

El documental narrativo Documental/ficción¹

Guy Gauthier

Traducción de Elida Márquez

Hemos dicho y vuelto a decir que esta oposición era banal y no científica. Sin dudas es verdad.

En primer lugar, ¿por qué hablar de documental cuando el tema del coloquio nos invita a disertar sobre cine y realidad? ¿Solo el documental tendría algo que ver con la realidad? Una de las últimas películas que vi, *Travail au noir* (*Trabajo en negro*, Jerzy Skolimowski, 1982) me hablaba, por lo que creí, endiabladamente de realidad. ¿Era un documental? Todo el mundo sabe que no, sin tener que referirse a alguna definición. Por el contrario, todo el mundo –y esta es una afirmación difícil de eludir– sospecha que se trata de un documento mayor. Sin embargo este documento, si deseo examinarlo más de cerca –todo documento llama a una crítica– deberá ser tratado no como un documental, sino como una ficción, es decir vulgarmente, una creación de la imaginación. Por otra parte, honestamente, lleva las marcas irrefutables del territorio desde donde nos habla. Está marcado por la ficción.

Entonces, ¿qué es un documental? No es forzosamente un mejor documento –son los especialistas del documento los que deben juzgar– sino un documento que solicita otro tipo de crítica. La película documental lleva las marcas de su origen. Extrae su especificidad de ellas.

Planteo entonces como axioma que el documental se distingue de la ficción en cuanto que testimonia –un testimonio permite todas las imposturas, es por ello que existen los expertos– una participación en la realidad (con todo lo que ello incluye de parcialidad y de ceguera) en el momento del rodaje. Luego el montaje se encarga de “ficcionalizar”, borrando toda referencia al rodaje, o de “documentalizar”, subrayando estas mismas referencias. Entre la ficción y el documental, haciendo un último análisis, no veo más que esta diferencia: la ficción me habla de una película acabada en donde sólo tengo que buscar –si me place hacerlo– las marcas de la enunciación; el documental por el contrario es transparente al proceso de producción, no por algún rasgo de inocencia, sino porque la transparencia, aquí, tiene también que ver con la enunciación (mientras que las hacemos jugar sistemáticamente en contra una de la otra).

Ya me he hecho a mí mismo ciertas objeciones que vienen al espíritu de cualquier persona que haya meditado mucho sobre el famoso “efecto de realidad” en el cine. Me parece que salvo algunos ensayos, el efecto de realidad nos reenvía, no a una situación de rodaje, sino a una situación de antes del rodaje, o más bien que haría que el rodaje nunca hubiese existido. Cuando las condiciones de rodaje son evocadas (en algunos films de Jean-Luc Godard, pero también en los de otros), es justamente para malograr el efecto de realidad, para poner en escena, mediante las herramientas de producción, la intervención de la enunciación. Desde mi punto de vista, para el documental, ocurre exactamente lo contrario: el efecto de realidad se basa sobre la participación del cine en la acción. La ambición suprema de la ficción, creación de la imaginación, es la de ofrecerse como una realidad; la ambición del documental, testimonio sobre la realidad, únicamente puede ser la de mostrarse mientras se hace. Concuero en que pocas veces tiene éxito, y los documentalistas que han sentido esto sin dominarlo bien han apelado a ciertas ingenuidades conmovedoras: pienso en el eterno trabajador “sorprendido” por la televisión siempre en el trabajo, habiéndole enseñado previamente todos los gestos que debe hacer y habiendo repetido minuciosamente el primer intercambio de indicaciones.

Relato en el documental

La distinción documental/ficción abarca casi exactamente, en las representaciones dominantes, así como también en la producciones cinematográficas comunes, la distinción entre descripción y acción que otrora era frecuente en la novela.

Olvidamos a menudo que el documental puede contar –según modos de relato que son por cierto inhabituales en relación a las convenciones del relato cinematográfico– y que la ficción no tiene forzosamente vocación narrativa, al menos si nos atenemos al sentido estricto de la palabra ficción. Me parece que hay que distinguir dos categorías más finas dentro de lo que habitualmente clasificamos en la sección “documentales” (es decir, todo lo que escapa a la narración clásica). Retendré solamente dos, por el momento aproximativas: la ficción no narrativa y el documental narrativo. Dejo de lado la banalidad de que hay documental en toda ficción (*Superman* es un buen documental sobre Estados Unidos) y ficción en todo documental, en la medida en que toda intervención humana funda necesariamente algo que no existía, pero el cine documental parece tener una afinidad particular por el relato, al menos en algunas de sus manifestaciones. La ficción cinematográfica, tomada de otra forma que no sea en términos estadísticos, ha aportado mucha ingeniosidad para escapar a los condicionantes de la linealidad temporal y al efecto del relato.

¡Entonces, cuéntanos! Por supuesto, esta es siempre la palabra mágica de los instantes lúdicos. No es tan excitante cuando se dice: describe, o explica. El cuento tiene mucho peso en las tradiciones milenarias de todas las civilizaciones. Y de allí ocurre lo mismo en todos los análisis de relato: no se puede abordar el tema sin hacer referencia a un cuento ruso o a algún mito bororo en algún momento de la demostración. Vladimir Propp y Claude Levi– Strauss pasaron por allí. La ficción no narrativa y el documental presentan al menos un punto en común: el no recurrir al actor, en el sentido de intérprete, el no recurrir a la puesta en escena. Se me objetará que existen documentales reconstituidos, con actores y puesta en escena. Me inclinaría a ver allí más bien ficciones desde el principio, lo cual no es, recordémoslo, una tara.

Entonces, el documental –y en este momento el nombre deja de ser una etiqueta para el género, sino que se refiere a un modo de intervención– se define en relación a su participación en el flujo de lo viviente. Ejemplo, o más bien dicho contra–ejemplo: la famosa escena de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Si la cámara no está allí, bajando las escaleras con diversos accesorios a menudo catalogados, simplemente no hay documental. Además de los condicionantes técnicos de la época, es seguro que no hubiese habido documental, porque la escena no ocurrió. Sin embargo, la masacre sí ocurrió, pero en otro lugar. Un documentalista que hubiese estado en la escena, aún teniendo el genio de Eisenstein, no habría podido hacer más que filmar otra cosa. No sabremos nunca cual hubiese sido el mejor documento, pero vemos en qué sentido el documental y la ficción son, momento decisivo, irreductibles uno del otro. Allí donde la ficción no pide más que genio, el documental exige también suerte, vaticinio, y sobretodo una capacidad de vivir el instante en función del relato que haremos: “El lenguaje no sería el lenguaje si no implicara la posibilidad de la escritura”, escribe Mustapha Safouan en “El inconsciente y su escritura”. El rodaje en vivo no sería rodaje si no implicara la posibilidad de una escritura del relato, dicho en otros términos, del montaje.² Este paralelismo, provisoriamente, permite entrever las dificultades del emprendimiento documental. No solamente hay que estar presente, sino que se debe participar del desarrollo de los eventos con una visión anticipadora del relato. Sabemos lo que ocurre a menudo: los reporteros o bien se dejan llevar, o bien trabajan solamente pensando en algunos efectos espectaculares (lo que constituye una anticipación narrativa, aunque un poco sumaria). Lo que ellos filman, salvo algunas felices excepciones, no se puede utilizar más que en el noticiero televisivo. Quedan algunos “recortes” que van a parar al fondo de cajas. A veces, estas “imágenes rechazadas” (siguiendo a Chris Marker) vuelven a surgir en lugares y tiempos imprevisibles. Secuencias, o

simplemente planos, irremediabilmente separados del contexto que les daba un sentido, o bien jugando con el irreparable ultraje del tiempo retoman su servicio, a veces en el modo metafórico. Ello da por resultado lo que llamé la “ficción no narrativa”, o, como se le dice a menudo, el film de montaje.³ La imagen, que debía sus virtudes a su singularidad y a su participación del relato, reencuentra una nueva vocación a título emblemático y al servicio del discurso. Esta distinción tomada de Emile Benveniste, no apunta evidentemente a celebrar la singularidad para desacreditar la función de emblema, apunta a clarificar. No sé si lo logra.⁴

Investigar en el corazón del evento, ya lo he dicho, no es un asunto simple. La palabra evento, palabra banal, implica en ella misma lo excepcional: un evento es una ruptura, una perturbación del curso de las cosas. Aún si son posibles eventos más calmos que las masacres, represiones policiales u otros hechos codiciados por los reporteros, los eventos implican algo muy diferente de la chata calma histórica.⁵ Si se baila mucho en los films etnográficos, es porque la danza es un evento.

Sabemos también que el evento no se deja asir fácilmente. A muchos observadores, muchos relatos del evento. El “coro pedagógico” ha cantado tanto este descubrimiento que hasta los alumnos de jardín de infantes saben eso hoy en día. Debemos ir más lejos y preguntarnos qué es lo que *realmente* varía. He encontrado solamente principios de respuesta para esta pregunta, en lo que concierne a los profesionales. Pero por el contrario, en relación a los principiantes, puedo testimoniar que las variantes individuales son ínfimas y de poco interés más allá del cuestionamiento pedagógico que suscitan.

A pesar de no adherir en su totalidad a la tesis de John M. Carroll, en un artículo de 1977, debemos preguntarnos si todo evento (concordamos con Edgar Morin, cuando dice que recordamos el evento únicamente en su unidad) no posee una estructura que induce comportamientos similares en todo cineasta. Carroll, someramente, postula que existe una estructura profunda que recibiría a través de la operación de filmar una interpretación semántica, mediante el juego de transformaciones todavía no elucidado, desembocando en una estructura de superficie que se reencontraría en el corte en secuencias.

A partir de un evento podríamos *predecir* la organización interna mínima de la película que daría cuenta de él, independientemente de toda intervención del cineasta. Esta tentativa de establecer el esquema de base de una gramática del cine se inspira, como nos damos cuenta simplemente con el enunciado, en la lingüística generativa, teoría estándar.⁶

Lo ejemplos que proporciona Carroll pueden por otra parte volverse en su contra, lo cual relativiza sus propósitos, a menos que el investigador haya afinado su sistema desde 1977.⁷ El postulado de base, en su dogmatismo, es bastante estimulante. Pero en cuanto al

esquema propuesto, podríamos al menos decir que es falsable. El evento, de todas maneras, es la matriz de un relato. Resta saber, lo cual Carroll no toma en cuenta, cómo trabaja, o cómo se lo trabaja.

La primera idea que nos viene a la mente, en razón de los ejemplos célebres que militan a su favor, es que esta matriz profunda, histórica de cierta forma, debe afrontar en primer lugar los modelos culturales que se le oponen espontáneamente. Cuando Yann Le Masson filma los enfrentamientos entre manifestantes y policías alrededor de lo que aún no era el aeropuerto de Narita, debe tener presente en alguna parte de su cabeza el recuerdo de la batalla de los espejos de *Alejandro Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938). O bien entonces, ¿pensamos en ella al ver su película *Kashima Paradise* (1975)? Nos damos cuenta a partir de qué interferencia entre el evento –si tuviese una matriz profunda– y el imaginario surge el relato. A propósito de la escalera de Odessa, una vez más, Eisenstein escribía en 1945: “Es la inexistencia misma de los escalones lo que engendró la idea de la escena”, es su evanescencia lo que ha hecho volar la imaginación del director. Chris Maker comenta: “Él no sabe que al mismo tiempo ponía en escena la imaginación de varias generaciones”.

Y el mismo Chris Maker, en la apertura de la película *Le fond de l'air est rouge* (El fondo del aire es rojo, 1977) pone en paralelo la célebre escena del *Acorazado Potemkin* y el entierro de los muertos de Charonne. Luego los manifestantes silenciosos que rinden homenaje a las víctimas de la represión policial miran el primer plano de Vakoulitchouk muerto. *Kashima Paradise* es un documental narrativo. *Le fond de l'air est rouge* es –al menos en parte– ficción no narrativa. En alguna parte en segundo plano, tanto para Le Masson como para Maker, está la sombra de Eisenstein.

Del evento al cuento

Las dos distinciones que he propuesto hasta aquí no son comparables. Una de ellas – discurso y relato– concierne al texto; la otra –lo vivido y la puesta en escena– concierne a lo anterior al texto. Sin embargo me parece indispensable conservarlas para situar (y por lo tanto analizar) el documental.

Discurso y relato

Volvemos a la diferenciación de Benveniste: el relato borra todas las referencias con respecto al que cuenta, el discurso multiplica las marcas de la enunciación. No olvidemos que la diferenciación, para Benveniste, funciona en la lengua (presencia o ausencia del “yo”, etc.) y que estamos en el cine. Sin embargo, la película que evoqué al principio de esta

presentación, *Travail au noir*, y la que evocaré al final *La bête lumineuse* (La bestia luminosa, 1982) de Pierre Perrault, son relatos en los cuales el autor no interviene expresamente, salvo a través del estilo, lo cual es otra cosa. Una es una ficción, la otra un documental, pero las dos atañan a una misma categoría si no dispongo de otro eje. Por el contrario, *Le fond de l'air est rouge*, y aún más *Sans soleil* (Sin sol, Chris Marker, 1982), son discursos o, al menos, tienen todas sus marcas lingüísticas (lo cual no les impide incluir micro relatos).

Texto y antes del texto

Los estudios literarios han tomado por objeto de estudio desde larga data, tanto como a los textos, a los borradores, estos materiales preparatorios, bosquejos, apuntes, carpetas, etc., de los cuales el lector no debería teóricamente tener conocimiento.⁸ Los estudios cinematográficos han, en cierta época, privilegiado el guión, las condiciones de rodaje, antes que los estudios textuales movilizaran una buena parte de la energía de los investigadores. Sin embargo, el documental, en razón de la vaguedad que rodea su preparación, es quién suscitó menos estudios de los borradores. Es necesario reconocer el espesor del misterio, dado que inclusive las comisiones de evaluación para subsidios han renunciado al pedido de un guión demasiado preciso. Algunas páginas resuelven el problema, si el cineasta es conocido y, por supuesto, no tiene demasiados enemigos. La fórmula del documental tiene la reputación de ofrecer una mayor libertad, que se paga siempre con una difusión menor. Pone en juego medios técnicos más livianos que permiten financiamientos más elásticos.

Pero el conjunto de los borradores no es solamente un material indispensable para el estudio del documental. Es también la película. Al menos en mi opinión, determina la estructura final. El borrador debe ser entonces legible debajo del texto. Por supuesto debo tener en cuenta a la impostura: si se puede imitar un cuadro maestro al punto de engañar a los expertos, se puede imitar a un documental. Ningún género está a salvo de lo falso. Hace veinte años, cuando el directo empezó a captar en las personas interrogadas gestos, posturas, expresiones no codificadas en el juego de los actores, vimos aparecer un estilo nuevo de actores. Para algunas películas de esos años, cuando no poseemos documentos anexos, se vuelve difícil distinguir a un participante ocasional del actor profesional. Digo bien: del actor *profesional*, dado que el temperamento de comediante de tal o tal personaje no quita nada a su autenticidad. Todos los hombres son comediantes, salvo algunos actores, decía Sacha Guitry. El documental merece nuestra atención, no porque es más verdadero que la ficción, o mejor documento, sino porque testimonia sobre una secuencia vivida anteriormente. A esta secuencia, puedo hacerla estallar, pulverizarla, hacerla participar de un discurso del cual

conduciré la progresión, negar su singularidad para actuar únicamente sobre su capacidad metafórica. Puedo también conducir el montaje para apegarme lo más posible a la matriz de los eventos, y hacer valer la singularidad contra la universalidad. La adecuación del rodaje y del montaje es condición de existencia del documental narrativo, un género que no tiene más mérito que los otros, pero en cual lo falso es intolerable. En este sentido, el análisis del documental narrativo, apunta al trabajo de expertos.

De hecho se trata más de un encadenamiento de las secuencias que de la secuencia en sí. En una serie de eventos cada evento puede conservar su autonomía, su unidad narrativa, y sin embargo ser reconstruidos en la puesta en serie. Ahí nuevamente, dos lógicas pueden estar obrando, pero rara vez simultáneamente: la lógica del relato (retomo aquí en todo conocimiento el título del libro de Claude Brémont) o la lógica del discurso.

La lógica del relato puede resumirse en esta pregunta de Claude Brémont, un orfebre: “¿Es posible describir la red completa de opciones que se ofrecen lógicamente a un narrador, en un punto cualquiera de su relato, para continuar la historia comenzada?”⁹ Esto excluye una yuxtaposición de micro relatos que no se articulan con el relato principal, así como también al micro-relato insertado en una demostración.

De esta manera encontraríamos un problema para poner en relación esto con aquello planteado por Carroll y que nos reenvía, esta vez, no al evento, sino a la narración. A. J. Greimas, por ejemplo, habla “de las condiciones (anteriores al fenómeno lingüístico) de producción de los relatos: ¿Cómo, a partir de estructuras abstractas fundamentales, se constituye el universo antropomorfo de la narración?”¹⁰

Vemos bien, a través de estos acercamientos múltiples, dónde se sitúa el problema fundamental del documental narrativo: en un isomorfismo teóricamente posible entre la estructura de la película y la serie de eventos cuya unidad fue fundada por el narrador al participar de ellos.

Reencontramos la lógica del discurso en esta presentación efectuada por Chris Marker como prefacio del libro¹¹ de la película *Le fond de l'air est rouge*, de la cual ya hemos hablado:

“¿Qué tienen en común estas imágenes tiradas al fondo de nuestros cajones después de que terminamos cada película, esas secuencias montadas que en un cierto momento desaparecen del montaje, esas “caídas”, esos “no usados” (NU en el código de los montajistas)? Era el primer proyecto de esta película: Interrogar de alguna manera, alrededor de un tema que me preocupa (la

evolución de la problemática política en el mundo alrededor de los años 67/70), nuestro resto de imágenes.

“Desde entonces, otra forma de resto de imágenes me fue propuesto por el azar de una coproducción televisiva: Imágenes, esta vez, perfectamente utilizadas, montadas, emitidas –pero por el hecho de que pertenecen a las emisiones de información de TV, han sido inmediatamente absorbidas por las arenas movedizas sobre las cuales se edifican esos imperios: barrida del evento por otro, sustitución de lo soñado por lo percibido, y caída final en la desmemoria colectiva.

“Era tentador hacer actuar una sobre otra estas dos series de restos. Tentador buscar en ellas una iluminación de cada una para la otra: el documento rechazado de una película militante por ser demasiado ambiguo chocándose al mismo evento descrito ‘objetivamente’ por una agencia de imágenes. El signo o el grito escapado del reportero extranjero a tal acción, confrontado al comentario político de esta acción rezagado por falta de testimonio para apoyarlo. Hipótesis de trabajo. La respuesta –una parte de la respuesta– se encuentra tal vez en la película terminada”.

El lugar otorgado al evento en lo que precede puede parecer excesivo: es raro en efecto que el evento, salvo algunas secuencias espectaculares que se abandonan generalmente al reportaje, escape de la chatura. Entonces, ¿para qué cansarse si la imaginación, es decir la ficción, permiten hacer algo mejor?

El evento ha sido mantenido sobre todo porque permite un buen acercamiento “técnico”. El documental narrativo permite ir mucho más allá de ese problema teórico. Recordemos que el borrador no es privativo del documental narrativo: simplemente se reconstruye en el documental mientras que en la ficción se disuelve.

Veamos lo que escribe René Allio para presentar *L'heure exquise* (La hora exquisita, 1981), una película llamada apresuradamente “documental”, pero que resulta de hecho de un deseo de develar las fuentes de la ficción, en un cineasta que ha hecho ya varias películas de ficción:

“He otorgado siempre un gran lugar, en la preparación de mis películas, a una experiencia documental que constituía una suerte de marcación del relato. Ella nutría diálogos o escenas, suscitaba peripecias, o la intervención de personajes no previstos. Esta etapa de mi trabajo era siempre importante; consistía en entrevistar personas que se parecían a tal o tal personaje, o que habían vivido

situaciones parecidas a las que estaban tomando forma en el escenario, en mirar detenidamente imágenes, fotografías y pinturas, en buscar lugares que convoquen situaciones, acciones, a pasar en ellos largos ratos. Tenía la impresión (todavía la tengo) que esas escuchas y esas búsquedas constituían ya, en sí mismas, una conducta cinematográfica, y lamentaba siempre que se disolvieran en la ficción, que ésta las absorba y las enmascare. Tal vez es por ello que me atraieron los temas históricos: llevan a darle más lugar a los documentos, a las palabras y a los hechos verídicos. Así llegué a la vez a querer continuar escribiendo películas de ficción, y comenzar a explorar otra vía, donde lo real tuviese una parte más determinante. Seres, lugares, objetos, espacios y hechos. La imaginación tendría su lugar en ella, pero de otra manera.”

Las cosas son claras: el narrador, aquí, es el cineasta mismo, cuyo “yo” está puesto en evidencia a lo largo de todo el comentario, y cuya presencia misma en la imagen está tomada a cargo por el recuerdo del niño que fue, y que no es otro (indicación de borrador que tiene su importancia) que su propio hijo.

Es que es necesario llegar a la otra fuente del documental: después del evento, el relato del evento, es decir la palabra narrativa. No estamos muy lejos del cuento, y no vamos a tardar en encontrar en nuestro camino a las figuras emblemáticas de la narratología, el moujik y el bororo.

Siendo el evento rara vez filmado en directo, el documental recurre a menudo al testimonio, es decir a alguien que interpreta en la lengua la matriz del evento, a menos que cree –es lo que ocurre casi siempre– un evento estrictamente lingüístico. Es la atención puesta en estos eventos lingüísticos que fundó el acercamiento de conjunto de Levi-Strauss (los famosos mitos) y los estudios de Propp en *La morfología del cuento*. Esta atención en los eventos lingüísticos hace surgir los ensayos más convincentes del cine documental.

René Allio dice muy claramente que estos elementos pueden fundirse en la ficción y entonces perder toda identidad. Tuvo la honestidad de homenajear en varias ocasiones a algunos personajes auténticos que nutrieron sus películas, en particular *Rude journée pour la reine* (Día difícil para la reina, 1973). La ficción se nutre de ficción.

Todos los tribunales saben que no hay que fiarse de un testigo. Aún sincero, interpreta al evento y lo maltrata en su estricta autenticidad, sin atentar necesariamente contra su verdad profunda. A los tribunales les cuesta todavía ubicarse con respecto a la “mentira-verdad”. El

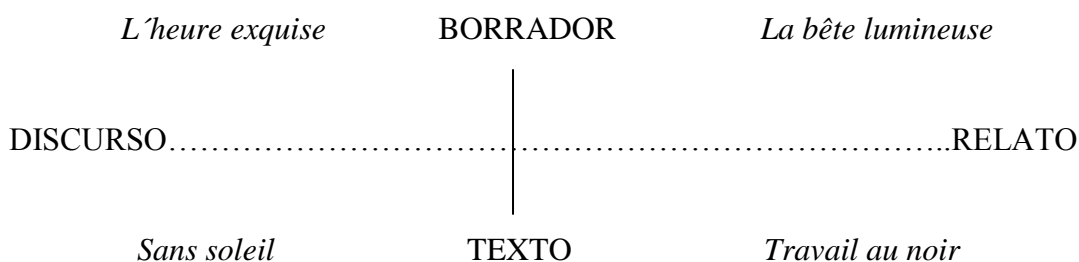
testigo, en definitiva, hace lo que todo narrador, salvo que el auditorio, entonces, lo alienta apenas discretamente a mentir “para que quede mejor”.

Los etnólogos aman descifrar detrás de estos relatos de eventos olvidados –o recientes, pero relacionados a la matriz– los sistemas de transposición que develan el trabajo del mito.¹² El cineasta conoce bien estas derivas, dado que interpreta el evento al interponer, como un vulgar cazador bororo, su propio sistema de inteligibilidad, en donde la ficción cinematográfica, la que tiene un pasado y duerme en las cinematecas, tiene un rol mayor. Recordé al principio el episodio de las escaleras de Odessa –que por otra parte visité con un guía que contaba con gran lujo de detalles cómo había ocurrido todo eso– y la fórmula de Chris Marker sobre este propósito: “No sabía que al mismo tiempo, ponía en escena el imaginario de varias generaciones”.

Esta palabra, que no tiene más que relaciones lejanas con la matriz del evento según Carroll, que los mitos de la tribu, los sueños individuales y, hoy en día, las grandes sagas audiovisuales han pervertido (pero a veces bajo formas de la perversidad fascinantes), es todo lo que nos queda de nuestra cultura popular.

Estas son entonces las dos fuentes –la palabra y el evento– que permitirían al documental narrativo, ni archivista ni amnésico, nutrir la verdadera memoria colectiva de estos tiempos. Estas dos fuentes –y la imagen aquí no es más que una humilde servidora como decía Baudelaire de la fotografía en relación a las ciencias– mantienen relaciones que merecen una exploración. Ciertamente, se puede vivir cinematográficamente el evento, acercarse lo más posible a su lógica. Ciertamente, se puede recoger la palabra de los últimos testigos. Pero no se olvidará esto: que el evento, si nutre la palabra, la despierta aún más. Para volver a poner en servicio a la palabra, no hay nada como el evento, diván del documentalista. Si el evento surge de él mismo, hay que saber atraparlo, si no, hay que suscitarlo.¹³

El facultativo del documental narrativo que me parece ser más ejemplar hoy en día (1982) es Pierre Perrault. Las dos oposiciones que he esbozado (texto/borrador), relato/discurso) me proporcionan los cuatro vértices de un rectángulo donde ubiqué cuatro películas como respuesta



En los límites del documental narrativo

La obra de Pierre Perrault comienza a ser conocida, al menos para los especialistas. Poeta, cineasta, polemista, Perrault está en busca de una auténtica palabra quebequesa. Según su punto de vista Québec ha sido desposeído de esta parte de la palabra de los pueblos que es tomada a cargo, generalmente, por la creación literaria o cinematográfica. Los culpables, en este caso, son los imperialistas americanos o franceses, que por una vez se han asociado. La tesis es tal vez discutible, pero en todo caso ilumina un emprendimiento original.

Al principio, fue la búsqueda de la palabra, no necesariamente cinematográfica, dado que Perrault empezó en la radio, con las mismas ideas. Esta palabra no está llamada a fundirse en la ficción, en el sentido en que lo señala René Allio. Vuelta a trabajar –¡y cómo!– en el montaje, da lugar al documental narrativo, saga siempre inacabada de la palabra popular en el Québec. Estamos lejos de las disputas sobre el *cinéma-vérité*. La debilidad del proyecto sería tal vez el postular que existe una verdad del imaginario, pero esto es otro debate.

En la búsqueda de este “verdadero imaginario” (Glauber Rocha, al principio de *Dios y el diablo en la tierra del sol* -1964-, hablaba de una “verdadera historia de la imaginación”), Perrault tiene demasiada experiencia e intuición como para creer que se puede recoger la palabra auténtica poniendo un micrófono en la calle. Sabe que los personajes deben estar implicados en un evento para liberarse. Entonces suscita el evento, lo cual le ha sido reprochado como una puesta en escena. Espero haber mostrado que, si bien existe una puesta en escena, esta se diferenciaba radicalmente de la ficción trabajando simultáneamente el texto y el borrador.

De esta manera suscitó la reanudación de la pesca de la marsopa en Iles-aux-Coudres (*Pour la suite du monde*, 1963), el viaje a Francia de los esposos Tremblay (*Le règne du jour*, 1967), la expedición de los Amerindios (*Le Goût de la farine* -1977- y *Le Pays de la terre sans arbres*, 1980). A veces, el evento vino hacia él: la huelga de los estudiantes de Moncton (*L'Acadie l'Acadie*, 1971), la campaña electoral de Hauris Lalancette (*Gens d'Abitibi*, 1980). Siendo la liberación de la palabra lo esencial, importa únicamente no equivocarse de evento, sin importar si éste es suscitado o no.

De esta manera llegó al caso completamente excepcional, pero lógico en su evolución, de *La bête lumineuse*. Un grupo de hombres en un “campamento” en medio del bosque. Hombres de todas las profesiones (médico, profesor, cocinero), pero unidos por una infancia común en Maniwaki, en el Gatineau (Canadá). Ritos, prohibiciones, cosas no dichas, como en toda secta. El sentimiento no confesado de revivir, entre machos, el gran mito fundador de la

caza en el seno de la naturaleza. La búsqueda de identidad de ciudadanos que no tuvieron tiempo de asimilar la mutación del Québec. Frustraciones, arranques de violencia, explosiones de vulgaridad excesiva como en todo grupo cerrado sobre sí mismo. En el centro, una amistad turbia, tormentosa, que se remonta a la infancia, entre dos hombres, un cocinero y un profesor, el primero verdugo tierno, el segundo víctima masoquista. La caza, poco a poco, cambia de naturaleza. El alce, animal casi mítico, escapa a la llamada, y se aparece en el bosque alrededor, sitiador invisible. En el pequeño grupo, es Bernard, el cocinero, quien encarna al alce, que ejerce el poder, sin descubrirse. La carne de caza simbólica, será el más débil, Stéphane-Albert, el profesor. Caza del hombre, enfrentamiento, crisis, en un decorado de caza. La última mañana, al borde del lago, los dos protagonistas, el verdugo y la víctima, se explican.

Trama de ficción, se dirá. Es verdad que esta película se podría filmar de nuevo con actores. Su fuerza reside sin embargo en la referencia constante al borrador. No se ve nunca a los cineastas, pero se sabe que están allí. La lógica del evento y el surgimiento de la palabra han sido respetados, una sosteniendo a la otra. No es la verdad, es una peregrinación a las fuentes. Y esta es una conducta que el cine necesita.

¹ Disertación dada en el coloquio *Cinemas et Réalités* (5–6 de febrero de 1983, Rencontres Cinématographiques Internationales de Saint–Etienne) y publicada en *Cinemas et Réalités* (Université de Saint–Etienne, Travaux XLI, CIEREC, 1984). Agradecemos la cesión del texto traducido a Pedro Klimovsky y la revisión a Gustavo Aprea. Edición a cargo de Javier Campo y Soledad Pardo.

² El cineasta Pierre Perrault parece decir exactamente lo contrario en el siguiente texto. De hecho, confirma la relación, sin reconocer que una cierta idea del montaje induce una cierta idea del rodaje. Pero el debate permanece abierto.

“Para usted, ¿el montaje no es más importante que el rodaje? ¿No existe en ello manipulación?
– El montaje es fabuloso. Trabajar sobre una memoria infalible es una suerte de privilegio inaccesible. Y delante de esta memoria tenemos una actitud respetuosa. El privilegio es percibido como un compromiso. Como una promesa de fidelidad. Por otra parte, ¿valdría la pena tanto trabajo para obtener un “vivido” si se tiene la intención de falsificarlo? Para eso hagamos ficción. Por supuesto, existe manipulación. En el sentido físico de la palabra. En el sentido poético también. Para poner en valor. Para significar. Para hacer comprender. Pero esta manipulación no está nunca para mi ventaja. No pretende contradecir o interpretar. Poner en valor el cine. Si me ocurriera tener que expresarme en vez de expresar el rodaje tengo otras herramientas para hacerlo. Cuando cedo la palabra no es para retomarla. Si no, no me hubiese tomado el trabajo. Treinta y cinco horas de rodaje. Un año de montaje. ¿Para quién? ¿Por qué? Para hacer justicia a esos hombres y a lo que han vivido. Tal es mi filosofía. Creo que Suzanne Allard y todos los montajistas con los que he trabajado lo confirmarán. Por mi parte, creo poder decir que se trata de una integridad que es la marca de la Office National du Film*. No hacemos espectáculo. Nuestro esfuerzo consiste en dar cuenta de una realidad, en permitirle expresarse.”

Queda la posibilidad de equivocarse.

(Entrevista con Léo Bonneville, *Séquences*, Montreal, enero 1983).

*Office National du Film du Canadá es la productora y distribuidora cinematográfica pública de Canadá (N del E.).

³ Con el término “film de montaje” el autor se refiere particularmente al conjunto de experimentaciones cinematográficas que utilizan elementos del *collage*. (N del E.)

⁴ Émile Benveniste, *Problème de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1975.
(Trad. esp. *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI Editores, 1971) (N. del E.).

Ver en particular el capítulo XIX.

Es cierto que Benveniste distingue dos planos de enunciación, el de la historia y el del discurso. Pero cuando define el relato histórico “como el modo de enunciación que excluye toda forma lingüística autobiográfica”, nos reenvía involuntariamente a ciertas formas cinematográficas (los relatos en general, ficción o documental) donde no hay ningún rastro, ni en la imagen ni en la banda de sonido, de la presencia de un narrador. Inversamente, en los casos extremos de ficción no narrativa, el “yo” está presente en la materia lingüística (*Lettre de Sibérie (Carta de Siberia)*: le escribo desde un país lejano). Su distinción es entonces operatoria en el campo del cine, aunque ella no pueda dar cuenta de todas las características del relato cinematográfico, que no se puede resumir por la ausencia de un narrador.

⁵ Ver: Edgar Morin, “Le retour de l’événement”, en *Communications* n° 18, 1972. Texto de referencia, aquí, para toda definición del evento.

⁶ John M. Carroll, *A Program for Cinema*, “*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, USA, 1977, XXXV, 3, P.337–35.

⁷ Recordamos que este texto de Gauthier se publicó originalmente en 1984. (N. del E.)

⁸La relación con la literatura debe ser necesariamente relativizada, dado que una toma de notas, aún en plena acción, no puede ser comparada con un rodaje. Sin embargo, Henri Mitterrand mostró (“Le regard d’Emile Zola” (La mirada de Emile Zola), en *Europe*, abril–mayo 1968) que las notas tomadas en la acción tenían valor de documento literario en sí, aunque es diferente al texto acabado. La publicación de diarios íntimos de escritores, y sobre todo el periodismo, han demostrado que la escritura que acompaña a la acción, el pensamiento, no está necesariamente llamada a disolverse en una ficción ulterior.

La fotografía ofrece naturalmente un acercamiento más evidente. De esta forma, las fotografías tomadas por Jean Chaffanjon durante sus expediciones sobre el Orinoco (1884, 1886–87) habrían podido ilustrar directamente el relato de su viaje si las técnicas de la época lo hubiesen permitido. Hizo falta recurrir al grabado sobre madera, mientras que las conferencias de la Sociedad de geografía utilizaban las fotografías transferidas sobre placas de vidrio para las proyecciones luminosas. El relato de Chaffanjon inspiró fuertemente a Julio Verne para *Le superbe Orénoque (El magnífico Orinoco)* (1898), las ilustraciones recorrieron un camino idéntico, vueltas a trabajar para la ficción. Los azares de la técnica dieron a la fotografía estatus pedagógico–documental, y al grabado sobre madera estatus ficcional. El cine directo parece destinado a conocer la suerte de la foto “documental” de fin de siglo.

⁹ Claude Brémont, *La logique du récit*, Seuil, Paris, 1973.

¹⁰ A.–J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.
(Trad. esp.: *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973) (N. del E.)

¹¹ *Le fond de l’air est rouge*. Texto y descripción de una película de Chris Marker. François Maspéro, París, 1978, Coll. “Voix”.

¹² Lo que Chris Marker llama “la puesta en escena del imaginario” puede ser anterior a toda intervención individual fechada a la manera de la de Eisenstein. En las sociedades modernas existen mitos menos elaborados que los mitos de las sociedades primitivas (por ej., el mito analizado por Claude Lévi–Strauss al principio de *Le cru et le cuit**, que la ficción intenta interpretar). El documental también es lo que he tratado de mostrar en una comunicación relativa a *La bête lumineuse* de Pierre Perrault (*Pierre Perrault. Une écriture du réel*. Actes du Colloque Pierre Perrault á la Rochelle. Co–éditions Dossiers de la Cinemathèque, Montréal y Edilig, París).

*Trad. esp.: Claude Lévi–Strauss. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. (N. del E.)

¹³ Nos damos cuenta entonces que la ausencia formal del narrador no es más que un embuste. Todo análisis narratológico del documental (según la metodología teorizada para el relato literario por Gérard Genette, *Figuras III*, Seuil, 1972*) podría concebirse validamente sólo considerando a la cámara como un personaje (focalización interna).

*Trad. esp.: Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.