar a la cámara", cuando ellos "representan" sus vidas o roles, la imagen luce "natural" como si la cámara fuera invisible o como si el sujeto no advirtiera que está siendo filmado. Esta convención de la performance no es de ninguna manera inherente al código documental. Ciertamente en la fotografía fija documental es menos unánime, desde August Sander a la Farm Security Administration (FSA) hasta Diane Arbus, de Wilhelm von Gloeden a Robert Mapplethorpe, la convención de "posar" es la tradición dominante. En cambio, la convención de "representación" como se encuentra en Henri Cartier-Bresson (cuya influencia en el *direct cinema* no carece de interés), informa una contracorriente vigorosa pero secundaria. A la



# Cine Documental

convención de interpretar una toma de conciencia de la cámara en lugar de su ignorancia, de presentarse a uno mismo explícitamente para la cámara—convención que el documental absorbió de su hermana mayor la fotografía— la llamaremos performance “presentacional”.

A pesar del posar, la convención presentacional de reconocer la cámara, nunca se volvió la convención estándar en el cine documental clásico, pero sí se tornó una variante secundaria de la práctica cinematográfica documental, especialmente en la era sonora. Mientras el *Nanook* silente de [Robert] Flaherty fue retratado interpretando presentacionalmente unas pocas veces—posando para la cámara con una mueca o una mirada—, la mayor parte del film ofrece una interpretación naturalista, “actuando” o representando su vida diaria para la cámara sin reconocer explícitamente su presencia. *Moana* (1926) posee algunos momentos interesantes de presentación—un sujeto mostrando una tortuga capturada a la cámara, por ejemplo—pero en general Flaherty consiguió que sus actores sociales samoanos actuarán de acuerdo a los códigos de representación. Para la época de sus películas posteriores, *Man of Aran* (1934) y *Louisiana Story* (1948), Flaherty siguió los códigos de representación obsesivamente—en la medida que se volvieron meditaciones mito-narrativas abstractas sobre paisajes exóticos más que narrativas sociales arraigadas en los contextos culturales cotidianos de los habitantes de esos paisajes. Esos films tardíos ya no pueden reclamar, al menos para la mirada contemporánea, la más mínima pretensión de veracidad etnográfica, ni siquiera, dirían mis estudiantes, el menor reclamo bajo el manto protector documental—un punto cuya significancia retomaré más tarde.

No todos los documentalistas sonoros siguieron el ejemplo de Flaherty. Durante la era sonora, la contracorriente de la performance presentacional se hizo de hecho bastante visible—o mejor dicho audible. Inspirado en parte por la radio, las convenciones presentacionales auditivas como la entrevista, el monólogo, incluso el discurso coral, fueron experimentados en los treinta por [Dziga] Vertov, por la escuela Británica de

# Cine Documental

[John] Grierson, por Frontier Films, e incluso por Flaherty mismo en su proyecto para el U.S. Film Service (un poco después que el de Ivens), *The Land* (1942). Traumatizado por la devastación que “descubrió” en su propio patio trasero en este último proyecto, Flaherty de alguna manera abandona el estilo representacional que había perfeccionado en *Man of Aran*. Se destacan en la película curiosas variaciones silentes/no sincronizadas de performances presentacionales auditivas así como muchos momentos presentacionales de poses silentes claramente inspiradas por los empleados federales amigos de Flaherty en el negocio de la fotografía. Por su parte, Ivens estaba acostumbrado a “representar” devastaciones mucho más traumáticas que la de cultivos no electrificados en Ohio, tal como su anécdota china nos recuerda. En *Power and the Land*, entonces, sus habilidades representacionales fueron perfeccionadas al máximo, y las performances que impulsaron el extracto del manual citado al comienzo de este artículo se volvieron hitos de la representación documental.

Lo interesante es que estas dos tradiciones se intersecan en la carrera de una única editora, Helen van Dongen. Colaboradora de Ivens desde hace mucho tiempo y una pionera en la perfección de la edición del documental representacional, van Dongen montó tanto *The Land* como *Power and the Land*. Siempre me ha resultado extraña su queja sobre la calidad “escenificada” de la escena representacional más intrincada de Flaherty, en la cual un granjero negro se mueve a través de una plantación desierta y hace sonar la campana de la plantación. En la práctica van Dongen esculpió esta escena con la misma precisión y suavidad representacional que acababa de aportar a *Power and the Land* y que más tarde llevaría a *Louisiana Story* (van Dongen 1965: 4). Las poco características tomas de poses en Flaherty, sin embargo, no se encuentran mencionadas en sus notas publicadas sobre el montaje, aunque claramente perturbaron el continuum de no sutura que era el orgullo profesional de van Dongen. Ella trató a los planos representacionales de estilo-FSA<sup>4</sup> con una torpeza anómala, cortándolas con fundidos a negro abruptos, fantasmales antes que



# Cine Documental

el ritmo intrínseco de la toma y la dinámica del encuentro del espectador con los intérpretes se completan.

Tanto los contemporáneos (y admiradores) británicos de Flaherty como los de Ivens, llevaron la engorrosa tecnología sonora de la época mucho más lejos que los americanos en la dirección tanto de performances presentacionales como de representacionales, logrando una autoparodia no intencional de las últimas en *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936) y una revelación innovadora de la primera en las legendarias entrevistas y monólogos de *Housing Problems* (Arthur Elton y Edgar Anstey, 1935). En el contexto soviético, tales experimentaciones aparecieron incluso antes. Tan pronto como en 1931, el único documentalista soviético del periodo sonoro cuyo trabajo está disponible en occidente, Dziga Vertov, incorporó pequeñas promesas de producción como monólogos por los trabajadores en *Entusiasmo* (1931), una película que debe ser considerada su manifiesto de las posibilidades de sonido documental, a pesar del efecto artificial y autoconsciente de esos primeros intentos. Tres años después, *Tres cantos sobre Lenin* (1934) ofreció retratos vívidos y personalizados de ciudadanos soviéticos gracias a un uso más desarrollado de las interpretaciones de monólogos: dos de los retratos presentan a una trabajadora mientras describe tímidamente cómo evitó un accidente con algunos baldes de concreto en un proyecto de construcción y a la trabajadora de una granja colectiva quien conversa con una informalidad sorprendente y gestos dramáticos sobre el rol de la mujer en su granja. La posibilidad de la influencia de Vertov sobre sus contrapartes de Europa Occidental es muy fuerte ya que el grupo de Grierson conocía su trabajo.

Aún a pesar de la inspiración ocasionada por la ama de casa plagada de ratas frente a la cámara de Grierson y por los vívidos retratos de Vertov, el estilo presentacional predominó solo en el documental vernacular del noticiero comercial (como también en su descendiente, el periodismo televisivo) o en la aún rara película de campaña (como *La Vie est à nous* de [Jean] Renoir [1936], la cual incorporó la oratoria del Partido junto a

una cantidad de sketches representacionales). El estilo representacional de actuación naturalista y de puesta en escena de Ivens nunca perdió hegemonía dentro del repertorio híbrido del llamado vocabulario artístico del documental del periodo.

En suma, ahora que hemos regresado a Ivens, debemos señalar que la performance —la autoexpresión de sujetos documentales para la cámara en colaboración con el realizador/director— fue el ingrediente básico del documental clásico. La mayoría de los directores confiaban principalmente en un estilo de interpretación naturalista-representacional tomado de la ficción, el cual va variando de tiempo en tiempo con elementos presentacionales similares a las convenciones de la fotografía y la radio. La diferencia entre representación y presentación no es que una interpreta y la otra no, sino que la primera desmiente y esconde sus componentes interpretativos a través de convenciones como no mirar a la cámara, mientras que la segunda reconoce y explota abiertamente sus componentes interpretativos. Exploraremos ahora esta diferencia.

## **Presentar versus representar**

La distinción entre interpretación representacional y presentacional es muy útil para abordar diacrónicamente la historia del documental. El péndulo de la moda y el uso ha oscilado para un lado y otro entre las dos convenciones de un periodo a otro, de una cultura a otra, y desde los márgenes hacia las corrientes principales en una época y cultura particulares. Ya mencioné, por ejemplo, que la interpretación presentacional se volvió visible, aunque no predominante, durante la segunda mitad de los treinta, durante la primera madurez del documental sonoro. Defensores del elemento representacional predominante de la forma híbrida del periodo a menudo iban más lejos que Ivens en cuanto a aprovechar los recursos del cine ficcional: el uso de sets de estudio (*Nigh Mail*) y actores profesionales (*Native Land* [Leo Hurwitz y Paul Strand, 1942]) durante los treinta como una manera de superar dificultades y profundizar la perspectiva social de la forma

# Cine Documental

representacional de Ivens no fue advertido en su momento, pero se volvería un anatema treinta años después durante el apogeo del *vérité*. Durante la guerra (*Fires Were Started* [Humphrey Jennings, 1943]) y especialmente durante la década de posguerra, la convención representacional evolucionó a tal punto que el formato de docudrama resultante (*The Quiet One* [Sidney Meyers, 1948], *Strange Victory* [Leo Hurwitz, 1948], y la serie de films *Mental Mechanisms* [1948-1950]) parecía el estilo unánime en las vísperas de la irrupción del *vérité*, si bien las narraciones en voz over de sujetos a veces superponían un nivel presentacional (*Paul Tomkowicz: Street-Railway Switchman* [Roman Kroitor, 1952] o *All My Babies* [George C. Stoney, 1953]) sobre las películas representacionales de aquellos años.

La primera ola del *vérité* o tecnología directa, asomando a principios de los sesenta, continuó el modo representacional de interpretación. Al mismo tiempo, el *vérité* revisó radicalmente su ejecución. La nueva tecnología permitía a menudo prescindir de la puesta en escena, pero no de la interpretación, al seguir un evento o interpretación sin "prepararlo." Mientras la mayor parte de la parafernalia de ensayos y rodaje de estudio, y así sucesivamente, ya no fue necesaria, el código de no mirar a cámara, fuese implícito o explícito, aún tenía vigor—al menos en Estados Unidos. Los realizadores del *vérité* americano clásico sistemáticamente quitaron todas las miradas a cámara para preservar la ilusión representacional. No importaba que incluso la cámara menos intervencionista instigara una interpretación palpable por parte de los sujetos, tácitamente entendida y presentada como parte del código representacional: ¿alguien ha visto a trabajadores de hospital o a maestros de secundaria tan completamente cinemáticos, concienzudos y extravagantes, como aquellos que realizaban sus labores diarias para [Fred] Wiseman? El sujeto en una película de Wiseman, al consentir en continuar su actividad diaria, actuar naturalmente y pretender que no hay cámara o equipo de filmación, al permitir mostrar su vida a una audiencia, está interpretando en el nivel más básico. La pretensión, la negación de la interpretación por parte de

# Cine Documental

realizadores, editores y sujetos, se encuentra en el corazón de la contradicción básica del *cinéma vérité*—la contradicción entre la aspiración a la objetividad observacional y su verdadero artificio subjetivamente representacional. No sorprende que los mejores momentos en Wiseman suelen involucrar a individuos muy histriónicos como el embaucador “esquizofrénico” negro de *Hospital* (1970), quien lucha contra el sistema por su autosuficiencia mientras coquetea con el operador de cámara, o el estudiante de arte bajo efectos de drogas que se torna melodramático (“No quiero morir”) entre los charcos de vómito y la audiencia más atenta que ha tenido jamás. Estos actores sociales se vuelven memorables actores debido a que su clara conciencia de la cámara amplifica sus interpretaciones y trasciende la pretensión representacional de la observación del *vérité*.



*Power and the Land* (Joris Ivens, 1940)

Tampoco sorprende que dos géneros importantes del *vérité* hayan eclipsado la fría mirada observacional de Wiseman en el mercado actual, géneros que por su temática superan y compensan la desautorización de la interpretación del *vérité*:

1. Películas en las que los equipos de filmación establecen relaciones íntimas con los sujetos, como *Warrendale* (Allan

# Cine Documental

King, 1967); *Grey Gardens* (Ellen Hovde, Albert Maysles, David Maysles y Muffie Meyer, 1975); *Harlan County, U.S.A.* (Barbara Kopple, 1976); *Best Boy* (Ira Wohl, 1979); *Soldier Girls* (Nick Broomfield y Joan Churchill, 1981); o *Seventeen* (Joel DeMott y Jeff Kreines, 1982), logrando interpretaciones en la pantalla que son claramente habilitadas por, dirigidas a alguien, y representaciones improvisadas de esa relación, a pesar de la adherencia simbólica al código de "no mirar a cámara".

2. Películas sobre sujetos cuyo rol social extrafílmico consiste en interpretaciones públicas, incluyendo animadores (*Jane* [Richard Leacock, 1962], *Burroughs* [Howard Brookner, 1983], *Comedienne* [Katherine Matheson, 1983], y *Eye of the Mask* [Judith Doyle, 1985]); músicos (desde *Lonely Boy* [Wolf Koenig y Roman Kroitor, 1961] a *Woodstock* [Michael Wadleigh, 1970] y *Stop Making Sense* [Jonathan Demme, 1985] via *Antonia: A Portrait of the Woman* [Jill Godmilow, 1974]); prostitutas (*Chicken Ranch* [Nick Broomfield, 1982] y *Hookers on Davie* [Holly Dale y Janis Cole, 1984]); políticos (*Primary* [Richard Leacock, 1960], *Millhouse* [Emile de Antonio, 1971], y *The Right Candidate for Rosedale* [Bonnie Sherr Klein, 1979]); transgénero (*The Queen* [Frank Simon, 1968], *What Sex Am I?* [Lee Grant, 1984] y *Hookers on Davie* [Holly Dale y Janis Cole, Canada, 1984]); trabajadores sexuales (*Not a Love Story* [Bonnie Sherr Klein, 1981] y *Striptease* [Kay Armatage, 1980]); guerrillas (*Underground* [Emile de Antonio, 1976] y *When the Mountains Tremble* [Pamela Yates y Thomas Sigel, 1983]); fisicoculturistas (*Pumping Iron I* [Robert Fiore y George Butler, 1976] y *Pumping Iron II: The Women* [George Butler, 1985]); artistas (*Painters Painting* [Emile de Antonio, 1973] y *Portrait of the Artist-as an Old Lady* [Gail Singer, 1982]); maestros (*High School* [Frederick Wiseman, 1969]); chicos de la calle (*Streetwise* [Martin Bell, Mary Ellen Mark y Cheryl McCall, 1984]); vendedores (*Salesman* [Albert y David Maysles, 1969] y *The Store* [Frederick Wiseman,

# Cine Documental

1983]); activistas (*If You Love This Planet* [Terre Nash, 1982]); y el clero (*Marjoe* [Howard Smith y Sarah Kernochan, 1972]). En este grupo de películas, se presta a especial escrutinio la dialéctica de lo público y lo privado, y la identidad del sujeto es expresada por medio de cortes entre delante y detrás de la escena. El género ofrece como uno de los placeres del texto el desciframiento de los límites entre la interpretación social, performance cinematográfica, y el llamado comportamiento privado y el descubrimiento de que esos límites son culturalmente codificados e imaginarios.

## **Entrevistas y más allá**

Ahora, claro, dentro del documental norteamericano, hemos vuelto a una fase desde principios de los setenta en la que las formas presentacionales de la interpretación están muy de moda. Los setenta revivieron la entrevista en el documental, gracias en gran medida a las feministas, la Nueva Izquierda, y pioneros individuales como Emile de Antonio. Los ochenta han atestiguado una ola floreciente de experimentación híbrida con esos modos presentacionales así como también con estilizaciones de modos representacionales, incluyendo la dramatización, una ola que ha sido denominada, no sorprendentemente, "postdocumental" (Pevere, 1986: 39).

El repertorio actual incluye un espectro completo de elementos de interpretación, usualmente incorporados en trabajos híbridos, tan a menudo como no junto a vestigios de estilos anteriores, desde la narración directa de la voz de Dios a la observación del *vérité* hasta la convención de entrevista y compilación de los setenta. Lo que sigue es una breve tabulación, ofrecida simplemente como sugerencia de la riqueza y el rango del vocabulario evolutivo de interpretación desde los sesenta.

## **I. Presentacional**

- Actores sociales interpretan una narrativa formal oral, tanto ficción (*Storytelling* [Kay Armatage, 1984]) como no-ficción (*When the Mountains Tremble*)



# Cine Documental

- Actores sociales interpretan la vida diaria presentacionalmente (*Rate It X* [Lucy Winer y Paula de Koenigsberg, 1985] y *24 Heures ou plus* [Gilles Groulx, 1972])
- Actores sociales exploran el entorno geográfico de su pasado por incitación del realizador (*Burroughs* [Howard Brookner, 1983] y *The Life and Times of Rosie the Riveter* [Connie Field, 1980])
- Actores sociales interpretan actuaciones musicales (*La Turlute des années dures* [Richard Boutet y Pascal Gélinas, 1983]; *Before Stonewall* [Greta Schiller and Robert Rosenberg, 1985]; *Silent Pioneers* [Lucy Winer, 1984]; y *Bombay, Our City* [Anand Patwardhan, 1985])
- Entrevistas: actores sociales analizan el presente (*Not a Love Story* y *Dark Circle* [Judy Irving, Chris Beaver y Ruth Landy, 1972]) o recuerdan el pasado en formato archivo/histórico (*Union Maids* [Julia Reichert y James Klein, 1976] y *The Times of Harvey Milk* [Richard Schmiechen y Rob Epstein, 1984]); también, el formato de maratón autobiográfica (*Word is Out* [Mariposa Film Collective, 1978] y *Portrait of Jason* [Shirley Clarke, 1967])
- Actores sociales interpretan monólogos (*The Life and Times of Rosie the Riveter* y *Rate It X*)

## II. Representacional

- Actores sociales en roles o dramatizando improvisadamente una situación de la vida real (*A Bigger Splash* [Jack Hazan, 1974] y *Michael, A Gay Son* [Bruce Glawson, 1980])
- Actores sociales interpretan o improvisan una situación creada por el realizador, ficticia o "puesta en presencia" (*Waiting for Fidel* [Michael Rubbo, 1974])
- Actores sociales interpretan sus vidas diarias, representacionalmente (*Seventeen, Streetwise, Québec-Haiti* [Tahani Rached, 1985], y *Mother Tongue* [Derek May, 1979])
- Discusiones de grupo representados por actores sociales (*Rape* [JoAnn Elam., 1977] y *Pink Triangles* [Cambridge Documentary Films, 1982])

# Cine Documental

- Una mezcla indescifrable de actores reales y profesionales en una situación presentacional guionada (*Prostitute* [Tony Garnett, 1979])
- Actores profesionales reconstruyen una situación de vida real (*Le Dernier glacier* [Roger Frappier y Jacques Leduc, 1984])
- Actores profesionales reconstruyen un evento (*In the King of Prussia* [Emile de Antonio, 1982]) con la ayuda de actores sociales y transcripción
- Actores profesionales en una reconstrucción histórica guionada emplean códigos simulados de documental (*Edvard Munch* [Peter Watkins, 1974])
- Personajes autobiográficos representacionales interpretados en un formato de documental de investigación (*Not a Love Story*, *Dark Lullabies* [Irene Lilienheim Angelico, Abby y Jack Neidik, 1985], y *Rate It X*)

### III. Híbridos

- Actores profesionales dramatizan representacionalmente sus propias condiciones sociales, contextualizadas presentacionalmente (*Quel numéro - what number?* [Sophie Bissonnette, 1985] y *Not Crazy Like You Think* [Jacqueline Levitin, 1984])
- Actores profesionales dramatizan representacionalmente su historia colectiva, contextualizada presentacionalmente (*Two Laws* [Carolyn Strachan, 1980])
- Caracterizaciones documentales compuestas interpretadas presentacionalmente por actores (*What You Take for Granted* [Michelle Citron, 1983])
- Docudrama pseudo-vérité más voz autobiográfica del realizador (*Daughter Rite* [Michelle Citron, 1978])
- Intérpretes profesionales y no-profesionales construyendo un ensayo intertextual sobre la situación sociopolítica, incluyendo elementos tan diversos como dramatizaciones basadas en transcripciones e improvisaciones autobiográficas

semificcional ( *Far from Poland* [Jill Godmilow, 1984])

Una intervención oportuna de Bill Nichols ha señalado un problema central de autoridad y voz que surge de la tendencia de las películas de entrevistas de los años setenta, principalmente aquellos textos historiográficos que reaccionan contra los discursos del *vérité*, contruidos sobre el modelo de De Antonio y dirigidos a feministas o las circunscripciones de la Nueva Izquierda. El modelo es muy familiar: sujetos representativos ofrecen entrevistas con reminiscencias personales o experiencias presentes que se extienden en una investigación documental sobre un tema políticamente apto. La crítica de Nichols está dirigida a aquellos documentales en los que la autoridad del realizador es difundida a través, o acriticamente escondida detrás de las voces de los sujetos. El ejemplo más conocido de este riesgo es *Union Maids* (Jim Klein, Miles Mogulescu y Julia Reichert, 1976), en el que las evasiones y nostalgias de las historias orales de los sujetos se convierten en la debilidad de la película como un todo. Aunque "las entrevistas difunden autoridad", Nichols argumenta que

persiste una brecha entre la voz de un actor social reclutado para la película y la voz de la película. . . El mayor problema ha sido mantener la sensación de esa brecha entre la voz de los entrevistados y la voz del texto como un todo. [En *The Day After Trinity* (Jon H. Else, 1981)] el texto no sólo parece carecer de una voz o una perspectiva propia, la perspectiva de sus testigos-personajes es patentemente inadecuada... el texto desaparece tras los personajes que nos hablan... ya no sentimos que una voz dominante provee activamente o retiene el imprimátur de veracidad según sus propios propósitos y suposiciones, sus propios cánones de validación... la película se vuelve débil... el sentido de jerarquía de las voces se pierde (Nichols, 1983: 265-66).



# Cine Documental



El problema de la desaparición de la voz, sin embargo, no es intrínseco al modo interpretativo de entrevista —bien puede ser una condición de fondos estatales para la mayoría de las películas en discusión. En todo caso, sería extremadamente estúpido menospreciar los avances tremendos en historia social popular y el voto político habilitado por el género de entrevista o rechazar las elecciones de realizadores para silenciar sus voces individuales a favor de proporcionar un foro para una voz que ha sido suprimida, olvidada, o negada por los medios. Nichols señala muchas películas, tal como *Rosie the Riveter* y las obras de De Antonio—en las cuales la contextualización autoreflexiva de entrevistas permite a la perspectiva analítica del realizador complementarse y coexistir con las voces de los sujetos sin ahogarlas. La desaparición de la voz no deriva tanto del formato de entrevista como de una carencia de enfoque en la conceptualización, investigación, y objetivos políticos o de la auto-censura desencadenada por el financiamiento proveniente de la Public Broadcasting Corporation, el National Film Board (NFB), o el National Endowment for the Humanities (NEH). También puede derivar de un populismo borroso y sentimental que llevó a lo que Jeffrey Youdelman describió como una abdicación del liderazgo político de parte de intelectuales de los media o a la ausencia de contextualización histórica con la que tanto Youdelman como Chuck Kleinhans han marcado *The War at Home* (Glenn Silber, 1979) (Youdelman, 1982: 8-15; Kleinhans, 1984: 318-42). La ética también entra en este panorama ya sea como una pregunta de responsabilidad frente al sujeto o al espectador. No ayuda a este último el camuflaje de los términos de construcción del discurso: ¿No tiene el espectador el derecho a saber quién está hablando; cuál es la relación política del autor con el orador; y cómo, a quién, y a qué se dirige el final de la película?

Nichols diagnostica este último problema enfocándose en las tendencias correctivas autorreflexivas de gran parte del mejor trabajo actual. Sin embargo, para este artículo es más pertinente enfocarse en la evolución de estilos interpretativos

# Cine Documental

en el mismo trabajo, particularmente en las prometedoras excursiones del modo presentacional, la cual no tiene mucho en común con la prescripción de autoreflexividad de Nichols. De hecho la autoreflexividad de algunas películas a las que él se refiere, como *Rape, Rosie the Riveter*, y *Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin Rafferty y Pierce Rafferty, 1982), se construye a través del contrapunto de elementos dramatizados con otros modos (aunque es solo en el primero de los mencionados que esos elementos son materiales originales). El patrón más visible e innovativo en la actual década es de hecho la expansión de la interpretación aportada por actores sociales que va más allá del formato de historia oral de los setenta para experimentar con modos de interpretación dramática, tanto presentacional como representacional. La nueva visibilidad de los componentes dramatizados y semificcionales de interpretación constituyen una reacción contra la ortodoxia de la "cadena de entrevistas". La dramatización es claramente un medio útil para rellenar las brechas dejadas por el formato de entrevistas, brechas de una naturaleza técnica o ideológica, o simplemente brechas debido a factores fuera de todo control (como en *Michael, a Gay Son*, en la que un encuentro de "coming out" muy tenso con la hostil familia del protagonista se transmite a través de roles de actuación ficcionalizados). No sorprende que los nuevos documentales "dramatizados" (o "docudramas," como los llaman en algunos sectores, equivocadamente creo, ya que el término es usado comúnmente para reconstrucciones fictionalizadas como las películas para televisión *The Missiles of October* [Anthony Page, 1974] o *The Atlanta Child Murders* [John Erman, 1985])<sup>5</sup> puedan ser divididas como todas sus antecesoras como sigue:

1. Aquellas cuyo énfasis o contexto es presentacional (*In the King of Prussia*, *Far from Poland*, *The Kid Who Couldn't Miss* [Paul Cowan, 1982], *Two Laws, Not Crazy Like You Think*, o *Quel numéro - What number?* - películas que Nichols llamaría autoreflexivas)
2. Aquellas cuya orientación primaria es representacional (*Michael, A Gay Son*; *What You Take for Granted*; *Journal*

# Cine Documental

*inachevé* [Marilú Mallet, 1982]; *Democracy on Trial* [Paul Cowan, 1984]; *When the Mountains Tremble*; *Le Dernier glacier*; *Caffé Italia* [Paul Tana, 1985]; o *The Masculine Mystique* [John N. Smith y Giles Walker, 1984])

Huelga decir que la nueva expansión del repertorio hacia el terreno de la dramatización ha multiplicado al extremo la importancia de la interpretación en el documental como un todo y ha expandido las oportunidades para que actores sociales "interpreten" sus vidas en todos los formatos desde la improvisación semificcional hasta los sketches didácticos.

El eclecticismo de esta expansión del repertorio híbrido agudiza nuestro sentido de la relación con el pasado documental. Una observación útil es que el más presentacional de esos nuevos formatos de elementos está en concordancia con el genio del documental tradicional para incorporar la presencia e interpretación de actores sociales en un texto cinemático. Las películas más representacionales parecen inclinarse hacia la tradición de la ficción con "sabor documental" (De Sica/Rossellini, Cassavetes, McBride, Loach/Garnett). Desde otro punto de vista, el nuevo repertorio nos aleja un paso más de los sesenta: la pequeña cantidad de trabajos que aparecen aún en un estilo de *vérité* no adulterado (*Middletown* [AAVV, 1982] o *The Store*) parecen puristas, incluso clásicos, y nos recuerdan que los sesenta no son más el campo de entrenamiento definitivo para los documentalistas de hoy, sino tan solo otro estilo de periodo disponible para el reciclaje posmoderno. Por otro lado, los nuevos trabajos miran hacia atrás de forma vívida hacia los años del Frente Popular, en particular a la "amplia variedad de estilos" que caracterizó a aquellas películas de fines de los treinta como *The Spanish Earth* [Joris Ivens, 1937] o *Native Land*.





*The Land* (Robert Flaherty, 1942)

No es sorprendente que los años treinta sean evocados más que cualquier otro periodo en este trabajo. Ivens y sus contemporáneos no fueron ajenos a las muchas condiciones contextuales que han influenciado el alineamiento actual entre un estilo de documental híbrido basado en la interpretación con una atmósfera de polarización política y crisis en incremento y de desgaste cultural:

1. Los factores económicos pueden haber sido predominantes: tras los setenta y la crisis de financiamiento de las artes en la era de los Reagan-Thatcher-Mulroney, muy pocos independientes excepto Wiseman, el National Film Board, y un puñado de artistas financiados por la TV fueron capaces de afrontar el presupuesto de alto rango del *vérité* representacional (excepto quizás en video). Sostener la ilusión representacional es muy caro para la austeridad de los ochenta, y los elementos presentacionales ofrecen a los realizadores y a sujetos mayor control sobre los eventos puestos frente a la cámara y el presupuesto. No resulta casual que en el periodo de preguerra, por razones similares, Ivens dejara atrás la hibridación de sus primeras películas a favor de la elegante coherencia representacional de *Power and the Land* gracias al (relativamente) lujurioso presupuesto provisto por el Estado

2. El hecho de que los nuevos modos de interpretación presentacional fueran iniciados por realizadores políticos, ya sea feministas u otros progresistas, es altamente pertinente. Respecto a esto, volvemos una vez más a Ivens, el abuelo de la Vieja Izquierda de los documentalistas políticos y sus contemporáneos de la Nueva Izquierda. Para Ivens, el estilo *protovérité* que él llamó "fácil naturalismo" impidió la comunicación organizada del "valor de contenido," es decir, la texturización psicológica o atmosférica oscureció el texto social. Documentalistas sociales de generaciones posteriores llegaron de manera independiente a la misma conclusión: el *vérité* puramente representacional resulta a menudo un medio de psicologismo esteticista que por sí mismo solía impedir las exploraciones políticas que esos realizadores buscaban producir. Me gustaría profundizar esta cuestión en mi conclusión.

3. No deben descontarse otros factores en la actual configuración *postvérité*, aunque sean decididamente menores. En primer lugar, la aceptación crítica del estilo de interpretación presentacional fue alentada por la popularidad de la teoría brechtiana en la cultura cinematográfica persistente desde 1968. Una cierta fertilización cruzada también puede haberse producido con una contra-tradición presentacional foránea a la cultura anglosajona que precede al fenómeno actual por más de una generación. Esta tradición, originada en Francia (Rouch y Marker) y en Quebec (Pierre Perrault y una tradición documental nacional conocida como el "le direct"), no ha tenido compromisos con la ilusión representacional. Desde fines de los cincuenta, esta tradición ha acumulado un repertorio rico en elementos presentacionales, elevando las interpretaciones verbales e interaccionales a un grado de expresividad excepcional. Aunque Rouch es un nombre familiar entre documentalistas (y Perrault también lo sería si fuera de París en lugar de Montreal), esta fertilización cruzada posible permanece como tema para investigación ya que la circulación interlingüística de este cine ha estado ampliamente obstaculizada por su privilegio al discurso y a la cultura oral. Finalmente, la absorción

postmodernista y reciclaje de la televisión vernacular seguramente sean tan importantes como difícil de cuantificar como elemento del nuevo estilo de interpretación documental.

## **Performance y colaboración**

El título del artículo de Ivens de 1940 en *Film*, "La colaboración en el documental", es más que simplemente una descripción literal de la relación engendrada por la puesta en escena de la interpretación del sujeto. "La colaboración" también encarna un ideal perenne de la tradición documental, el objetivo de una relación cambiada, democratizada, entre artista y sujeto. La interpretación del sujeto para la cámara se torna una colaboración, una apuesta, y una contribución a la autoría del trabajo de arte. La interpretación se convierte en un indicador de la responsabilidad ética y política de la relación entre realizador y el sujeto.

Aunque el respeto de Ivens por la integridad de su elenco es obvia, su distancia del ideal democrático de interpretación colaborativa es problemática. Él admite abiertamente haber manipulado y engañado a sus "intérpretes" y mantenerlas en la oscuridad tanto en lo que refiere a las técnicas fílmicas como a los resultados de sus propias interpretaciones. Esos términos poco igualitarios de colaboración fueron necesarios, dice él (no muy diferente de cierto director del Método que ha aterrorizado a su actriz principal) para preservar elementos de frescura en la interpretación. Inconscientemente, Ivens apunta a una debilidad ética del modo representacional durante su fase clásica, un problema que surge quizás aún con más intensidad en el trabajo de Flaherty, un contemporáneo de Ivens.

He mencionado antes la dicotomía en la obra de Flaherty entre sus dos películas etnográficas silentes con sus elementos presentacionales y sus posteriores películas mito-narrativas basadas exclusivamente en interpretaciones representacionales. El problema de la colaboración parece ser el quid de esta dicotomía. La ausencia de elementos presentacionales en *Man of*



# Cine Documental



*Aran y Louisiana Story* es seguramente un indicativo de la minimización en las películas del aporte de los sujetos y de su embargo virtual sobre las texturas culturales y las realidades sociales de las comunidades Aran (West Irish) y Cajun, respectivamente. Es cierto que en ambas películas las rudimentarias pistas de voz rizan suavemente la superficie de la unidad representacional sin fisuras: en la primera, los intérpretes improvisan el comentario dialogado semisincronizado sobre la película editada, y en la segunda, el comentario en voz over de Flaherty es interpolado por unas pocas secuencias de naturaleza expositiva estáticas con sonido directo tosco. Pero las interpretaciones verbales de los actores en cada caso no constituyen un aumento cualitativo de sus colaboraciones – especialmente en *Louisiana* con la sensación de un diálogo fuertemente escrito y ensayado. La red representacional se encuentra tan intacta como la hegemonía de la visión autoral y el control sobre la misión etnográfica y la inserción del tema. La legendaria contribución de "Nanook" a la película que lleva su nombre es por ahora un recuerdo lejano y un ideal inoperante.

Una década después de *Louisiana*, la introducción de la tecnología de sonido directo en el campo del documental transformó el potencial para la colaboración del sujeto así como también la naturaleza de la interpretación del sujeto. El *vérité*, como he dicho, fracasó en impulsar este potencial al máximo al conservar el modo representacional de interpretación documental. Para cuando el movimiento *vérité* consolidó el sonido directo como parte del vocabulario cotidiano del documental, los movimientos políticos de base empezaron a beneficiarse del potencial político del nuevo aparato no explotados hasta entonces. La Nueva Izquierda de fines de los sesenta, y especialmente el movimiento de mujeres de algunos años después, abrazaron el discurso y la intercomunicación como un proceso político, favorecieron las formas culturales participativas y colaborativas, y privilegiaron la historia oral como un medio esencial de empoderamiento político y cultural. Entonces no es sorprendente que su cine documental mostrara elementos de

# Cine Documental

interpretación presentacional que van desde la entrevista y formatos de discusión grupal<sup>6</sup> de los primeros años hasta algunos de los formatos más complejos que he enumerado. El incorporar interpretaciones vocales en una película fue una estrategia crucial para un artista que deseaba compartir el control creativo y político con los sujetos/ actores sociales. Mientras el *vérité* ha mantenido en general la mística flahertiana del control autoral, los modos presentacionales de la Nueva Izquierda y el movimiento de las mujeres disiparon aquella mística y permitieron diversos grados de participación del sujeto en el documental acabado y de responsabilidad para con su imagen y discurso. El ideal al que dichos cineastas suscribieron, en mayor o menor medida, fue que el documentalista era la persona con los recursos, el técnico, o el facilitador y el sujeto-intérprete era el verdadero administrador de la responsabilidad creativa.

Tal distinción preceptiva entre las ventajas políticas y éticas de una estrategia formal específica corre el riesgo por supuesto del idealismo estético y la ingenuidad política, por no mencionar la falacia tecnológica: el poder del realizador es tal que finalmente no tener estrategia es una garantía automática del proceso colaborativo. Incluso la interpretación más presentacional, colaborativa es plausible de abuso ético en la sala de montaje o en el contexto de exhibición. En definitiva, la responsabilidad creativa y política del artista es claramente el garante final contra los abusos políticos y éticos. Sin embargo, habiendo registrado esta advertencia, un vistazo concluyente a dos recientes documentales canadienses que se centran en un tema similar clarifica la dimensión política de la distinción entre los modos presentacional y representacional sobre la que me gustaría insistir como una guía general para los problemas de responsabilidad del artista ante la interpretación y colaboración.

La película de Bonnie Klein perteneciente al National Film Board of Canada *Not a Love Story: A Film about Pornography* (1981) y el corto independiente de Kay Armatage *Striptease* (1980) consideran

# Cine Documental

aspectos de la industria del sexo por medio de enfoques predominantemente representacionales y presentacionales, respectivamente. Con *Not a Love Story*, la relación entre el personaje de la realizadora en la pantalla, embarcada en su viaje de descubrimiento de la noche pornográfica, y su guía, la ex-stripper Linda Lee Tracy, es trazada representacionalmente mediante el *vérité* tradicional. La mayor parte de la crítica de la película se centró en la apariencia manipuladora de esta relación entre artista y colaboradora. El hilo narrativo de la relación incluye dos interludios de interpretación sexual ambientados en marcos representacionales (Tracy como una stripper de un club de Montreal y como modelo central en el estudio de un fotógrafo de *Hustler*) y un desenlace con un giro en el cual la realizadora y la stripper discuten la visión reformada de esta última sobre su pasado y futuro. Este hilo está intercalado por entrevistas con autoridades feministas en el tema. Atrapada por la carga emocional del tema, la audiencia puede no notar que la distribución de los roles representacionales presentacionales en la película siguen cierta jerarquía. Tracy, en otros tiempos trabajadora sexual, está atrapada en un rol representacional, mientras que los intelectuales reclutados interpretan sus roles con análisis y polémicas en formatos de entrevistas presentacionales. No es difícil concluir que los ideales democráticos del feminismo han sido sacrificados en el proceso —¿tienen las trabajadoras sexuales menos derecho que los intelectuales de hablar directamente sobre la industria del sexo? Aún más, el espectro del voyeurismo y placer visual se origina en la fuerte construcción del discurso observacional para las dos principales escenas representacionales de interpretación sexual de Tracy, con su ataque a las nociones de tacto convencionales y su coqueteo ineludible con el discurso pornográfico que es el objetivo de la película. Comparar la sesión de poses de *Hustler*, en su aura escandalosa de brutalidad y complicidad (la fotógrafa aplica “jugo vaginal” antes de la toma) con, digamos, las escenas similares a las de la improvisada pero ficcionalizada



*Prostitute* donde las escenas de interpretación sexual son lúcidas, controladas, y auto-reflexivas, demuestra las claras deficiencias del vérité representacional y la gran ventaja de la dramatización en el terreno de las políticas sexuales.

*Striptease*, de Armatage, sorprendentemente posee mayor claridad y complejidad que *Not a Love Story* a pesar de sus medios infinitamente más modestos: strippers y otras trabajadoras de la industria del sexo se presentan a sí mismas en entrevistas y monólogos y presentan su trabajo en interpretaciones de danza erótica construidas únicamente para la cámara (en *Prostitute*, en el extremo opuesto, ellas realizan dramatizaciones semificcionales en una narrativa auto-reflexiva, colaborativamente guionada, para alcanzar un efecto similar). En *Striptease*, la industria del sexo no está validada, pero sus trabajadoras sí: al igual que en *Prostitute*, la interpretación generada por el sujeto, agudizada por su modo presentacional, asegura que la dignidad y la subjetividad de los sujetos sean respetadas junto con su derecho a presentarse a sí mismos y a definir su imagen y sus vidas. En cuanto al problema del voyeurismo, sospecho que el placer visual del espectador se complica debido al aura explícita de control que caracteriza la interpretación sexual. No es coincidencia que se vislumbre una solución política colectiva (la sindicalización) que hace que la solución moral individual ambigua de Klein resulte aún más superficial.

## **Voz e interpretación en primera persona**

*Not a Love Story* ha sido criticada también por la presencia autobiográfica en la diégesis de la autora Bonnie Klein. La interpretación en primera persona parecía presumiblemente ineficaz en términos de carisma cinematográfico pero en especial en términos del problema de voz autoral. Tal como dice Nichols, esta presencia en primera persona adolece del "tono autoritario auto-validante de una tradición previa [voz-de-dios]" y "parece rechazar una posición privilegiada en relación a otros

personajes” (Nichols, 1981: 265). Al presentar tanto el testimonio autoritario de la línea estelar de testigos expertos como la grandilocuencia de Tracy, su protagonista representacional, la diegética Klein funciona más que nada como una tímida, inconclusa, una guía *faux-naïf* de toda la pesadilla pornográfica. Problemas similares son planteados por toda la tradición de la interpretación autobiográfica desde las narraciones en primera persona de Flaherty (*The Land*) y John Huston (*The Battle of San Pietro* [1945]) en los cuarenta hasta las autopresentaciones de todos durante la Década del Yo, desde Werner Herzog (*La Soufrière* [1977]) hasta Derek May (*Mother Tongue*) y Michael Rubbo (*Waiting for Fidel*, etcétera) del NFB. Me da la impresión que el formato de primera persona limita muy a menudo al documental en su fase exploratoria y lo ancla al nivel de la evasión política, un empirismo desconcertante, y una moral individual o un forcejeo metafísico. Incluso cuando es rigurosamente autorreflexivo como con Jill Godmilow, lo personal es mostrado quizá como político, pero lo político a menudo no se eleva sobre el nivel de lo personal. Mientras es innegable que la interpretación en primera persona provee una entrada dramática manejable hacia los temas enormemente complejos de la pornografía, como Solidaridad (*Far from Poland*), y el Holocausto (*Dark Lullabies* o *Shoah* [Claude Lanzmann, 1985]), no sirve necesariamente para la disección política de dichos temas. Puede argumentarse que la estrategia parece más adecuada para temas autobiográficos y propiamente individuales, como son las relaciones intrafamiliares (*Best Boy* o *Coming Home* [Bill Reid, 1973]) o para el género feminista el cual conecta la socialización individual con fuerzas políticas más amplias (*Daughter Rite*, *Joyce at 34* [Joyce Chopra, 1972], y *Home Movie* [Jan Oxenberg, 1983]).

Mientras que los problemas de voz autoral son abordados en parte por la estrategia de interpretación autoral, mayormente por interpretaciones autorales improvisadas, representacionales en películas tales como *Not a Love Story*, presentacionales y autorreflexivas en películas como *Far from Poland*, originan más

problemas de los que resuelven. La interpretación autobiográfica en el documental crea todo otro espectro de problemas—de la ética al narcisismo y hasta la representatividad demográfica de los trabajadores de los medios—pero estos están más allá del alcance de este artículo y están recibiendo la atención crítica correspondiente (Katz, 1978; Gross et al., 1988; Lane, 2002).

## **Conclusión: el derecho a interpretarse a sí mismo**

He ofrecido una visión general histórica de la presencia de la interpretación en el documental. He discernido impulsos alternos y simultáneos hacia las interpretaciones presentacionales y representacionales a lo largo de toda la tradición documental, luego me centré brevemente en el debate actual sobre la voz en el documental político, y finalmente toqué la subcategoría particular de interpretación autobiográfica. Todo esto ha llevado a una afirmación global de la aptitud especial del modo presentacional en el contexto actual, junto con la insistencia en la relevancia continua del formato de entrevista de historia oral popularizado en los setenta, y una entusiasta bienvenida de la experimentación actual con los modos de interpretación híbridos incluyendo la dramatización. La interpretación del sujeto, afirmada y enriquecida como un elemento presentacional de la película documental, continúa siendo un medio por el cual los realizadores de documentales más comprometidos pueden aspirar a la realización de sus ideales democráticos. La colaboración entre artista y sujeto, tal como la elaboró Joris Ivens al final de los treinta, sigue siendo un ideal político significativo a la vez que una estrategia artística, pero los términos que sentó se han transformado. “Actuando a interpretarse a uno mismo” es todavía la clave, pero el “No mires a la cámara” ha sido reemplazado por “Mire a la cámara” como una “necesidad básica” de la colaboración en el documental. En la misma década, Walter Benjamin habló del “reclamo legítimo del hombre moderno a ser reproducido”; ¿no podríamos agregar que el individuo ha establecido ahora el reclamo también de



# Cine Documental



construir esa reproducción, el derecho a interpretarse a sí mismo?

## **Bibliografía**

Gross, Larry, John Katz, y Jay Ruby (eds.) (1988), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, New York, Oxford University Press.

Katz, John Stuart (ed.) (1978), *Autobiography: Film/Video/Photography*, Toronto, Art Gallery of Ontario.

Kleinhans, Chuck (1984), "Forms, Politics, Makers, and Contexts: Basic Issues for a Theory of Radical Political Documentary" en Thomas Waugh (ed.), *Show Us Life": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press.

Lane, Jim (2002), *The Autobiographical Film in America*, Madison, University of Wisconsin Press.

Lesage, Julia (1984), "Feminist Documentary: Aesthetics and Politics" en Thomas Waugh (ed.), *Show Us Life": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press.

Nichols, Bill (1981), *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press.

Nichols, Bill (1983), "The Voice of Documentary", *Film Quarterly* 36, no. 3.

Pevere, Geoff (1986), "Projections: Assessing Canada's Films of '85", *The Canadian Forum* 65, no. 2.

Van Dongen, Helen (1965), "Robert J. Flaherty, 1884-1951", *Film Quarterly* 18, no. 4.

Youdelman, Jeffrey (1982), "Narration, Invention and History: A Documentary Dilemma", *Cineaste* 12, no. 2.

## **Notas**

# Cine Documental

---

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente en Zucker, Carole (ed.) (1990), *Making visible the invisible: an anthology of original essays on film acting*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press.

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> El término "actores sociales" designa a personajes de la "vida real" desempeñando sus propios papeles sociales en películas de no ficción, presumiblemente con una autonomía extratextual. Ha sido un estándar en los estudios documentales desde la publicación del influyente trabajo de Bill Nichols *Ideology and the Image* (1981).

<sup>4</sup> NDT: En 1935, como parte del "Second New Deal," fue creada la *Farm Security Administration* (FSA).

<sup>5</sup> Por ejemplo, un simposio de McGill University en 1986 sobre docudrama incluyó una amplia gama de producciones de NFB: una película de TV con reconstrucción ficticia (*Canada's Sweetheart: The Saga of Hal C. Banks*); una compilación de archivos interpolada con sketches teatrales de estilo cabaret (*The Kid Who Could not Miss*); varios documentales que incorporan episodios ficticios (como *Mourir à tue-tête*, *Le Dernier glacier*, o *Passiflora*); y un largometraje de ficción construido sobre improvisaciones de actores no profesionales (90 días). Ver "Thunder over the Docudrama: The Symposium Highlights NFB's World Class Role", en *Cinema Canada*, no. 128 (marzo de 1986): 26.

<sup>6</sup> Julia Lesage ha discutido a menudo sobre la importancia de la conscientización como una estructura profunda del discurso feminista en el documental, principalmente en Lesage, 1984.