

Estudios sobre documental
Dimensiones de transición y continuidad¹

John Corner

Traducción de Soledad Pardo

En los últimos treinta años ha habido un gran crecimiento en el estudio y los análisis críticos del documental, y un incremento también en la variedad y ambición conceptual de los modos de pensarlo. Hasta la década del noventa esto puede verse como el constante desarrollo del reconocimiento -en el marco del cine y los estudios sobre medios de comunicación- de la importancia social y cultural del proyecto documental, y del interés intelectual que presta atención a su historia y sus formas. Desde mediados de los años noventa este desarrollo se ha acelerado, en primer lugar, por el fenómeno de los *realities* televisivos, inspirados selectivamente en antecedentes documentales, y luego por la aparición (especialmente en los Estados Unidos) del éxito de las “películas documentales” en el cine. A pesar de que lo primero fue visto como un indicador de un corrimiento de lugar -e incluso de la “muerte”- del documental, y lo segundo como un posible “renacimiento” del mismo, plantear la situación de esta manera es sin lugar a dudas simplista.

Para algunos, los *realities* televisivos aportaron una celebrada frescura e incrementaron la apertura al negocio de la representación documental. También está claro que una cantidad de las más exitosas “películas documentales” se inspiran selectivamente en las estructuras y estéticas de los *reality shows* [*Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004), *Touching the Void* (Kevin Macdonald, 2003), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) y *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004), por ejemplo, cada una con sus diferentes vínculos]; y a la vez no son simplemente reductibles a ese modelo.

Por ende, la reflexión sobre el documental ha ocurrido en parte como resultado del dinamismo de la esfera intelectual, incluyendo un foco creciente en las condiciones de la verdad “representacional” y una extensión de las investigaciones estéticas y discursivas mucho más allá de las formas ficcionales convencionales (como puede verse, por ejemplo, en el incremento de los trabajos críticos sobre biografías, crónicas de viajes e historiografía). Pero también ha sido conducido por la naturaleza de los cambios en la propia práctica no-ficcional, llevando el objeto de estudio a nuevas direcciones, incluyendo un posicionamiento más central en el marco de la cultura mediática y la cultura popular, y haciendo que la presencia del documental en la agenda de investigación y en los planes de estudios universitarios sea menos marginal que antes.

En este capítulo quiero trazar el mapa de algunas de las líneas de conexión, tensión y disyunción que sostienen al campo en desarrollo de la investigación y la crítica, aunque a veces sea sin demasiado rigor. Este trabajo no es una reseña de los estudios sobre el documental, y mis citas serán en su mayoría

indicativas, con la intención de reconocer las principales contribuciones y abordajes característicos, sólo de manera selectiva.

Quiero comenzar delineando la situación tal como se me aparecía en 1976, cuando empecé a enseñar documental por primera vez en un programa de licenciatura y a buscar material que pudiera nutrir mi enfoque. A partir de este informe de un momento particular quiero moverme a través de algunos de los principales temas conceptuales y asuntos que han contribuido a darle forma al campo desde ese momento; una formación que involucró relaciones tanto de transformación como de continuidad.

Mediados de los setentas: puliendo los términos de análisis

La época de mediados de los setentas provee un punto de partida productivo para mi informe por motivos más fuertes que su importancia autobiográfica. Durante el período entre 1971 y 1976 se publicaron trabajos muy importantes para el desarrollo del documental como área de investigación académica. En los Estados Unidos, Lewis Jacobs, Roy Levin, Alan Rosenthal, Richard Barsam y Eric Barnouw publicaron libros sobre documental en los cuatro años que siguieron a 1971, proveyendo una base perdurable para la investigación.² En Gran Bretaña, el volumen de Jim Hillier y Alan Lovell *Studies in Documentary*³ le otorgó énfasis crítico a la importancia de la idea de documental en el cine británico. Sin embargo, contra estos antecedentes tengo especial interés en dos textos publicados en 1976 que partieron radicalmente de trabajos anteriores por la manera en que ubicaron al documental como objeto de estudio. Eran antecedentes, sin duda, pero quiero sostener que esas publicaciones representaron importantes cambios en el pensamiento, dirigiéndonos hacia una agenda que aún está activa. Uno de esos textos era británico, *Television Documentary Usage* de Dai Vaughan⁴, un texto de 36 páginas publicado por el British Film Institute en su exitoso “Television Monograph Series”. El otro era de los Estados Unidos, el artículo de Bill Nichols “Documentary Theory and Practice”, publicado en *Screen*.⁵ Aunque eran muy diferentes en cuanto a su tenor intelectual, ambos tenían un interés común en indagar acerca de la textualidad del documental, incluyendo su gramática de representación, mucho más de lo que habían intentado la mayoría de los trabajos anteriores.

Sin embargo, antes de concentrar nuestra atención en estas dos contribuciones, quiero volver cuatro años atrás al *Studies in Documentary* de Hillier y Lovell, publicado en la serie “Cinema One” de Secker y Warburg. Este fue el primer volumen que se involucró exclusivamente con el documental británico y fue uno de los primeros trabajos publicados que consideró al documental como merecedor de un estudio textual detallado. Su publicación se combinó con el impacto simultáneo de los informes históricos decisivos sobre una forma cinematográfica internacional de Jacobs, Barsam y luego Barnouw (en los últimos dos casos, aquella de la “película de no-ficción”) para darle al área mayor visibilidad académica.

El libro está dividido en tres grandes partes, cada una de ellas dedicada a lo que es llamado (tal vez de un modo un tanto engañoso) una “época” del documental. La primera es acerca del movimiento documental de los años treinta y se centra en la exposición crítica alrededor de las ideas y prácticas de John Grierson; la segunda focaliza en Humphrey Jennings; y la tercera en el movimiento “Free Cinema” de los años cincuenta, incluyendo las obras de Lindsay Anderson y Karel Reisz. En retrospectiva, esto puede parecer una estructura extraña, con el “documental” efectivamente apareciendo para detener el declive del movimiento “Free Cinema” hacia el final de los cincuenta, a pesar del subsecuente impacto de las ideas de este movimiento en un campo más amplio de cine y televisión. El desarrollo de la televisión, en especial los grandes cambios y logros de la década del sesenta (por ejemplo, en el trabajo observacional, el docudrama y los formatos informativos de actualidades) están casi totalmente fuera del marco de referencia. En parte esto puede explicarse por la ubicación del libro en una serie de estudios breves “sobre cine”, pero su efecto sobre el posicionamiento del “documental” como una práctica es indudablemente distorsionador, haciendo que todo el asunto sea “histórico” en perspectiva y sin una justificación explícita para ello.

A pesar de esta idea del documental como esencialmente un logro del cine del pasado (el documental como algo, en consecuencia, “terminado”), el libro alcanzó su meta de lograr que la obra documental británica fuera más ampliamente apreciada, como parte del objetivo mayor de obtener más respeto crítico por el cine británico. Es su segunda sección, sobre Humphrey Jennings, la que significativamente comienza a desarrollar un análisis más detallado de las estructuras formales. Esta sección (escrita por Jim Hillier) es, lejos, la más extensa de las tres, y sus exploraciones, estimuladas por la originalidad estética de Jennings, alcanzan detalles localizados y la organización retórica de maneras sugestivas para el escrutinio crítico del documental de manera más general. Por ejemplo, una extensa discusión sobre *Fires Were Started* (Humphrey Jennings, 1943) incluye cuatro carillas de secuencias de fotos para ilustrar pasajes de análisis muy minucioso, que se alejan de la clase de resúmenes temáticos y formales superficiales que se encuentran en los estudios de “historia del cine” más amplios. El texto realiza un examen crítico focalizando en los fascinantes y poderosos modos de manejo textual del documental de maneras que serían muy rápidamente fomentadas.

El texto de Vaughan (1976) se diferencia del panorama establecido inmediatamente. En primer lugar, en fuerte contraste con *Studies in Documentary*, es, como su título indica, un libro completamente dedicado al documental como forma televisiva, explicando en una nota preliminar que “casi todos los documentales serios son producidos en la actualidad para la televisión”; un comentario que, en su momento, no era necesariamente cierto fuera de Gran Bretaña, ciertamente no en los Estados Unidos, y que debería revisarse ahora con respecto a la propia Gran Bretaña. No obstante, el énfasis de Vaughan representó una

significativa extensión y revisión de la agenda cinematográfica establecida para la discusión seria sobre el documental. Nuevamente en contraste con *Studies*, es un libro sobre el documental “hoy”, no sobre el documental “antes”, el documental es algo que está sucediendo enérgicamente, no un objeto de valoración retrospectiva. Una tercera característica que lo distingue es el intenso foco puesto sobre los textos documentales como construcciones de sentido “artesanales”, relativamente independientes de la atención a los temas sociales específicos a los cuales se refieren. Con su vasta experiencia como editor de cine, podríamos haber esperado que Vaughan adoptase el enfoque y lenguaje de aquellos manuales de “cómo hacerlo” que ya habían aparecido a ambos lados del Atlántico. Sin embargo, a pesar de que se basó profundamente en su experiencia en la sala de edición, la originalidad de Vaughan yace en la energía conceptual que trajo para abordar la exploración cercana de la “sintaxis” del documental en el contexto de las urgentes preguntas sobre ontología y epistemología que planteaba la representación no-ficcional.

Volviendo al libro después de un intervalo de más de treinta años, creo que la manera en que está estructurado por una sensación positiva de las posibilidades de la “*verité*”⁶ es aún más aparente que en aquel momento (el capítulo sobre la “*verité*” es, lejos, el más extenso). Para Vaughan, la absorción por parte de la televisión de las influencias del rodaje observacional y los modos del *cinéma-verité*, junto con la disponibilidad de las nuevas cámaras livianas y el sonido sincronizado, ofrece un fascinante potencial para una “re-definición” de toda la empresa documental. Específicamente ofrece la posibilidad, completamente positiva para él aunque problemática para otros, de referirse fuertemente a la verdad *individual* más que a la *general*, y por ende de establecer conexiones más profundas, específicas y continuas con las realidades particulares. De esta manera, pensó él, el documental se alejaría de lo que él llama “el manierismo” de los estilos convencionales (hasta un punto heredados de los años treinta), con su “llamado a la previsibilidad”, su “dependencia del cliché”, su aprovechamiento constante de las expectativas.

Desplegando ocasionalmente un lenguaje, a riesgo de perder su claridad hacia su ambición teórica, Vaughan utiliza la idea de “evento putativo” (el evento como debe haber sido sin la presencia de la cámara) en contra de la idea de lo “pro-filmico” (lo que estaba efectivamente ante la cámara) para trabajar con una cantidad de ejemplos de práctica observacional contemporánea. Aunque limitadamente, también es muy entusiasta para posicionar al público en su marco de análisis. ¿Cómo le otorgan un estatus a lo que ven en desarrollo? ¿Qué clase de trabajo interpretativo es fomentado a través del visionado del desarrollo de la diégesis del documental observacional (sus espacios, tiempos y condiciones de acción, aparentemente auto-contenidos)? ¿Qué responsabilidad deberían tener los espectadores por crear sus *proprios* significados de lo que ven y oyen, más que (como en los modos del “manierismo”) depender de la fuerte guía del director? Su compromiso con la “apertura” que ofrecen los formatos observacionales se

refleja en sus ansiedades finales con respecto a la subversión de sus capacidades de documentar, que una re-introducción de los comentarios y subtítulos probablemente brinde.

El apoyo ferviente de Vaughan a las nuevas posibilidades del documental para la ambigüedad productiva, para el registro -con una nueva energía- de la densidad, la complejidad y las contradicciones de la realidad, se asume reconociendo completamente las paradojas e incluso lo “absurdo” que todas las aspiraciones documentales implican. No es en ningún caso un ejercicio ingenuo o incondicionalmente naturalista, como algunos defensores del observacionalismo se han arriesgado a ser. Persigue sin cesar una serie de preguntas acerca de la gramática de las prácticas documentales televisivas, muchas de las cuales han devenido más relevantes (no menos) con los debates sobre la “televisión real” que empezarán recién veinte años después. Para muchos de los que enseñábamos documental en aquella época, la enérgica concentración analítica de Vaughan en la densidad simbólica de la televisión debía continuarse, aún cuando su lealtad hacia los modos observacionales no convencían por completo.

El artículo de Nichols (1976) comparte con Vaughan un nuevo nivel de compromiso con el análisis detallado y bien fundamentado conceptualmente. Mientras que en el caso de Vaughan lo que provee el estímulo es el entusiasmo de trabajar, como editor, con nuevas formas de práctica observacional; con Nichols el marco inicial es político, el desafío del *documental como ideología* en un contexto de falta de atención. “La cortina de humo ideológica levantada por los apologistas del documental, muchos de ellos ostensiblemente izquierdistas, se propone como una de las razones de esta falta de atención” (1976: 34). El documental es una categoría de “ilusionismo” que necesita una crítica, un área de práctica donde la idea de “pantalla como ventana” es dominante al máximo. El artículo asume como tarea “enfrentar el desafío del realismo” así presentado. Al respecto, tiene que ser leído dentro del contexto del más amplio cuestionamiento del “realismo”, que era la línea dominante en los estudios sobre cine de aquel entonces, los cuales trabajaban a menudo con un sentido de déficit irremediable y una búsqueda de “alternativas”.⁷

Dadas las ventajas de la retrospectiva, es difícil no identificar una medida de ejecución vanguardista en estas primeras páginas, el documental visto en primer lugar como el candidato para alguna reducción atrasada. De hecho, lo que sigue (para ser desarrollado de modos diversos en los escritos posteriores de Nichols) es un muy original, sutil y sugestivo informe no solo de las *limitaciones* del documental sino de sus *posibilidades*.

Tomando como corpus de ejemplos principal el trabajo del grupo radical de realizadores estadounidenses del “Newsreel” (incluyendo películas realizadas por ellos y películas que ellos distribuyeron), Nichols trabaja a través de un riguroso esquema tipológico para estudiar el documental

como un sistema textual. En este esquema, influido por varios escritos del momento sobre “el film como sistema” (incluyendo el trabajo en la revista *Screen*), se considera al documental como basado en las lógicas de la exposición. Estas lógicas implican varias formas de tratamiento: directo e indirecto; sincronizado y no-sincronizado; una idea compleja (más aún, dual) de diégesis, relacionada tanto con el desarrollo narrativo como con el expositivo; y estrategias de construcción y conexión de las secuencias. Las películas del “Newsreel” elevan, para Nichols, graves problemas referidos a la promoción de la banda de sonido a una posición dominante, particularmente a través de los comentarios. El “Newsreel” busca utilizar los comentarios para reforzar la relación entre el film y la realidad, precisamente la clase de relación transparente que Nichols señala como central para la “ideología del documental”. Los “personajes” también tienen a menudo partes del film en las que hablan, generalmente como entrevistados, y Nichols está alerta al modo en el cual pueden ser utilizados (de una manera que se parece al despliegue de los comentarios) para proporcionar un modo de dirección retórica a las imágenes, que es con frecuencia sospechoso en los reclamos que realiza. Aquí, siguiendo una línea que sería desarrollada en sus escritos posteriores, él nota la variedad de maneras en las cuales el discurso participante puede combinarse con el despliegue de imágenes, incluyendo imágenes de los participantes mismos. Él observa cómo las películas del grupo “Newsreel” raras veces desacreditan visualmente las declaraciones de sus entrevistados, a diferencia de algunos trabajos radicales de documentalistas como Emile De Antonio.

Las reflexiones de Nichols están guiadas por su atención a los déficits en un cuerpo particular de cine independiente “de izquierda”, mientras que Vaughan se ocupa principalmente de una línea cada vez más popular en la televisión. Aún sus sospechas hacia los modos de dirección discursiva (en particular, la de imagen por discurso directo) son interesantes para comparar; sugieren que para Nichols, con su compromiso con la idea “expositiva”, el potencial distorsionador del discurso debe ser desafiado reconociendo que es indispensable, mientras que el énfasis “observacional” de Vaughan coloca al discurso en un lugar secundario, poco más que “oído por casualidad”. Desde ya, el marco de Nichols es explícitamente político, mientras que Vaughan solo está politizado implícita y parcialmente. Ambos se ocupan de la preservación (o incluso, la introducción) de un fuerte modo de complejidad en la representación cinematográfica, uniendo la discusión de Nichols con el proyecto del “cine experimental” en una cantidad de puntos, y a Vaughan con lo que es percibido como las ambigüedades e incoherencias inherentes a la realidad misma en su transcurrir. Finalmente, ambos plantean preguntas acerca de las posiciones tomadas por la audiencia. El subtítulo final de Nichols es “El lugar del espectador en la exposición”. Aquí, él clausura su sentido de las carencias dentro del abordaje del “Newsreel”, una debilidad común a muchos cineastas políticos, “la tendencia de dejar a un lado la distinción entre el argumento (el sistema textual) y el referente (las condiciones reales)” (1976: 47). Aliado con este realismo sin problematizar, él nota cómo se asumen posiciones subjetivas unificadas y coherentes,

posiciones desde las cuales los espectadores buscan conocimiento en un film y lo integran en la conciencia. Nichols cuestiona esto y, de una manera que se enlaza con cambios más amplios en proceso de desarrollo dentro del campo de la teoría literaria y cultural, apunta hacia formas de invocación menos unificadas y hacia métodos que introducen una “alteración” de las subjetividades. Nuevamente, el propio interés de Vaughan por *no fijar* la referencialidad del documental en algo absolutamente preciso y “contenido” ofrece una interesante comparación, desde un punto de partida muy diferente.

El artículo de Nichols apareció en los comienzos de sus escritos sobre documental, que se transformarían, internacionalmente, en el corpus de investigación sobre documental más significativo que tenemos, con un enorme impacto tanto para la enseñanza como para la investigación. Ya desde ese momento se establecieron algunos de los temas clave que serían elaborados y revisados en su trabajo posterior. Éstos incluyen el interés en el pensamiento tipológico que lo llevarían rápidamente⁸ a articular un esquema de modalidades del documental (inicialmente, cuádruple: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo) que, en sus múltiples revisiones, han sido objeto de discusión.⁹

En sus diferentes enfoques de la televisión y del cine independiente, y en su preocupación compartida por el micro-proceso del documental en relación con sus ambiciones más grandes, ambos trabajos proporcionaron inspiración. La división entre aquellos que focalizan en el cine y aquellos que focalizan en la televisión continúa siendo un factor significativo en la investigación sobre documental, por supuesto, planteando cuestiones importantes de institucionalidad tanto como de práctica cultural, incluso teniendo en cuenta la gran cantidad de investigadores y críticos que se involucran con ambos.

'Ideología', sin embargo, ya no es más el término seguro, central, que era para los estudios acerca del cine y los medios de comunicación de los años setenta. Los problemas para sostener una teoría coherente que pudiera aplicarse en el análisis, junto con cambios mayores en el enfoque político de las prácticas culturales, han sido algunos de los factores. Sin embargo, las cuestiones de poder, conocimiento y subjetividad permanecen en la agenda de los estudios documentales, y debo sugerir, frente a esto, que un "replanteo" más general necesita alcanzar un mayor desarrollo. Considero que el descenso en la escala de la "cuestión ideológica" trajo ventajas, en la medida en que una apreciación más comprensiva de la historia y la práctica documental -no rotundamente atada a la idea del engaño y a una actitud de sospecha- ha producido un sentido productivamente más complejo y estéticamente expansivo del objeto de estudio. Los logros del documental y las permanentes fuerzas de la producción documental se hacen más reconocibles y abiertos a preguntas dentro de este marco, sin toda la perspectiva pasando así de la crítica no calificada a la afirmación no calificada.

Ahora quiero considerar algunos temas importantes en el posterior desarrollo de la investigación y el debate utilizando tres subtítulos: Definiciones, Estética y Cognición. Ellos se interrelacionan, a veces un poco torpemente, pero le dan a mi planteo puntos focales útiles para reunir un sentido más claro del patrón más amplio.

Debatiendo el documental: tres áreas de disputa

Definiciones

Para algunos estudiosos del documental la cuestión de la definición ha sido central, con un fracaso en la búsqueda de un conjunto suficientemente ajustado de criterios genéricos adecuados, confirmando su opinión de que la empresa documental es fundamentalmente sospechosa. Sin embargo, para muchos otros, las definiciones amplias han sido aceptables, considerando el documental como transversal a los puntos de unión de una cantidad de modos mediáticos y en proceso de cambio sostenido, continuo. Está claro que se requiere un cierto nivel de estabilidad para que el documental sea una etiqueta adecuada para identificar películas y programas de televisión como “de una clase similar”, pero este nivel puede aceptar más contingencia, variación o incluso contradicción de lo que los investigadores en busca de un sistema genérico independiente son generalmente capaces de aceptar.

Explorando cuestiones de definición surge una cantidad de puntos de referencia, en algunos casos dirigiendo y en otros bloqueando el desarrollo de la discusión. Hay intentos de estabilizar el documental alrededor de cuestiones de forma, temas y objetivos. No todos estarían de acuerdo con el uso de estos términos particulares, pero mi objetivo es simplemente distinguir de modo amplio entre los tipos de argumento, no prescribir un vocabulario analítico particular.

Proceder a través de la referencia primaria hacia la forma nos conduce inmediatamente al problema de la amplia gama de formas que el documental ha empleado, sin mucho vínculo directo entre -digamos- muchas de las películas clásicas de los años treinta, el periodismo documental televisivo y la gama de estilos de observación que se emplea actualmente. Las conexiones estilísticas se encuentran en este vasto cuerpo de trabajo, es cierto, pero a menudo sólo de manera parcial e interrumpida. Los escritores que han decidido que el estilo clásico de Grierson, fuertemente conducido por los comentarios, es el documental "principal" (tanto afirmando el modelo como sometiéndolo a la crítica) tienen que ignorar la considerable cantidad de trabajos internacionales que parten decididamente de esta amplia receta. Aquellos que, más recientemente, han considerado las variedades de observacionalismo como las "centrales" (bastante a menudo, nuevamente, un "centro" para desafiar) han tenido que ignorar no sólo gran parte del trabajo

"clásico", sino también toda una rica tradición de prácticas televisivas que usan exhaustivamente la dirección de un presentador y entrevistas. Dado que la historia del documental muestra tal variedad de formas, incluyendo modos de dramatización en los cuales el metraje de actualidades y el sonido son reducidos al mínimo, e incluso excluidos totalmente; una postura formal sobre la cuestión de la definición no nos lleva muy lejos. Sin embargo, no es sorprendente que los modelos de documental basados en la forma hayan sido empleados con regularidad (a veces sólo con precaución) por académicos, dado que el intento de avanzar en la comprensión genérica a través de la referencia principal a criterios formales es una ruta analítica establecida y a menudo productiva en otras áreas de investigación literaria, artística y cinematográfica.

El *tema* parece un punto aún más improbable de referencia primaria, dados los numerosos tópicos y asuntos a los que se han dedicado los documentales; aún así está claro que el tema tiene un grado de sensibilidad definitoria en los estudios sobre documental, si no siempre dentro de las más amplias esferas de producción y visionado de documentales. Los temas "serios" y, en particular, los temas relacionados con "problemas sociales", han adquirido un estatus central, bastante comprensible dada la fuerte tradición, tanto en el documental cinematográfico como en las variedades de documental televisivo, de compromiso con cuestiones de relevancia pública (cívica) nacional y, en ocasiones, internacional. Los documentales con otras clases de contenido, incluyendo los trabajos sobre las artes, el ocio, la fauna y los temas geográficos (hasta el reciente énfasis sobre la degradación ambiental y el cambio climático) no han sido excluidos, pero han sido ubicados en la periferia, hasta donde la atención crítica es afectada. Aún así, cualquier tentativa de intensificar una noción del documental - tanto con intención descriptiva como preceptiva- según el criterio de tema/asunto, probablemente proporcione un fuerte desafío. Esto es así a pesar de que el precedente de trabajo relacionado con problemas sociales continuará actuando para muchos como un marcador implícito pero fuerte del "valor documental".

Una tercera opción es acentuar los *objetivos* del documental. ¿Qué *intenta hacer* el trabajo documental con sus representaciones de partes del mundo histórico real, producidas y diseñadas de forma diversa? Aquí puede distinguirse una línea de quiebre clave en el debate. A los documentales diseñados principalmente para agrandar o entretener se los ha visto habitualmente como partiendo de "valores documentales", sin que importen las conexiones con estos valores a nivel formal e incluso de amplio contenido. Esto ha sido más obvio en el debate sobre la "televisión-realidad", donde precisamente apareció la idea de los objetivos -y luego las consecuencias- de la producción, por parte de la industria de la televisión, de "mercadería de distracción", que ha sido cuestionada contra el compromiso con el conocimiento público y el escrutinio crítico que se consideran centrales para el proyecto documental. Si interpretamos los "objetivos" ampliamente, podemos verlos como un factor en el método de producción

(en particular, el tiempo invertido en la investigación y los protocolos implementados para relacionarse con, y "usar a" los participantes) y también en el modo de dirección y tono. Los "objetivos" se convierten en una influencia determinante sobre el "tratamiento", produciendo potencialmente muy diferentes clases de programa utilizando el mismo amplio repertorio formal y quizás comprometiéndose con un tema similar.

Sin embargo, intentar garantizar un argumento definitivo alrededor de los objetivos sería imprudente. Ante todo, han sido muy diferentes en el carácter específico, aún dentro de una descripción de categoría que acentúa la seriedad y el conocimiento (lo que Nichols¹⁰ ha llamado "la sobriedad" del documental como discurso). Se han extendido desde formas de promoción y propaganda (una categoría siempre disponible para deducir del "documental", como la discusión de *Fahrenheit 9/11* de Moore ha mostrado recientemente) hasta muchas formas de inquietud periodística y a través de exploraciones radicales y a veces reflexivas.¹¹

Sin embargo, en muchas discusiones sobre lo que es y lo que no es un documental, o qué es bajo en los "valores documentales", es probable que las cuestiones de objetivos, en la medida en que se extienden al tratamiento (y por lo tanto se unen finalmente con las cuestiones de la forma y el tema), serán los principales puntos de referencia, incluso si no se admiten abiertamente como tales.

Estética

Aunque aquí le he dado consideración separada, el estudio de la estética documental, de las formas y técnicas de creatividad imaginativa y del agrado y las satisfacciones que éstos generan, ha sido fuertemente enmarcado (lo cual no sorprende) por un interés en la cognición, en cómo los documentales construyen y proyectan el conocimiento, y en la probable interpretación y empleo de esto por parte de los espectadores. Como señalé unas líneas atrás, dentro de los primeros trabajos de Bill Nichols había una preocupación por las estructuras y los mecanismos de la ideología, con el concepto mismo proporcionando una razón fundamental y un contexto para el estudio del documental. Sin embargo, también señalé cómo el sentido de la fascinación discursiva del documental, junto con el encanto de su búsqueda de lo "real" (aunque esta búsqueda pueda ser teóricamente sospechosa) a menudo surgió en el análisis también. El documental presenta más dificultad que el cine de ficción en la obtención de "apreciación" crítica, reconocimiento de su trabajo como una creatividad positiva. Ante todo, el documental se auto-declara como "asunto del conocimiento" de una manera en la que la mayor parte de las películas no lo hace, sea cual sea su compromiso temático con los "asuntos". Esto lo relaciona mucho más directamente con los sistemas de conocimiento que con los sistemas artísticos de la sociedad, y lo ubica más centralmente como un objeto de crítica epistemológica y sociopolítica. En segundo lugar, el

documental es ampliamente visto como carente de la riqueza simbólica del cine narrativo, tanto en su diseño visual como en su organización textual. Desbrozar sus dispositivos de ilusión y tal vez engaño plantea sin duda un desafío analítico, pero uno que no requiere la clase de compromiso imaginativo y tendencia textual que las obras de ficción obtienen como una etapa preliminar, aún en el análisis crítico que luego continúa con la identificación de déficits y limitaciones.

Sería difícil discutir con la opinión generalizada de que el discurso documental tiene habitualmente menor complejidad imaginativa y simbólica que la ficción. Ciertos tipos de docudrama y los documentales más autoconcientemente "estilísticos" (se podría hablar, con alguna precaución, del "documental artístico") se ubicarían en el punto más alto de un amplio espectro, con varios ejercicios aceptables y rutinarios del documental observacional en el extremo más bajo. Esto produjo una situación en la cual los académicos que parten de la crítica basada en las artes han considerado habitualmente más interesantes algunas clases de documental que otras. Las obras que han elegido han provisto a menudo explicaciones "profundas" y "ricas", enigmas textuales para tomar y quizás contradicciones para ser perseguidas a través de lo que puede ser visto como sus múltiples niveles y fases del diseño estético.¹² Así, los "Documentary Studies" han implicado a menudo el estudio de ciertas formas de documental solamente, con el dominio que ejercen los Estados Unidos sobre el campo internacional todavía dándole ventaja al cine con respecto a la televisión, aunque esta situación está cambiando bastante rápidamente.¹³

Dentro de la propia producción documental hubo, desde luego, una tensión muy comentada entre un énfasis en la producción de aquello que es placentero, el documental como un artefacto creativo, y la producción de conocimiento, el documental como un "mensaje" -quizás urgente- sobre el mundo real. Algunas tensiones de esta clase son evidentes en el movimiento británico de los años treinta, por ejemplo en los comentarios de Grierson.¹⁴ Aunque es fácil observar que estas dos dinámicas de práctica no son esencialmente contradictorias, el reconocimiento de prioridades potencialmente divergentes simplemente surge al mirar la historia del trabajo tanto en el cine como en la televisión.

Quizás podamos distinguir dos amplios modos de la "estética" tomada como temas analíticos en el estudio del documental. La búsqueda de ambos se ha beneficiado de la conexión continua con la investigación sobre el cine de ficción y la televisión. En primer lugar, hay un interés de muchos años en la creatividad pictórica del documental, la organización de su diseño visual y la "oferta de visionado" que hace al público de diversas maneras, a veces apoyado por la música y a menudo trabajando en combinación con los modos de discurso. El pictorialismo es un componente permanente de la práctica documental, sujeto a mayor desarrollo y énfasis en los trabajos recientes, aunque ha tomado una forma diferente y, se podría decir, reducida en los casos de observación (donde se halla disminuido, en favor de

continuidades naturalistas) y en los tipos de periodismo documental (donde la tendencia es hacia una función principalmente ilustrativa, a menudo fuertemente realista, en apoyo del comentario y del discurso del presentador).

En segundo lugar, hay un énfasis sobre las satisfacciones que ofrecen varios modos de narrativa, el documental como narración, incluyendo la frecuente dinámica investigativa y reveladora, así como las diferentes formas de estructura narrativa empleadas en las obras de observación y la alineación directa con los modelos de ficción producidos en la dramatización completa.

Entre los académicos internacionales, Michael Renov¹⁵ ha hecho una gran contribución al estudio del documental como obra que implica una *poética* específica y requiere una apreciación crítica de su llamado, imaginativo y a menudo positivo, a los sujetos espectadores. Prestando atención a las maneras en las cuales el documental puede realzar nuestro sentido del mundo y, en ese proceso, contribuir al enriquecimiento del cine y la televisión como artes creativas, él ha contrarrestado en parte el riesgo del documental de "reducirse" completamente a sus funciones cognitivas, que sin duda son cruciales.

Otros trabajos sobre el público del documental ofrecen, entre sus posibilidades, la exploración más profunda de las clases específicas de relación entre la forma, el contenido y la satisfacción del visionado que muchos documentales ofrecen.¹⁶ Probablemente el desarrollo de nuestra comprensión del documental como una práctica estética figurará considerablemente en cualquier "replanteamiento" serio de los acercamientos y evaluaciones.¹⁷

Cognición

Las cuestiones de generación del conocimiento, calidad y usos han sido siempre centrales en el estudio del documental, fueran cuales fueran los diversos énfasis y acercamientos al interrogante.¹⁸ Si es útil ver el documental posicionado culturalmente en algún lugar entre las "noticias" y el "drama" (para tomar puntos de referencia del sistema de la televisión), entonces tal como la estética establece fuertes conexiones con el drama, la cognición destaca la relación con las formas del periodismo.

Un antiguo problema en el análisis del documental han sido las clases de afirmación de la verdad que hacen los documentales y la frecuente exageración o sobreproyección de estas afirmaciones, produciendo la consiguiente exigencia de desafiarlos. Desde luego, no todos los documentales desean presentar sus temas como carentes de problemas (algunos han llamado la atención sobre sus propias incertidumbres) pero la mayoría ha trabajado de forma diversa para ofrecer representaciones que pueden ser tomadas "de buena fe" como un recurso para comprender el mundo. Algunas películas del Movimiento Documental

Británico de los años treinta fueron más lejos. Ellos eran, en muchos sentidos, ejercicios autoconscientes de "propaganda", intentando convencer tanto como informar, y organizados para alcanzar este fin a través del despliegue de un diseño retórico fuerte.

El periodismo documental ha trabajado con protocolos de "verdad" de diversa clase a partir de los años treinta y las películas de guerra. Sin embargo, en la búsqueda de validación a través de los discursos racionalistas y evidentes del periodismo, marcados por sus tonos de interrogante y evaluación *cool* pero cada vez más sujetos a la interrogación crítica en cuanto a su verdadero desinterés e integridad de construcción, sus afirmaciones han devenido a veces igualmente sospechosas, si no más que aquellas de los rodajes abiertamente retóricos.

Para algunos comentaristas (podemos referirnos nuevamente a Vaughan), el observacionalismo pareció evitar las afirmaciones preposicionales de cualquier clase a favor de modelos "directos" o una responsabilidad por atribuir una importancia en gran parte transferida de los realizadores a la audiencia. Sin embargo, la simplicidad del objetivo y la ingenuidad autoral que funcionan, al parecer, en el modo observacional, han provisto a los estudios recientes sobre el documental de su foco crítico primario. Esto es así particularmente si muchas de las formas de "televisión- realidad" se consideran como fuertemente basadas en, y adaptadas de, el trabajo en esta modalidad.

Tomando una vista esquemática, la agenda de interrogantes que concierne al perfil cognitivo del documental (una agenda que se extiende para conectarse con los interrogantes acerca de la intención y la estética también) puede ser vista como involucrando dos planos diferentes -y relacionados- de representación visual, habitualmente confundidos en los debates y aún en los análisis. El primero de los planos es el del origen de la imagen. Aquí surgen preguntas, como lo hacen respecto de la fotografía, sobre la ontología social particular de la imagen y las condiciones de su producción. Antiguas preguntas sobre la autenticidad, acerca de las posibilidades de manipulación y engaño en el manejo de lo que se ve (y se oye), han sido reunidas más recientemente por la preocupación por la utilización de insertos digitales e incluso la manufactura completa. Las preguntas sobre el origen son por lo general sobre lo que realmente estaba delante de la cámara y/o sobre cómo los métodos de filmación (por ej. la angulación, los encuadres, la composición, la iluminación, los filtros) otorgaron un valor cultural a su representación en la imagen. Para usar términos bastante simplistas, ¿hasta dónde fue "capturada" la imagen y hasta dónde fue "construida"?

El segundo plano es el de la organización de la imagen. Aquí, el foco está puesto sobre la edición conjunta de diferentes tomas para proporcionar varias clases de continuidad narrativa y exposicional, y luego la combinación de estas tomas con el discurso, incluyendo los comentarios, y los sonidos,

incluyendo la música. La identidad epistemológica y afectiva de una secuencia de imágenes y sonidos organizados es aquella de un discurso (una versión que tiene un autor, una versión descriptiva) más que una representación como tal, aun cuando está basado en una secuencia de representaciones.

Los argumentos acerca de la adecuación a la verdad de los documentales en el nivel del origen de la imagen tienen que ser diferenciados de aquellos acerca de la adecuación en el nivel de la organización, pero frecuentemente no lo son. Por ejemplo, es bastante posible para un documental montar una versión totalmente cuestionable de, digamos, las carencias estudiantiles, a partir de secuencias de rodaje, cada una de las cuales tiene un fuerte grado de integridad como metraje de locación con una mínima intervención del director. También es posible para un documental tener un alto grado de integridad y valor de verdad como una versión del mismo tema conteniendo algunas secuencias en las cuales las relaciones exactas de lo visible con lo real, las condiciones de verdad locales de la imagen, están abiertas a serias dudas.

El reconocimiento más fuerte del desempate entre los asuntos de origen y los de organización podría ayudar a refinar nuestro compromiso crítico con el documental. El predominio de la cuestión de la "televisión-realidad" en las recientes discusiones internacionales sobre el documental ha alentado algunas veces la idea de que las formas de observación constituyen el corazón de la práctica documental y el corazón de sus afirmaciones también. Tal posición indudablemente ha servido para dejar de lado toda la diversidad de representaciones documentales, conduciendo a un acercamiento crítico que procede como si lo que he llamado "factores que se relacionan con el origen de la imagen" fuera todo lo que requiere atención.

Otro foco de reciente discusión, en contraste, ha sido la idea de "performance", los tipos de exposición autoconsciente de las propiedades del artefacto que pueden ser un factor tanto de actividad de dirección como participante. Las formas de la "televisión-realidad", en particular aquellas que implican situaciones fuertemente formateadas, como *Big Brother*, nos han enfrentado con modos de observación en los cuales los altos niveles de autoconsciencia y la exposición a la cámara abiertamente performativa (tanto en el discurso como en la acción) son rutinarios. Esto ha generado nuevas líneas de relación con los espectadores, quizás obteniendo así nuevos niveles de empatía y complicidad con el comportamiento exhibido en la pantalla. Seguramente, tan clara relación de "saber" entre la acción y la cámara establece diferentes relaciones entre acontecimientos exhibidos y espectadores, y aquellos establecidos de forma diversa por las modulaciones del naturalismo documental.

Algunos escritores¹⁹ han sugerido que ha ocurrido un cambio cognitivo significativo y bienvenido, liberando las relaciones de visualización del mango ilusorio del modo de observación establecido, y quizás aún introduciendo la posibilidad de una nueva "política de la forma documental". Una vez más, sólo con tipos imaginativos de investigación de la audiencia sobre las formas cambiantes de lo fáctico a través de una gama de trabajos podremos probablemente ver qué tanto se han alentado nuevas relaciones de visionado, más conscientes de sí mismas y más escépticas.²⁰ Puesto que parece claro que muchos de

los nuevos "reality shows", así como ofrecen una performance abierta a la cámara, cuya presencia es reconocida, también se han basado muchas veces fuertemente en la promesa de franqueza y en la "crudeza" de sus imágenes como modos de "realidad capturada". Los elementos de reflexividad y el reconocimiento del artificio, así, han acompañado lo que puede ser visto como las afirmaciones de transparencia de un tipo más tradicional.²¹ El estudio de la audiencia también podría ser capaz de evaluar el grado al cual los encuadres empleados por los espectadores en el visionado de clases de reality shows (conduciendo de forma diversa al compromiso positivo, la aversión o el abierto rechazo crítico) se amplían en el examen de la más amplia gama de relatos documentales (produciendo, por ejemplo, un incrementado interés por ver o un profundizado cinismo sobre el proyecto completo de la representación documental). Muchos investigadores darían la bienvenida a un intensificado escepticismo público sobre toda la representación televisiva, pero la mayoría también quisiera sostener condiciones en las cuales los documentales todavía pudieran jugar su parte en la construcción y circulación del conocimiento público, condiciones en las cuales los documentales podrían "contar todavía". El documental puede ser una idea alrededor de la cual los investigadores se reúnan en el escepticismo, pero también puede ser una idea alrededor de la cual los investigadores ofrezcan una defensa crítica, contribuyendo a las etapas del desarrollo.

Desde luego, toda una gama de producción documental, incluyendo los varios modos periodísticos, tiene solamente una conexión secundaria, como mucho, con los problemas que implica el intento de ser una mosca en la pared para la realización y para las relaciones intensivas y fundamentales entre los cineastas, los comportamientos de los participantes y las percepciones de los espectadores que el observacionalismo introduce. Aunque los formatos de realidad hayan modificado la economía representacional de la televisión documental de modos que han requerido dirección por parte de la mayoría de aquellos que trabajan en él, las diferentes líneas siguen requiriendo atención en sus propios términos específicos de producción, organización discursiva, "afirmación en lo real" e impacto social. Precisamente, cómo los documentales intentan permitirnos el acceso al mundo y ofrecernos propuestas explícitas e implícitas y juicios sobre ello es todavía un asunto rico y poco desarrollado.²² La investigación que no sólo presta atención al perfil cognitivo de los diferentes componentes de la representación documental, sino también a la variedad de "sistemas de conocimiento" que pueden emplear los documentales, alentando (y bloqueando) diferentes modos de saber y diferentes clases de conocimiento, incluyendo el conocimiento emocional, es probablemente una línea de investigación provechosa a futuro.

“Documental”: revisión y desarrollo en un campo internacional

La expansión del interés en la investigación y la enseñanza del documental muestra tanto puntos de cambio como líneas de continuidad cuando éstos son evaluados desde mi marcador de mediados de los

años setenta. El sentido del documental como una amplia área de práctica bajo la presión de una economía de los medios de comunicación en mutación y de los elementos de la nueva cultura audiovisual ha sido sin duda un factor en esta expansión, añadiendo importancia a un compromiso más profundo con la historia del documental así como con las obras contemporáneas.

Simplificando, algunas dimensiones claves del modelo general pueden resumirse así:

1. Ha habido un cambio bastante decisivo lejano a la localización del estudio del documental dentro de la crítica de la ideología. El carácter inevitablemente "cognitivo" del documental y su función dentro de la economía política del conocimiento público han sido colocados dentro de contextos de interrogantes más sutiles, pero también a menudo más inciertos políticamente, en los cuales las preguntas contingentes, empíricas, acerca de las condiciones de producción y recepción devienen más relevantes de lo que alguna vez se les permitió ser. Junto con esta "sociología del documental" más fuerte, una afirmación de los logros del documental y las posibilidades de permitir un desarrollo político y social se han expresado más frecuentemente junto a, y a veces en combinación con, perspectivas de crítica. Se puede considerar que un foco renovado en la ética documental (relacionando principalmente con la producción, pero con implicaciones para las condiciones de distribución y consumo también) ha "reemplazado" en parte un encuadre más directamente político. Sin embargo, la necesidad de localizar la producción cinematográfica y televisiva dentro del marco investigado de poder político, económico y cultural tiene que ser un rasgo de cualquier nueva fase de investigación en el área, independientemente de la diversidad de abordajes y énfasis que esto pueda implicar.
2. Un sentido más rico y más denso de la estética documental ha surgido, mejorando nuestro sentido de la interacción entre la representación documental y la subjetividad (incluyendo las subjetividades sociales de identidad nacional, étnica y de género) y complicando de manera útil el enlace con el conocimiento y el saber documentales. El reconocimiento más fuerte de los logros creativos -no sólo en el pasado sino también en el trabajo actual- que ha seguido a esto, ha unido un poco más estrechamente las esferas de investigación y de producción de medios, incluyendo el entrenamiento en producción, de maneras que sostienen potencial a futuro para el diálogo y la mutua influencia.
3. Ahora es mucho más difícil colocar un énfasis exclusivo sobre el cine al estudiar el documental, en particular en países donde un cine documental autóctono es marginal, si es que existe en absoluto. En muchos países, incluyendo Gran Bretaña, la televisión documental es un área de trabajo cultural significativo, con una historia larga y diversa. Aquellos enfoques del documental que se enlazan con la emisión, principalmente a través del debate sobre la "televisión-realidad", trabajan con un marco que probablemente pueda ser severamente sesgado en su comprensión del alcance, los valores y las posibilidades de continuación del documental.
4. El "documental" como una categoría de práctica continúa modificándose dentro de los términos de los cambios económicos y culturales más amplios. La intensificada circulación no profesional de las imágenes de lo "real" provocada por aplicaciones web es un ejemplo específico de la reconfiguración de contextos, mientras que el empleo de la web como un medio para aplicaciones documentales profesionales, tanto en apoyo a los films y los materiales para emitir e independientemente, se está desarrollando rápidamente. A

través de estos cambios, un grado de continuidad con la práctica anterior será mantenido, pero hay indicios de que un proceso más radical de "dispersión genérica" está operando a través de todo el área de la "no-ficción", que ha ocurrido en las anteriores etapas de desarrollo.²³ Incluso teniendo en cuenta la resistencia histórica del área a la definición de criterios, el empleo de representaciones de estilo documental como formas de entretenimiento ha complicado considerablemente nuestro sentido del significado del término. Los despliegues más recientes de materiales de actualidad para objetivos principalmente de distracción han creado diferentes condiciones para construir versiones documentales serias para una audiencia popular, combinadas con transiciones más amplias tanto en el valor de uso como en el valor de cambio de las representaciones de la realidad. Los éxitos recientes del documental en el cine en parte muestran el uso de estrategias que intentar tomar en cuenta estas condiciones, para mantener abiertos los "espacios documentales" reconocibles.

Un área de los estudios documentales que intente unirse con la gama más amplia de prácticas internacionales, tanto cinematográficas como televisivas, incluyéndolas dentro del periodismo y los temas de actualidad, seguramente será un campo de interrogantes más comprensivo de lo que ha existido hasta ahora. El estudio del documental tiene que ser crítica, sociología e historia (abordando las formas emergentes dentro del contexto de su linaje). La investigación nunca "resolverá" el problema de las definiciones y fronteras, éstas de hecho se harán más inciertas y "débiles" en la medida en que la cultura audiovisual se haga más fluida inter-genéricamente. La sospecha de los usos que se les da a algunos documentales y de las clases de confianza que ellos obtienen será sin duda un elemento prominente de la actividad académica. Sin embargo, una refinada conciencia de la complejidad estética y cognitiva del proceso documental debería acompañar esto. Y también debería hacerlo un énfasis sobre el continuo valor y necesidad de muchos de los tipos de prácticas mediáticas que han sido clasificados en este rico, aunque problemático, apartado.

¹ El presente artículo ha sido publicado originalmente en Austin, T. y de Jong, W. (eds.,2008) *Rethinking documentary. New perspectives, new practices*. Berkshire y Nueva York: Mc Graw Hill Open University Press. pp. 13-28.

² En orden, los volúmenes relevantes son:

- Levin, R. (1971) *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*. Nueva York: Anchor Doubleday.
- Jacobs, L. (ed) (1971) *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*. Nueva York: Hopkinson and Blake.
- Rosenthal, A. (1972) *The New Documentary in Action*. Berkeley, California: University of California Press.
- Barnouw, E. (1974) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Barsam, R.M. (1974) *Nonfiction Film: A Critical History*. Londres: George Allen and Unwin.

³ Hillier, J. y Lovell, A. (1972) *Studies in Documentary*. Nueva York: Viking.

⁴ Vaughan, D. (1976) *Television Documentary Usage*. Londres: British Film Institute.

⁵ Nichols, B. (1976) Documentary theory and practice, *Screen*, 71(4): 34-48.

⁶ "Verdad" (en francés en el original). (N de la T).

⁷ La crítica del "realismo" como una estética de limitación política, negando el compromiso crítico del espectador con el mundo, ha sido uno de los principales puntos de dirección teórica en los estudios sobre cine desde los años setenta en adelante. Aunque enfocada en el cine de ficción, impacta de forma diversa sobre la atención (en este punto marginal) dada al documental. Varias alternativas basadas en las prácticas de vanguardia son recomendadas, pero también hay -cada vez más-

una defensa en desarrollo del trabajo "realista" y sus políticas. Véase, por ejemplo, Lovell, T. (1980) *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. Londres: British Film Institute; y Juhasz, A. (1994) "They said we were trying to show reality – all I want is to show my video": The politics of the realist feminist documentary, *Screen*, 35(2): 171–90.

⁸ Véase Nichols, B. (1983) "The voice of documentary", *Film Quarterly*, 36(3): 17–30.

⁹ Nichols, B. (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. (Ed. en castellano: Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós) se transforma, desde luego, en la referencia principal para el crecimiento de los estudios sobre documental durante los años noventa, reuniendo y desarrollando las ideas propuestas en los primeros ensayos.

¹⁰ Nichols, B. (1991)

¹¹ Entre los comentarios recientes sobre el documental y las nociones de propaganda se encuentra, por ejemplo: Rhoads, K. (2004) Propaganda tactics and *Fahrenheit 9/11*. Disponible en: <http://workingpsychology.com/fahrenheit.html>

¹² Véase Corner, J. (2000) "What can we say about 'documentary'?" *Media, Culture & Society*, 22(5): 681–8.

¹³ Los programas de conferencia proporcionan una buena oportunidad para evaluar el patrón de intereses. Como señalé antes, la llegada de la "televisión-realidad" le dio a la televisión una nueva prominencia, con un tono negativo en la mayoría de los casos. Más investigaciones sobre el periodismo documental y otros usos documentales se están llevando a cabo actualmente, aunque la llegada de una publicación con el título *Studies in Documentary Film [Estudios sobre cine documental]* sugiera el poder residual de las perspectivas más antiguas.

¹⁴ Hardy, F. (ed) (1979) *Grierson on Documentary*. Londres: Faber; muestra variaciones en el propio énfasis de Grierson, documentando su obvia fascinación por los asuntos de forma cinematográfica y estética innovadoras junto a un compromiso, a veces bastante brusco, con objetivos "sociológicos". Grierson estratégicamente giró en torno a la cuestión de qué tan importante era la "forma" en relación al "contenido", una variación bastante comprensible en alguien que estaba intentando ganar el apoyo de una variedad de personas cuyos intereses en el "documental" estaban fundados en diferentes prioridades.

¹⁵ Véase, por ejemplo: Renov, M. (ed) (1993) *Theorizing Documentary*. Londres y Nueva York: Routledge (existe traducción del capítulo "Toward a Poetics of Documentary" en esta misma revista: Cine Documental, n° 1); y

Renov, M. (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

¹⁶ Hill propone uno de los estudios principales en esta dirección: Hill, A. (2007) *Restyling Factual Television*. Londres: Routledge. Y Austin ofrece un estudio de caso iluminador: Austin, T. (2005) "Seeing, feeling and knowing: a case study of audience perspectives on screen documentary", *Participations*, 2(1). Disponible en: www.participations.org

¹⁷ Para una aproximación indicadora, véase Cowie, E. (1999) "The spectacle of actuality", en J. Gaines and M. Renov (eds) *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press. Para un espectro de escritos críticos sobre textos "clásicos", véase Corner, J. (1996) *The Art of Record*. Manchester: Manchester University Press; y Grant, B. and Sloniowski, J. (eds) (1998) *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

¹⁸ Nichols, B. (1991) es crucial, junto con Winston, B. (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. Londres: British Film Institute; y Winston, B. (2000) *Lies, Damn Lies and Documentaries*. Londres: British Film Institute. Todos ellos proveen estudios sólidos, históricamente fundamentados, prestando mucha atención a los contextos de producción.

¹⁹ Bruzzi, S. ([2000] 2006) *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, es un ejemplo notable.

²⁰ Nuevamente, Hill (2007) hace algunos progresos importantes. Junto con mi colega Kay Richardson, intenté explorar la diferencia entre los tipos de compromiso cognitivo con el material documental utilizando los términos "transparente" y "mediado" para describir los niveles de conciencia de los espectadores acerca del carácter de constructo del documental como una variable que interviene en relación con, y evaluando, lo que "fue exhibido". Véase Richardson y Corner (1986).

²¹ Jerslev, A. (2005) "Performativity and documentary", en R. Gade and A. Jerslev (eds).

Performative Realism. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, ofrece un inteligente análisis de la "performance" documental contemporánea, en puntos que no concuerdan con Bruzzi.

²² Para una explicación muy citada del modo en el que el compromiso político con el documental puede ser explorado, véase Gaines, J. (1999) "Political mimesis" en J. Gaines and M. Renov (eds) *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press; y para un estudio reciente del empleo de la memoria de los participantes como una fuente de conocimiento documental, véase MacDonald, M. (2006) "Performing memory on television: documentary and the 1960s", *Screen*, 47(3): 327–45.

²³ He sugerido en otra parte que el documental ahora es, en cierta medida, una práctica que ocurre en una "cultura postdocumental", en la cual las coordenadas sociales y estéticas que lo proveyeron de una adecuada aunque poco precisa identidad genérica han cambiado. Véase Corner, J. (2000) "What can we say about 'documentary'?" *Media, Culture & Society*, 22(5): 681–8; y Corner, J. (2004) Afterword: framing the new, en S. Holmes and D. Jermyn (eds) *Understanding Reality Television*. Londres: Routledge.