

## El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo

Por Manuel Palacio

### En donde se explica el impacto de las tecnologías videográficas en la forma de hacer imágenes

Quisiera empezar recordando<sup>1</sup> esa especie de leyenda urbana sobre la importancia de la tecnología que circula por los territorios de la comunidad del cine documental. Todos los lectores de este libro seguro que conocen aquella historia tan repetida que cuenta que la comercialización de la cámara Eclair y la grabación magnética de sonido del Nagra están en la base de las aportaciones estilísticas de *Cronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960), sin dudarlo una de las películas canónicas de la contemporánea experiencia fílmica documental. En este mismo sentido que remarca la importancia de los aparatos mediadores, siempre me acuerdo de unas palabras de Javier Maqua, curtido realizador de decenas de los docudramas de *Vivir cada día* (TVE, 1979) y recientemente del largometraje documental *Apuntarse a un bombardeo* (2003). Leámosle:

La cámara es un sólido. Volumen, forma, peso. Sus características ópticas y mecánicas son naturalmente, principales pero vienen después (...). En la casa del explotado (en la mayoría, pues, de las casas) con una cámara de 35 mm (y su óptica elegante y enorme) no lograremos más que primeros planos de un hombre sin afeitarse; con una cámara de 16 tampoco lograremos mucho, pero al menos tendremos planos medios y quizá algún general corto que nos permitan ver, comprender, el ambiente que rodea su barba, las pequeñas alegrías

con que, pese a todo, quieren adornar la miseria de su hogar (1992: 17).

En suma, parece una obviedad indicar que la tecnología de las "máquinas de ver", con las que se registran las imágenes del mundo exterior establece una determinada codificación del punto de vista sobre el mundo mismo (Virilio, 1989). Los escépticos pueden comprobarlo con un simple ejemplo: el azul del cielo es perceptivamente distinto cuando es recogido y reproducido por las tecnologías fotoquímicas que cuando se hace por electromagnéticas.

En la contemporaneidad audiovisual la relación real-referente es mucho más compleja. Y lo es porque, al margen de la tecnología usada en el registro de las imágenes, hoy en día casi todas las técnicas y herramientas que se utilizan habitualmente en el ciclo de postproducción (edición con sistemas digitales para audio y vídeo, tratamiento digital de la imagen, sistemas gráficos, entre otros) han creado entornos integrados de soportes cuyo uso, a su vez, se ha incorporado a todos los procesos audiovisuales, con independencia de la sofisticación formal del acabado o del presupuesto que se maneje en la producción.

No parece disparatado, pues, afirmar que el fácil maridaje entre las tecnologías y la digitalización de los procesos ha permitido la aparición de nuevos sistemas de intertextualidad que modifican radicalmente la forma de crear, manipular y almacenar las imágenes. Pero con un calado de una repercusión mayúscula también han establecido nuevas maneras culturales y perceptivas de relacionar la imagen con su referente. Asimismo, la integración de soportes ha dado un nuevo sentido a la fase de montaje de imágenes e indirectamente a los subgéneros documentales conocidos como de reciclaje, metraje encontrado o memoria e identidad.

Huelga decir que las últimas afirmaciones están en la base

de la visualidad y estructura formal de los más afamados documentales contemporáneos. No puedo dejar de recordar *Grimoire Magnetique* (1983), una obra de la cineasta Joëlle de la Casinière, sobre la vida y pasión de un santo musulmán en la que se combinan imágenes y sonidos en una envoltura que recuerda la factura textual de un informativo televisivo. Ni tampoco, por supuesto, el estilo sobre el que Alan Berliner ha edificado su celebridad, ni las muchas películas articuladas sobre la recopilación de materiales, tal como ocurre en las realizadas por Elia Suleiman sobre la representación en los medios de comunicación de los palestinos (*Introduction à la fin d'un argument*, 1990) o el trabajo de Andrés di Tella sobre una visión personal de la historia de –la televisión en– Argentina (*La televisión y yo*, 2002).

Dicho de otro modo, las tecnologías y los criterios estrictamente de producción se imbrican cada vez más con las decisiones textuales. Lo que nos puede llevar a reflexionar sobre el hecho de si las modificaciones de la representación audiovisual que percibimos en muchos ejemplos destacados del documental reciente –por ejemplo, la textura de las imágenes o el estilo del montaje de algunas piezas de José Luis Guerín o de Trinh T. Minh-ha– tienen que ver con los cambios intrínsecos al proceso evolutivo del género o más bien con la lógica de uso que impone el utillaje presente en las salas de postproducción video gráfica, donde todos los cineastas acaban sus obras. La respuesta no es simple, pero desde luego establece una visión sobre el documental.

Este escrito se concibe como un intento de profundizar en el tiempo histórico y social en el que unos individuos empezaron a utilizar la tecnología del soporte videográfico para la elaboración de prácticas documentales. Ocurrió en Estados Unidos, y más específicamente en la ciudad de Nueva York, en los años finales de la década de 1960 y en los primeros de la de 1970. La hipótesis previa consiste en que ese periodo ha

incidido en los sistemas estilísticos del documental contemporáneo; los grupos de realizadores que articulan las primeras gramáticas y retóricas videográficas, mediatizados por la tecnología, elaboraron soluciones al margen de la tradición en aquel momento hegemónica del Cine Verdad.

Pensemos para corroborarlo en unas características básicas de la técnica y de la tecnología del vídeo. En primer lugar, la duración de la cinta; en aquellos años la cinta tenía una extensión que llegaba hasta los treinta minutos frente a los once minutos característicos de los cuatrocientos metros de la bobina cinematográfica de 16 mm. Naturalmente esa diferencia en las duraciones estándares crea sustanciales diferencias a la hora de establecer planes de rodaje y la misma relación con el objeto o con la situación a captar.

Y en segundo, y aún más decisivo, los nuevos formatos videográficos pueden presentar imágenes captadas instantáneamente. Obsérvese que en la tecnología cinematográfica siempre hay un momento entre la captación y la exhibición de las imágenes, el tiempo de revelado, en el que se demora la terminación del proceso global. Empero, con el vídeo, las imágenes y los sonidos grabados se pueden exhibir sin solución de continuidad. Lógicamente, con el visionado de las imágenes videográficas se pueden activar debates entre los asistentes en un remedo de interactividad colectiva que, finalmente, potencia la misma experiencia de la etapa de grabación de las imágenes. Uno de los videastas de la época explicitó la importancia primigenia de esa característica: "el proceso fílmico es una carretera de una única dirección de la experiencia del cineasta captador de las imágenes al espectador aislado del contexto; mientras el vídeo es una vía de dos direcciones que permite ventajosamente todos los procesos de interactividad en educación o en contenidos sociales" (Jaffe, 1971: 16).

Pero retrocedamos un poco para poder saltar más alto.

## **En donde se cuenta el nacimiento del vídeo**

El vídeo, una patente de la empresa norteamericana Ampex, nació oficialmente la noche del 30 de noviembre de 1956; en esa fecha se vieron imágenes electromagnéticas durante la emisión del informativo televisivo *Douglas Edward and the News* de la cadena norteamericana CBS. La industria televisiva estadounidense necesitaba un soporte audiovisual que resolviese de una manera más cómoda de lo que lo hacía el cine las dificultades que les creaban las diferencias horarias existentes entre las dos costas de su territorio. De esta manera, el vídeo permitía que una determinada noticia pudiese ser emitida en los informativos de la Costa Este y tres horas después, sin mucha complejidad, en los de la Costa Oeste.

Nadie concibió que el nuevo soporte de imágenes pudiese tener algún tipo de contenido propio o unas formas de expresión dotadas de una cierta autonomía estética. Así, en la invención del magnetoscopio únicamente nos encontramos ante una simple y llana tecnología al servicio de las necesidades de almacenaje de programas. No cabía pensar que la llegada del vídeo a los estudios de televisión supusiese alguna aportación a las formas de espectáculo ni por supuesto ninguna modificación significativa a los procesos comunicativos de la sociedad.

Con el paso del tiempo, sin embargo, se ha producido una cierta osmosis entre las tecnologías videográficas y televisivas hasta el punto de hacerlas virtualmente indistinguibles. De hecho, el vídeo se ha convertido en un actor principalísimo de los cambios de la institución televisiva. Nadie debe olvidar que la aparición del medio electromagnético señaló el inicio de la hegemonía económica de la industria televisiva en el conjunto de todas las industrias culturales y cinematográficas; quizá tampoco sea casual que la consolidación del vídeo en los sistemas productivos de la industria televisiva sea coetánea al lugar principal que consigue la Televisión en el espacio público de los países occidentales.

Posteriormente, algunos cambios en las tecnologías videográficas tales como la aparición del código de tiempos, imprescindible en los procesos de postproducción, o los primeros efectos visuales, entre una lista reducida de vocación infinita, han significado el comienzo de la creación de las características formales y estilísticas de la televisión contemporánea. En suma, la llegada del vídeo a la televisión trajo consigo algunos cambios de enorme trascendencia para el conjunto de la manera de percibir y consumir las imágenes en movimiento. Quisiera mencionar un único ejemplo. El 31 de diciembre de 1963, coincidiendo con la retrasmisión de un partido de fútbol americano, se usó por vez primera en una emisión televisiva el *instant replay*, la repetición de la jugada en su denominación española. Con esa operación técnica videográfica probablemente se inició un camino no finalizado de radicales y profundas mutaciones en los hábitos de percepción de imágenes en todos los sistemas textuales audiovisuales.

Sea como fuere, durante más de una década, el soporte electromagnético perteneció al exclusivo uso de las cadenas televisivas (TVE adquirió el primer vídeo en 1962). Sin embargo, a mediados de los años sesenta, según unas fuentes en 1965 y según otras en 1967 o 1968, la empresa japonesa Sony comercializó en los Estados Unidos el primer vídeo dirigido a un mercado diverso del televisivo. Eran vídeos portátiles que grababan en blanco y negro y que inmediatamente se denominaron *portapack* en el argot de los pioneros. Los vídeos portátiles se consolidarán con la aparición de la cinta de videocasetes y especialmente con la llegada del formato U Matic en 1972 (los magnetoscopios estacionarios de media pulgada tipo Betamax o VHS capacitados para grabar programas televisivos aparecerán a mediados de la década de los setenta).

Los primeros magnetoscopios portátiles se vendían en los Estados Unidos a unos 1.900 dólares, cantidad equivalente a lo que entonces en España venía a costar un coche utilitario tipo Seat 600. El precio resultaba abordable para muchos sectores de

la cultura, de la educación, de la medicina o de la pequeña industria. Un uso de significativa importancia económica fue la aplicación que permitía que el medio se utilizara para los sistemas visuales de vigilancia y control tan frecuentes en las urbes contemporáneas, en los bancos, en las carreteras, etc. Años más tarde el alemán Michael Klier realizó *Der Riese (El Gigante, 1984)*, una verdadera obra maestra del género de reciclaje a partir del robo de las imágenes captadas por las cámaras de vigilancia de aeropuertos, autopistas, aparcamientos, únicamente aderezadas por una pregnante y sugerente música extradiegética.

Sin embargo, algo inesperado sucedió una vez empezaron a comer comercializarse los primeros equipos portátiles. Al calor de la lumbre de los movimientos de los derechos civiles y contrarios a la guerra de Vietnam, en Nueva York, ciudad en la que se concentraban influyentes movimientos contraculturales y vanguardistas, comenzó a vislumbrarse la utilización del soporte videográfico de una manera imprevista. Desde la atalaya de la contemporaneidad las consecuencias de lo que allí ocurrió resultan muy visibles en los procesos evolutivos del cine documental.

## **En donde se habla de una sociedad en mutación**

Cuando se aborda analíticamente la década de 1960 siempre se plantea una disyuntiva conceptual: por un lado están aquellos que se posicionan considerando que la energía contracultural y libertaria permeabilizada en distintos sectores de la sociedad anglosajona se convirtió en la savia primera que alimentó muchos de los cambios que nos llegan hasta hoy en día (desde la reivindicación de los derechos de las minorías hasta la configuración descentralizada de Internet). Y por otro lado se encuentran los que piensan, en la más ancestral tradición de la economía política de la Escuela de Frankfurt, que todos los cambios que se vivieron en esa década de prodigios fueron

epidérmicos, y que la sombra del capital era entonces igual de alargada que ahora. No podemos abordar aquí la doble faceta de ese dilema, pero huelga decir que la posición que se adopte establece las claves de lectura de lo que es la contemporaneidad y por ende de este ensayo.

Diversos autores han escudriñado el contexto en el que apareció el vídeo a finales de la década de los sesenta y su primer desarrollo en los iniciales setenta. Los diversos escritos de Marita Sturken siguen siendo el fundamento de la explicación académica del período; por su parte los de Deirdre Boyle constituyen la base histórica más completa y descriptiva<sup>2</sup>.

Sea como fuere, el crecimiento del número de videastas superó en pocos años cualquier previsión. Tamaño éxito únicamente puede explicarse si se piensa que el nuevo medio satisfacía algún tipo de demanda social o cultural que no era cubierta por el soporte fotoquímico. La aseveración anterior parece incontestable si pensamos en el hecho de que desde 1965-1968 hasta 1973, año en el que se produce la primera gran legitimación social del soporte al incluir a las prácticas videográficas en la Bienal del Arte Americano del Whitney Museum, los videastas pasaron de ser decenas a contarse por miles. Un segundo aspecto apenas estudiado, pero sin duda mucho más decisivo, es que en esos mismos años la tecnología vídeo en lo que se refiere a las cámaras y sobre todo a las ediciones se convirtió en una parte del currículo académico en muchas universidades y escuelas de arte. A partir de esas fechas toda la enseñanza audiovisual se realizará en soporte electromagnético y por ello todo cineasta (documentalista) que haya emergido al espacio público a partir de la década de 1980 se ha formado obligatoriamente en los rudimentos de la representación audiovisual con vídeo.

El proceso de introducción del vídeo como soporte creativo en la Europa de los años setenta se vivió de una manera diversa



a como acaeció en Norteamérica. Sin duda ello fue debido a las limitaciones tecnológicas que existían en el Viejo Continente, pero también, claro, a las diferencias entre ambos modelos televisivos. En cualquier caso, el video como forma creativa se cobijó en Europa en los alrededores de la Institución cine. Como limitado pero significativo ejemplo de lo anterior puede mencionarse la sección fija que desde 1979 tuvieron las páginas de la emblemática *Cahiers du Cinéma*. La misma revista editó un minino monográfico dedicado al tema en 1981. En España la primera gran aparición pública del vídeo como forma creativa se produjo en el marco del Festival de Cine de San Sebastián en 1982.

En suma, podría concluirse este apartado indicando que en Estados Unidos, en esa etapa inicial, el vídeo representaba para determinados segmentos de jóvenes, y al igual que podía hacerlo la minifalda, la revolución sexual, la música pop o la marihuana, el "espíritu del tiempo" de esos finales de los sesenta y los setenta. Todos los indicios apuntan que los primeros videastas estaban atraídos por las implicaciones culturales que tenía el utilizar o hacer vídeo: estilos de vida alternativa, activismo político o ecología de los medios (Burris, 1996: 4); y, desde luego, en buena parte influenciados por las técnicas de meditación de base oriental o experiencias lisérgicas. Marco Vassi, más tarde militante activo a favor de la libertad sexual y autor de prestigio de novelas eróticas, escribió en el primer número de *Radical Software*: "el vídeo es explicar un viaje a alguien que no ha tomado nunca un ácido".

Algunas notas de esta música se oían en muchos lugares, como las piezas que ejecutaba Margarita D'Amico (1971) en la comunidad latinoamericana o Hans Magnus Enzensberger en sus *Elementos para una teoría de los medios de comunicación* cuya versión original alemana, de 1971, tanto predicamento tuvo en general en Europa y en particular en España. Allí escribía aquel celeberrimo fragmento que dio cobertura teórica a muchas

prácticas contrainformativas europeas de la década de 1970:

Como se sabe, unos medios como la televisión y el cine en su aspecto actual no están al servicio de la comunicación, sino que más bien la obstaculizan. No permiten ninguna influencia recíproca entre el transmisor y el receptor; desde el punto de vista técnico, reducen el *feedback* al nivel mínimo que permite el sistema. Sin embargo, este estado de cosas no puede ser justificado desde el punto de vista técnico. Muy al contrario, pues la técnica electrónica no conoce ninguna contradicción de principio entre el transmisor y el receptor (1974: 11).

El nuevo territorio videográfico era, pues, una especie de *terra incognita*. El uso del nuevo soporte estaba cargado, por un lado, con el prestigio simbólico de los nuevos tiempos, y por otro resultaba un territorio completamente virgen. Había que inventarlo todo en un nuevo medio que, para bien o para mal, se desarrollaba al margen de la adscripción de sus trabajos a algún tipo de tradición audiovisual previa. De hecho, no está claro que vídeo y cine hayan podido compartir en esa época los públicos, ni siquiera aquel segmento de los llamados cinéfilos o interesados en el cine de vanguardia.

En un primer periodo que llega hasta 1970-1971 no existe un nombre claro para los trabajos videográficos que se están haciendo a lo largo de todos los Estados Unidos. Sus creadores y públicos ignoran si las prácticas caminan hacia el luego llamado videoarte o hacia un uso social o documental del medio. La primera exposición íntegramente consagrada a los trabajos realizados en vídeo fue la célebre *TV as a Creative Medium*

(Nueva York, Howard Art Gallery, 1969). Con ese título también se denomina la primera publicación dedicada al tema: el capítulo que Gene Youngblood dedica a este tema en *Expanded Cinema* en 1970.<sup>3</sup>

Por hablar un poco de España, en las distintas acciones culturales realizadas en los *Encuentros de Pamplona* de 1972 se habla de video o *video tapes*. Sin embargo, el pionero español Antoni Muntadas titula una de sus primeras intervenciones videográficas con el muy televisivo título de *Cadaqués Canal Local* (1974). Este trabajo pasa por ser el primer ejemplo de uso alternativo de la televisión realizado en España –de televisión local se dice ahora–; el artista catalán dirigió con el apoyo de Sony un proyecto consistente en la grabación durante el invierno de 1973-1974 de una serie de entrevistas a pescadores y habitantes de la localidad gerundense. En los meses del verano, coincidiendo con la afluencia turística, las imágenes grabadas se proyectaron en la Galería de Arte Cadaqués y en el casino municipal.

Las actividades de la asociación neoyorkina Raindance son muy útiles para comprender el tiempo social del vídeo documental de los orígenes. Frank Gillette imaginó la creación de una organización como alternativa a los medios de comunicación hegemónicos. La primera junta directiva de Raindance estaba formada por Frank Gillette, Michael Shamberg, Louis Jaffe y Marco Vassi. Los promotores de Raindance se plantean dar respuesta informativa (contrainformativa, para mejor decir) en el mismo territorio en que funciona la sociedad de masas contemporánea. Para ello Raindance se implicó en producciones, de las que hablaremos más abajo; pero también abrieron una cierta línea de publicaciones y crearon, lo que ahora más nos interesa, la revista *Radical Software*.<sup>4</sup>

Los once números que se publicaron de la revista entre los veranos de 1970 y 1974 se han convertido en el elemento

imprescindible para todo aquel que quiera acercarse a conocer el periodo. En ella confluían consejos técnicos y proclamas contraculturales, valoraciones estéticas sobre el protovideoarte y reivindicación de los usos del vídeo en la escuela o en la comunidad, exaltación de la ecología de los medios y opiniones sobre los cambios en el modelo televisivo, catálogos de direcciones de grupos o individuos y referencias al mercado de equipos o materiales vídeo. En el editorial del primer número de verano de 1970 se publicó un muy conocido y reproducido manifiesto que puede entenderse como la quintaesencia del pensamiento de la revista: "La cinta de vídeo puede ser a la televisión lo que la escritura es al lenguaje... Afortunadamente, las nuevas herramientas sugieren nuevos usos, especialmente para aquellos que están insatisfechos con los usos que se les da a las viejas herramientas".

En este marco, el *portapack* se presentó en el espacio público como la primera gran alternativa para conseguir el completo control sobre el proceso informativo, hasta entonces dominado por el poder de la industria de la televisión. Sus características de manejabilidad, ligereza y lectura inmediata lo convertían en la herramienta ideal de intervención social.

Desde la contemporaneidad, las raíces documentales de las primeras prácticas videográficas pueden incluirse en dos grandes apartados. En primer lugar estaría el llamado vídeocomunitario, aquellos que utilizaron el soporte electromagnético para elaborar con sus trabajos piezas audiovisuales de agitación política y social en la comunidad local (obvio es recordar que la noción de agitación tiene un sentido diverso en las tradiciones estadounidense y canadiense o europea). En segundo lugar, hallaríamos aquellos trabajos concebidos para algún tipo de emisión televisiva básicamente en las cadenas de cable, y que en cierto sentido es el origen de lo que hoy se entiende como producción independiente.

Pero, en cualquiera de los casos, lo decisivo fue que las prácticas videográficas tenían muy poco que ver con las tradiciones hegemónicas del documental de la época. En resumen, partiendo de las características del soporte vídeo se estableció un determinado estilo visual que establecía nuevas bases para la creación documental.

Veámoslo.

## **En donde se comentan "las cintas de la calle" y la forma de hacer del vídeo comunitario**

Los primeros films videográficos se denominaron *street tapes* y crearon un estilo muy característico de aquellos primeros vídeos. Las "cintas de la calle" fueron desarrolladas por Les Levine, un ayudante de Nam June Paik, y sobre todo por Paul Ryan y Frank Gillette, cofundadores como se ha dicho del grupo Raindance. Ryan y Gillette conciben en la primavera de 1968 una nueva forma de dar sentido a la ancestral pulsión de recoger el hormigueo de las ciudades: se trata de grabar imágenes de la plaza de St. Mark de Nueva York, epicentro de la vida contracultural y hippie estadounidense, y en ellas entrevistar a ciudadanos que libremente comentan lo que les apetece y cuyas opiniones no son cortadas en la fase de montaje. Más tarde difunden lo grabado en distintos lugares públicos para activar con las imágenes la discusión con los espectadores. Era lo que se denominó "el rap del video-tape" (Yalkut, 1970: 9).

No fue baladí que muchos de los protagonistas de los centenares de horas de "cintas de la calle" fueran grupos *underground* de la Nueva Izquierda estadounidense y de los diversos movimientos de liberación sexual o racial. Excusado es decir que las cintas de la calle reflejaban una realidad que resultaba inédita para los televidentes de la televisión convencional. El hecho sirvió para activar el desarrollo de los procesos de legitimación del medio y su posicionamiento posterior en los entramados culturales y de concesión de

subvenciones.

Grupos de videastas tales como Raindance, People's Video Theatre, Global Village, Videofreex de Nueva York o Ant Farm de San Francisco recorren todos los Estados Unidos, realizando "cintas de la calle" o más apropiadamente intervenciones audiovisuales "documentales" sobre las vidas de colectivos sociales que nunca habían tenido acceso previo en las agendas televisivas: minorías raciales, étnicas o sexuales. Con ellas elaboraron los primeros ejemplos de autorepresentación de sus vidas cotidianas. Obsérvese que esas prácticas dieron comienzo a lo que luego sería denominada teoría poscolonial y/o multicultural.

Paralelamente al modelo contrainformativo de las "cintas de la calle" surgieron otras vías que conectaron el uso del soporte electromagnético con la circulación de los procesos comunicativos en la sociedad. "La gente es la información siempre que se implique el uso de la tecnología vídeo", se decía. En algunos países como Canadá (más que en Estados Unidos) se asiste a la proliferación de estructuras y asociaciones que se dedican a la producción de cintas, pero sobre todo a organizar cursos de aprendizaje en los que diversos grupos, como niños o minorías sociales, elaboran sus propias prácticas videográficas.

Una de estas asociaciones, Videographie de Montreal, fundada en 1971 y auspiciada con dinero público, se convirtió en el modelo más imitado en toda Norteamérica. Videographie llegó a agrupar en torno a veinte grupos de videastas con concepciones diversas de la intervención videográfica, que iban desde la contrainformación al video-teatro, de la animación social a la formación sindical.

En España el único trabajo de video comunitario se realizó en Barcelona después de la llegada de la democracia por parte del grupo Video Nou. Este grupo cambia su nombre a Servei de Video Co-munitari en 1979 tras alcanzar algún tipo de financiación del Ayuntamiento de Barcelona y de la Caixa de

Barcelona. Los integrantes de Video Nou recogieron las experiencias de otros países, en la búsqueda de las posibilidades del vídeo como medio de expresión, comunicación o información paralela. En sus palabras: "El medio vídeo ofrece la posibilidad de abolir las divisiones entre productor y consumidor y la posibilidad de respuesta y participación frente a la unidireccionalidad monolítica de la televisión estatal" (Video Nou, 1979).

Lo que hoy en día resulta de mayor calado es que buena parte de la concepción del trabajo que hacían los videastas del video comunitario se ha permeabilizado en las formas de los modernos documentales. Fíjense para comprobarlo en la interesantísima descripción de un método de trabajo que realiza el grupo canadiense *Challenge for change*:

Habida cuenta de que no podíamos grabar en el interior de las oficinas de la organización pública encargada de la asistencia social decidimos grabar en la calle. Pero pensamos que no lo haríamos en la puerta de la oficina sino en un café-restaurante de la esquina. La idea resultó ser buena porque en ese ambiente los ciudadanos se motivaban mejor para discutir sobre los problemas sociales y sobre sus vidas en los barrios (Harmut y Kline, 1970: 11).

Subrayamos así pues, en primer lugar, que la interactividad entendida como participación común de creadores y público es una operación central de los primeros trabajos videográficos. Douglas Davis escribía en 1971 el *Manifiesto para una nueva Televisión*:

*Expand sight and site*

This is a real time

Video time

The performance you are watching

Has occurred

Is occurring

In real time your time

No editing (1978: 29).

Desde luego es una manera de plantear la importancia del proceso de creación de la obra en detrimento del resultado del producto acabado. Piénsese que si es más importante el recorrido que hemos realizado hasta llegar a hacer la obra que el resultado final, a partir de aquí podemos deducir que para conseguir los fines sociales o políticos, la cuestión de la participación y la interactividad pasa a ser central, y abarca todo el proceso, desde la grabación hasta la exhibición pública de lo registrado. Y también que participar en la grabación es tan importante como ver y oír lo hecho.

Pero eso significa que desaparece la experiencia del yo único como fundamento del proceso de creación (como en el modernismo) y estamos más cerca de los procesos de creación fragmentados y múltiples (como en el posmodernismo). Tampoco encontramos en estos films el deseo de incidir políticamente en las "masas" de espectadores como podía plantear Dziga Vertov en los tiempos de los movimientos históricos de vanguardia, sino tan sólo con la creación de un espacio común (interactivo) que comparten el cineasta y el espectador y que nos acerca a una nueva manera de concebir los procesos audiovisuales con temporáneos.



## **En donde se habla de la importancia de la televisión y de *Four more years***

En la primera mitad de los años 60, los servicios públicos televisivos europeos pusieron en marcha sus segundas cadenas con el objetivo de satisfacer la demanda televisiva de los públicos urbanos y de los intelectuales. Poco después, en 1967, el Congreso Norteamericano aprobó la creación de una cadena pública de televisión herciana con la finalidad de coordinarlas distintas emisoras educativas que existían en los Estados Unidos. Así surge la PBS (Public Broadcasting Service) financiada por el gobierno federal, los Estados, las universidades, las aportaciones individuales o las fundaciones. Casi coetáneamente, en 1971, un mandato federal de la FCC —el organismo encargado de la reglamentación del sector televisivo— obliga a las emisoras de televisión por cable a ofertar entre sus canales una parte de programación local y en algunos casos a abrir a los ciudadanos un número de canales para que aquellos hiciesen los programas que les apeteciese: son los llamados canales de acceso público. Por ejemplo en Nueva York se debía obligatoriamente reservar dos canales de acceso público.

La posibilidad de canales de acceso público disponibles en la red de cable produjo la primera gran fractura del movimiento videográfico. Un ala más comprometida con los fenómenos contraculturales y el *hippismo* orienta su trabajo hacia el video comunitario (crear centros que proporcionan servicios de posproducción a los ciudadanos o producir programas para comunidades relativamente reducidas). Y otra parte mayoritaria del movimiento centra su trabajo en producir para la televisión; básicamente centrados en el área de la isla de Manhattan, en la que existen 700.000 suscriptores al cable a la altura de 1973 y en donde se puede contar con importantes subvenciones públicas.

Paralelamente a este dibujo contextual acaece otro hecho de una enorme importancia: los videastas norteamericanos nacidos en torno a 1950 constituyen la primera generación de todo el mundo que ha crecido con televisión en su casa. Y de ahí probablemente

se desgaja el hecho de que los movimientos audiovisuales, que empiezan a tener consistente carta de naturaleza a partir de 1967 o 1968, consideren que su trabajo no puede prescindir del ambiente mediático y televisivo que se establece en las sociedades occidentales. Este es un hecho decisivo que nunca antes se había producido y que por supuesto no se encuentra en los procesos de creación de las cintas más emblemáticas del *cine vérité* o del cine directo; huelga decir que ese hecho va a rearticular la dialéctica entre representación y experiencia del mundo exterior.

Dicho de otra manera, por vez primera en la historia del cine documental se considera que la televisión y la cultura popular que emana de ella es el eje vertebral de todo el sistema audiovisual. Lo es, en primer lugar, porque el conocimiento del mundo está altamente condicionado por la experiencia de ser espectador de televisión. Y en segundo porque nuestra propia experiencia de ser televidente nos ha habituado a unas determinadas retóricas formales de representación (enunciación, montaje, espacio, tiempo), distintas a las que el cine creó con su espectador, y de las que no es fácil prescindir en la elaboración de las estrategias creativas de los productos audiovisuales.

En 1971, año en el que se reglamenta el acceso público a la red de cable, apareció un libro de Michael Shamberg con el muy explícito título de *Guerrilla Television*. Shamberg, un periodista colaborador de la revista *Time*, que años después se ha convertido en un productor de Hollywood, responsable de films como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Gattaca* (Andrew Niccol, 1999) o *Man on the Moon* (Milos Forman, 1999), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), plantea combinar las potencialidades creativas del nuevo medio videográfico con las contribuciones que se están haciendo en lo que se va a denominar como "nuevo periodismo".

*Guerrilla Televisión*, verdadero resumen del ideario de la revista *Radical Software*, es el más genuino manifiesto en contra

de la televisión comercial y alabanza de las posibilidades que crea el soporte electromagnético para descentralizar la televisión y establecer nuevas plataformas que fortalezcan la democracia y las formas de las expresiones culturales del pueblo. En el mismo sentido, Shamberg concibe en 1972 la creación del colectivo Top Valué Televisión (TVTV), en el que se agrupan varios colectivos como Videofreex o Ant Farm de San Francisco y miembros individuales asociados a Raindance. La finalidad era realizar trabajos pensados para su emisión televisiva; el resultado fue que los programas de TVTV modificaron los parámetros estilísticos y de contenido con los que se venía haciendo documentales.

La primera producción de TVTV fue *Four More Years*, un vídeo de sesenta minutos de duración sobre los actos de la Convención Nacional del Partido Republicano estadounidense del año 1972, fecha en la que se nombró de nuevo a Richard Nixon como candidato a la presidencia de la nación. Creo que en la genealogía del documental contemporáneo se encuentran conexiones con el llamado nuevo periodismo que clasificó Tom Wolfe o con el periodismo gonzo de Hunter Stockton Thompson. Pienso que debería investigarse con profundidad; fundamentalmente porque esos géneros periodísticos intentan la doble operación de incorporar al narrador en primer persona en los géneros de no ficción y, por otro lado, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción. Y justamente esos son elementos centrales de muchos de los más afamados documentales recientes y, por supuesto, el deseo explicitado por las gentes de TVTV.

TVTV publicó en *Radical Software* un amplio artículo titulado *The World's Largest TV Studio*. En sus páginas se podía leer un verdadero manifiesto guía sobre los métodos de actuación del equipo de producción que nos lleva a las formas y estilos del documental contemporáneo:

Nuestra cinta versará sobre la manera en que nosotros vemos la Convención. Una visión estética de momentos

que también son cubiertos por cadenas televisivas pero que se desprecupan de su importancia: por ejemplo lo que ocurre detrás del escenario, los actos en el exterior del palacio de exposiciones, las fiestas nocturnas, etc. Todo eso resulta mejor que las entrevistas convencionales. La idea es hacerse amigos de algunos delegados de la Convención para de esta manera tener acceso a cosas que no pueden cubrir los reportajes de las cadenas nacionales; específicamente podemos estar en la hora de cenar, en las habitaciones, en los hoteles, etc. También necesitamos documentar la presencia de los medios (Miami es de hecho el plato más grande del mundo). Eso se puede hacer mostrando a los equipos televisivos y a los periodistas trabajando. No hay que hacer una cinta en la que se hable mucho sino recoger los comportamientos espontáneos que siempre surgen. Queremos captar en primera persona todo aquello que pueda hacer el *portapack* y que no se planteen en la Televisión (TFTV, 1972).

No son estas las páginas para hacer un análisis textual de *Four More Years*, pero es necesario subrayar dos o tres aspectos. En primer lugar, su comienzo. La cinta se inicia con un plano de un televisor encendido en un pedestal; luego un zoom nos acerca e introduce a las imágenes del televisor. Ya dentro de la acción de la pantalla se nos indica que vamos a ver la 13.<sup>a</sup> Convención Nacional del Partido Republicano. En suma, que en una interpretación simple podría decirse que en TFTV consideran necesario entrar en la televisión para entender el mundo (de la política norteamericana). La apertura del film posee su correlato complementario en su final, en el que un travelling nos aleja del *stand* de la NBC vacío hasta salir a la calle y dejar atrás el televisor del comienzo.

En segundo lugar, *Four More Years* se articula sobre el sonido y en particular el grito histérico de los seguidores republicanos con el lema de "Cuatro años más". En toda la cinta abundan los primeros planos indagatorios sobre los motivos por los cuales esos jóvenes republicanos se muestran tan activos en la defensa del (luego destituido) presidente Richard Nixon.

Como puede deducirse del artículo anteriormente citado, en la cinta encontramos un bloque sobre los medios. Este comienza con un barrido del set en que están dispuestos los reporteros de los informativos televisivos; luego se da entrada a unas entrevistas que jóvenes barbudos realizan a diversos periodistas de la NBC, de la ABC y de la CBS, que encorbatados y bien vestidos describen su punto de vista sobre la Convención. El bloque finaliza con un irónico barbudo tocando la armónica frente a cámara, mientras da entrada al sonido en *off* de los informativos televisivos e imágenes fotográficas de los presentadores. En resumen, todo el documental parte de la centralidad de los medios en la experiencia vital del norteamericano y puede leerse como una nueva manera de mirar y de oír.

El segundo gran impulso que potenció la innovación en las formas del documental provino de las emisoras de la PBS. De hecho, el objetivo compartido por los organismos que participaban en la consolidación del medio (emisoras públicas de televisión, fundaciones culturales públicas o privadas) era hacer con los trabajos videográficos una forma de laboratorio de investigación para la industria televisiva. En 1972 la emisora de la WNET de Nueva York, de la cadena pública PBS, creó el TV Lab; para ello contó con la financiación inicial de la fundación Rockefeller y del New York State Council on the Arts, a los que posteriormente se sumaron las aportaciones de la Corporation for Public Broadcasting y la Fundación Ford.

El TV Lab de la WNET es uno de los eslabones míticos de la historia del vídeo. Su filosofía era similar a las experiencias

anteriores que se habían realizado en Bostón por la WGBH y San Francisco por la KQED. Se trataba de posibilitar la experimentación tanto en el campo del videoarte como en el documental. En esta última área el TV Lab se dedicó a la realización de programas inusuales y controvertidos por tratar temas no habituales en las televisiones comerciales (por ejemplo, entrevistas con los ilegales Black Panthers).

Fueron bastantes los documentalistas que empezaron en el TV Lab y accedieron luego con éxito a la televisión comercial. El mismo grupo TVTV realizó *Lord of Universe* (1973) sobre el gurú Maharaj Ji y una célebre entrevista con el extremista religioso Abbie Hoffman. Asimismo, puede recordarse a John Alpert, otro de los clásicos videastas de documentales. Alpert, ganador de dos premios Emmys, es en esa época el director de *Cuba: The People*, documento acerca de un viaje a Cuba en 1974 en el que por vez primera se entrevistaba a dirigentes cubanos, y que tuvo el honor de ser el primer documental realizado utilizando equipos portátiles en media pulgada en color. Finalmente, otro proyecto muy recordado fue *The Police Tapes* (1977), sobre la vida cotidiana en una comisaría, que fue una de las primeras cintas de vídeo independiente en ser emitidas por la televisión comercial y que, según algunos autores como Deirdre Boyle, inspiró la serie *Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues, 1981-1987)*. La cinta fue realizada por los hermanos Allan y Susan Raymond, activos documentalistas, ganadores de un Oscar y de un Emmy y creadores de la noción de Videovérité<sup>5</sup>.

Aparte de estos documentales, a través del programa "Artistas en residencia", el TV Lab de la WNET creó y gestionó en 1977 el Independent Documentary Fund, con financiación de la Fundación Ford y del National Endowment for the Arts para estimular la producción de documentales independientes, muchos de los cuales fueron emitidos en forma de serie en el programa "Non Fiction Televisión", de la misma WNET.

Todo lo anterior no obsta para que el modelo que se puso en marcha indicara un conocimiento muy pobre de las fuerzas que

intervienen en el proceso evolutivo de la institución televisiva. Obviamente no se valoró adecuadamente que la industria era ya en los sesenta una máquina sin fisuras plenamente organizada, cuyas necesidades siempre tienden a establecer un perfecto equilibrio entre producción y consumo, y en la que resulta muy difícil que cualquier agente externo pueda incidir en su funcionamiento. De esta forma, las productoras independientes de documentales, y sigue siendo una práctica habitual hoy día, trabajan exclusivamente a un nivel personal y por lo tanto, con incapacidades notables para evaluar, o incidir, en el ciclo productivo de la emisora, en las técnicas de producción o programación televisiva.

Baste decir ahora para concluir esta sección que las productoras innovadoras de documentales no pretenden tanto incidir en la estructura televisiva como realizar prototipos de una televisión capaz de llegar a diversas audiencias y explorar los nuevos estilos y temas controvertidos en cada época.

## **En donde se acaba el rompecabezas de la genealogía del uso del vídeo para hacer documentales**

Hay una última pieza que colocar en el rompecabezas desordenado sobre el que venimos escribiendo: los videastas contaron con dinero público y privado a espuestas. Pero eso indudablemente tuvo el corolario de que el vídeo se vio incluido en un proceso en el que los sistemas de financiación basados en las subvenciones ejercieron una importancia capital y en el que la recuperación de la inversión se centra en el prestigio cultural y no en el ciclo económico de producción y consumo. Las ayudas de las instituciones públicas o privadas fueron lo suficientemente significativas como para establecer unas primeras estructuras. Desde aquí es difícil evaluar la importancia de las cantidades, pero uno se barrunta que pasar de 2.5 millones de dólares de presupuesto para proyectos en vídeo en 1969-1970 a contar con 20 millones en el siguiente año, tal

como hizo el New York State Council of Arts (NYSCA, algo así como el «ministerio» de cultura del Estado de Nueva York) es contar con un maná inconmensurable.

Aunque las cantidades manejadas sí eran inéditas no lo era el hecho del apoyo público a prácticas documentales. Primero había pasado en el Reino Unido de los años treinta y luego se había repetido en otros muchos países occidentales (por ejemplo, en nuestros lares con la serie televisiva *Conozca Vd. España* en los años sesenta). Por supuesto siempre fue habitual en todos los regímenes socialistas. En Estados Unidos, a comienzos de los años sesenta se fundan las primeras instituciones públicas concebidas para preservar «la herencia cultural norteamericana». A la altura de la segunda mitad de la década diversas instituciones privadas comienzan asimismo sus programas de financiación a los programas de experimentación en vídeo, por ejemplo sobre "nuevos tipos de documental". El Whitney Museum of American Art incorpora el video en sus actividades a partir de 1971.

Sea como fuere, las subvenciones de organismos públicos tales como el National Endowment for the Arts, el National Council on the Arts by United States Congress (ambos de cobertura nacional) o el NYSCA, o desde fundaciones privadas, como la Fundación Rockefeller o la Fundación Ford crearon las reglas del juego. Por ejemplo, el NYSCA aconsejaba a los grupos neoyorkinos que realizaran algún tipo de diáspora organizando talleres y proyectos videográficos a lo largo del conjunto del país.

El NYSCA y la Fundación Rockefeller se convirtieron en el punto de referencia obligatorio del sistema de subvenciones. Habida cuenta de que en esas instituciones se daba prevalencia a un determinado tipo de obras, el resultado es que las estructuras mediatizadas por esos objetivos modelaron la producción, creando unos determinados estilos formales, unos subgéneros y una determinada factura de imagen. ¿Pero cuáles



eran esos intereses? No hace falta investigar mucho para encontrar el origen central de una política con repercusiones importantes en el desarrollo del proceso evolutivo del documental estadounidense y mundial. Veámoslo.

Con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos modifica su política exterior para convertirse en el Imperio en buena parte hegemónico en el globo terráqueo. Durante cuarenta años es parte activa de la llamada «guerra fría» que combate contra la Unión Soviética. En este marco, la agresividad de la política exterior se ve complementada por otras internas de cohesión social de sus ciudadanos. A partir de los años cincuenta se revela que para garantizar una cierta tranquilidad en el frente interno estadounidense es necesario incorporar a las distintas minorías constituyentes de la nación. No debe despreciarse las importantes luchas sociales que muchos millones de norteamericanos desarrollaron por la igualdad racial a lo largo de toda la década de los sesenta, pero tampoco debe olvidarse que los cambios que desde el poder se hicieron en aras de potenciar la democracia y la diversidad cultural de la nación tenían también que ver con la cohesión interna del Imperio.

Ciertamente hubo varias actas de derechos civiles; la más importante se dictó en 1964, The Civil Rights Act, que desarrollaba la 14.º Enmienda de la Constitución. En ella se obligaba entre otros apartados a que desapareciera la discriminación racial o sexual en las subvenciones públicas. A poco que uno piense concluirá la decisiva influencia que tuvo esta norma como origen e impulso de las políticas de discriminación positiva y como punto de inicio del apoyo a las prácticas videográficas o cinematográficas y a las teorías poscoloniales, que tanta influencia tienen en la actualidad.

Un único ejemplo antes de terminar: el carácter personal o subjetivo, tan presente en el documental contemporáneo, se relaciona habitualmente con "la influencia de los temas autobiográficos de las vanguardias cinematográficas, el rechazo del cine directo y el auge de la reflexividad autoconsciente en

el cine" (Cuevas Álvarez, 2004). Empero parecería sensato recordar que buena parte de esas obras están cofinanciadas desde hace unos treinta años por organismos públicos y privados, y huelga decir que todo tribunal o jurado, en tanto en cuanto posee continuidad, establece en sus concesiones un determinado territorio que guía a los peticionarios de las siguientes convocatorias. El abrupto Oscar Berlirner se lo comenta a su hijo al final de *Nobody's Business* (Alan Berlirner, 1996):

Oscar Berlirner (OB): Toda mi vida he trabajado sin pedir nada a nadie. Mi hijo es liberal. Sólo sabe conseguir algo por nada.

Alan Berlirner (AB): ¿Por qué dices eso?

OB: Pules limosna.

AB: ¿De qué hablas?

OB: Pides limosna: llámala como quieras pero una beca es una limosna.

AB: ¿Sabes qué difícil es conseguir becas o subsidios?

OB: No me importa si es difícil. La verdad es que no tienes empleo y vives de limosnas. Creo que haces muy mal.

## **Bibliografía:**

Burris, John (1996), "Did the Portapack Cause Video Art? Notes on the Formation of a New Medium", en *Millenium 29*. Disponible en la selección de Internet de Video History Project.

Cuevas Álvarez, Efrén (2004), "Etnografía doméstica: la identidad familiar a través del documental autobiográfico", en *El documental, carcoma de la ficción*, Actas del Congreso de la AEHC, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.

Davis, Douglas (1978), "The End of Video: White Vapor", en

Gregory Battock, *New Artist's Video*, Nueva York, E. P. Dutton.  
Enzensberger, Hans Magnus (1974), *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama.  
Henaut, Dorothy y Ronnie Kline (1970), "In the Bande of Citizens. A Video Report", en *Radical Software*, vol. I, núm. 1.  
Jaffe, Louis (1971), "Video-tape versus Film", en *Radical Software*, vol. I, núm. 3.  
Maqua, Javier (1992), *El docudrama. Fronteras de lo real*, Madrid, Cátedra.  
TVTV (1972), "The World's Largest TV Studio", en *Radical Software*, vol. II, núm. 1, invierno.  
Video Nou (1979), Catálogo sin paginar de las actividades y Cintas de Video Nou, Barcelona.  
Virilio, Paul (1989), *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra.  
Yalkut, Jud (1970), "Frank Gillet and Ira Schneider", en *Radical Software*, vol I, núm. 1.

---

<sup>1</sup> El presente artículo ha sido publicado previamente en el libro *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds., 2003), Cátedra, Madrid. Se reproduce con la autorización del autor.

<sup>2</sup> Algunas de las intervenciones de ambas autoras se encuentran disponibles en la red en el proyecto *Video History Project*: [www.experimentaltvcenter.org](http://www.experimentaltvcenter.org).

<sup>3</sup> Recientemente se ha traducido al español un capítulo de este libro: véase Sichel, Bertha (2003) *Posverité*, Murcia, Centro Párraga.

<sup>4</sup> Disponible en la red en [www.radicalsoftware.org](http://www.radicalsoftware.org)

<sup>5</sup> Puede verse en la red su muy completa página web.