

## Documental<sup>1</sup>

*Carl Plantinga*

Traducción: Soledad Pardo

En los últimos veinte años los documentales se han transformado en un elemento cada vez más importante de las corrientes culturales dominantes. Durante este período la investigación sobre el documental también ha comenzado a crecer. En el presente ensayo identifico las principales cuestiones filosóficas relacionadas con la naturaleza del documental, cuestiones vinculadas a la representación documental y cuestiones de ética en la realización de documentales.

### ¿Qué es un documental?

Definir el documental sería identificar las condiciones necesarias y suficientes de un film documental. Caracterizar el documental, por el contrario, sería simplemente identificar sus características típicas o usuales. Esto último no es considerado suficientemente ambicioso por algunos, mientras que lo primero es visto habitualmente como una tarea imposible, especialmente por aquellos que consideran que "documental" es un concepto abierto o difuso. En cualquier caso, tanto la definición como la caracterización del documental han demostrado ser difíciles. Mientras algunos prefieren evitar totalmente la postulación de definiciones y categorías, la tarea no puede ser tan fácilmente descartada, porque la mayoría de las discusiones teóricas relevantes finalmente dependen de suposiciones fundamentales acerca de la naturaleza del documental y de sus tipos (Plantinga, 1997: 7-39).

Vale la pena examinar brevemente la aparición de la palabra "documental", por motivos que se harán claros a continuación. John Grierson, el temprano campeón de la forma, ha sido considerado el primero en usar el término "documental" en inglés, habiéndolo hecho en relación a *Moana* (Robert Flaherty, 1926). La palabra apareció con regularidad en inglés hacia los años treinta, y en ese entonces designaba una clase de film de no-ficción "más elevada", en la cual, como escribe Grierson (1932), "pasamos de la llana... descripción del material natural, a sus disposiciones, cambios y formaciones creativas". Grierson estableció la tradición de elevar el documental a un estatus por encima de la categoría más amplia de "film de no-ficción", basada en las "formaciones creativas" del "material natural" que lleva a cabo el documentalista. Así, a pesar del hecho de que "documental" parece implicar una película que es simplemente o principalmente "un documento", Grierson sostuvo que, de hecho, es una forma de arte más que la documentación mecánica de algún fragmento de realidad. El documental, tal como él lo define, no consiste simplemente en "material natural", por lo cual podemos extrapolar que se refiere a imágenes en movimiento como rastros o registros sin barniz de acontecimientos profílmicos (es decir, lo que sea que realmente ocurrió delante de la cámara). Considerar el film documental como un mero documento fotográfico ignora la "formación creativa" que constituye un elemento inevitable de todas las películas documentales, y esto ocurre en diversos registros, tales como la estructura retórica o narrativa, la edición, la dirección de fotografía, el diseño de sonido y, más polémicamente, las reconstrucciones y aún la manipulación de acontecimientos profílmicos.

## **La ficción ubicua y las afirmaciones documentales ubicuas**

Se han presentado argumentos para sostener que todo film es un film de ficción, y a la inversa, que todos los films son documentales. El papel del film documental como documento y a la vez construcción creativa ha sido visto por algunos como una contradicción, y esto ha sido tomado a su vez como apoyo a la idea de que todas las películas son, de hecho, películas de ficción.

Jacques Aumont y otros (1992: 77), por ejemplo, siguen la línea de Christian Metz en su afirmación de que "toda película es una película de ficción". Tal argumento, como señala Noël Carroll, "postula la reproducción en el celuloide de un *ding-an-sich* como el objetivo de la no-ficción, nota la imposibilidad de la tarea y declara ficcionales a todas las películas" (1996: 237). La tesis de la "ficción ubicua" sostiene entonces que todo tratamiento creativo del "material documental" es necesariamente ficticio. Esta ha sido la posición no sólo de algunos teóricos, sino también de algunos documentalistas. Así, el cineasta del cine directo Frederick Wiseman, por ejemplo, ha insistido con que "ficciones reales" es una etiqueta más apropiada para sus películas que "documentales", porque la selección y la edición son una "ficcionalización" de los materiales fotográficos que parecen calificar como documentos en sí mismos (Benson y Anderson, 1989). La tesis de la ficción ubicua parecería tomar el video de vigilancia como la aproximación más cercana a un documental, en tanto conserva la naturaleza indexical de la imagen en movimiento e implica poca intencionalidad humana o intervención creativa. Aún así, esta posición aparentemente excluiría toda comunicación de los films de no-ficción. Toda comunicación humana implica la selección, omisión y arreglo de signos, decisiones sobre qué mostrar o decir y sobre cómo mostrarlo o decirlo. Esto es tan verdadero para el film documental como lo es para el periodismo gráfico y la historia, los manuales de instrucciones, los anuncios de casamiento, los discursos políticos y todas las formas de discurso de no-ficción.

Otros investigadores han insistido en que todo film es documental, nosotros podríamos llamar a esto la "tesis documental ubicua". El primer capítulo del manual introductorio de Bill Nichols comienza con esta afirmación: "Todo film es documental" porque "habla de la cultura que lo produjo y reproduce las semejanzas de las personas que actúan en él" (1991: 1). *The wizard of Oz* (1939), entonces, es un documental porque ofrece imágenes fotográficas en movimiento de Judy Garland y otros actores, y porque puede servir como una especie de documento antropológico que proporciona pistas sobre el Hollywood de finales de los años treinta y sobre la cultura americana. El argumento del documental ubicuo asume que los films documentales son esencialmente documentos, señala que todos los films son los documentos de una cosa u otra, y luego declara que toda película es documental.

Aún así, los films documentales no pueden reducirse a la provisión de documentación. Cuando los documentales incorporan la fotografía por su valor como evidencia y prueba, por lo general es en apoyo de algún argumento que surge no solamente de las fotografías y sonidos sino también de su organización intencional. El proyecto global de un film documental es afirmar una especie de representación verídica o verdadera que se diferencie de modos significativos de la ficción (ahondaremos en esto más adelante). Así, una película documental se parece a un ensayo histórico ilustrado o al periodismo

gráfico acompañado de fotografías. Confundir un documento con una película documental es un serio error de categorización. El film documental no es simplemente un documento, aunque pueda hacer uso de documentos.

### **El documental como un modo de recepción**

Estrechamente relacionado con la afirmación del documental ubicuo se encuentra el argumento de que el documental es un modo de recepción. Este argumento parece ser aquel que afirma que: 1) todas las películas se pueden comprender documentalmente o como documentales; y/o: 2) la distinción entre ficción y no-ficción es una función de la recepción de la audiencia. La declaración más fuerte de este punto de vista argumentaría que la distinción entre ficción y no-ficción es una cuestión de recepción más que de texto o contexto. Dirk Eitzen sostiene, por ejemplo, que el documental "no es una clase de texto, sino... una clase de lectura" (1992: 92). Así, Eitzen argumenta que la audiencia puede "leer" *School Daze* de Spike Lee como un documental (o como yo diría, como un documento) o *The civil war* de Ken Burns como "completamente fantástico", si lo desea. Ed Branigan sostiene que uno puede comprender cualquier película ficcionalmente o no-ficcionalmente, la diferencia radica en "el método o el procedimiento para tomar decisiones sobre la asignación de la referencia" (1992: 88). Todo film, afirma esta visión, tiene una dimensión no-ficcional y puede proporcionar pruebas de su situación histórica y sus efectos. Y Brian Winston ha argumentado que el documental sufre "una crisis de legitimidad" porque falsamente reclama "capturar" lo real. El documental puede "justificarse" solamente admitiendo que la diferencia entre un film de ficción y uno de no-ficción se encuentra en "la mente de la audiencia" (1995: 253).

Podemos conceder al defensor del "documental como un modo de recepción" que el documental nunca puede reproducir por completo el *Ding an sich* y que todos los films de ficción pueden ser vistos como documentos de una cosa u otra. Aún así, la afirmación del documental como un modo de recepción afronta problemas (Plantinga, 2000). Primero, confunde un documento con una película documental. Segundo, la posición no tiene en cuenta la naturaleza social de las definiciones. Es decir, si la distinción ficción/no-ficción está por completo en la mente, o es una función de la manera en que los individuos "leen" un film, entonces la distinción deviene fuertemente individualista y subjetiva, como si los individuos fueran los árbitros de un género o tipo cinematográfico. Consideremos una analogía. Una cultura a menudo define artefactos humanos según su diseño y función. Un destornillador es diseñado para colocar tornillos y un martillo para poner y sacar clavos. Por supuesto que soy libre para *usar* el martillo en mis intentos de ajustar un tornillo, pero el mismo no fue diseñado para aquella función, y mis intentos pueden fracasar. Además, aunque sea libre de usar el martillo para toda clase de objetivos para los cuales no fue diseñado en principio, no puedo definir el martillo de cualquier manera en la que vea que funciona. Esto es porque las definiciones son socialmente construidas, no individualmente.

De un modo similar, soy libre de usar *Star wars* con fines para los cuales no fue realizada, por ejemplo, como un soporífero o como un texto para la devoción religiosa. Aún así no soy libre de verlo como un documental, porque no puedo alterar su definición. No puedo redefinir un destornillador como un martillo, un caramelo masticable como un pescado a la parrilla, o *Star wars* como no-ficción. El estatus de

una película como ficción o documental es una construcción social arraigada en la función comunicativa que se cree que los documentales deben tener en el discurso social. Como mencionaré debajo, posiblemente las intenciones de los realizadores relevantes jueguen un papel fundamental en la clasificación de los objetos, incluidos los objetos simbólicos como las películas.

### **Teorías del rastro**

Las dos tentativas más importantes de definir o caracterizar el documental en la tradición analítica son la teoría del "documental-como-rastro" de Gregory Currie y las numerosas teorías de la "acción comunicativa". Para entender la teoría de Currie primero hay que entender su noción de la fotografía como un "rastro" y cómo los rastros se diferencian de los "testimonios". Tanto los testimonios como los rastros son signos o comunicaciones que llevan información. Un testimonio es el registro de lo que alguien pensó acerca de algo; los testimonios dependen de la creencia. Los rastros, por el contrario, son registros que, en cierta medida, son independientes de la creencia. Las fotografías son rastros, sostiene Currie, porque son independientes de la creencia de un modo en el que las pinturas (y otros testimonios) no son. Los films documentales, afirma Currie, están hechos fundamentalmente de rastros. Pero la mayor parte de los films de ficción usa imágenes que también son rastros. Una imagen en movimiento de Cary Grant interpretando a Roger O. Thornhill en *North by Northwest* (1959) es un rastro, aunque no representa "lo que es" dado que es una fotografía en movimiento de Cary Grant pero que representa ficcionalmente a Roger O. Thornhill. ¿Qué distingue entonces a la película de ficción del documental? El documental "ideal", afirma Currie, es "un relato sostenido filmicamente, cuyas imágenes constitutivas representan sólo fotográficamente: representan únicamente aquello de lo que están hechas" (1999: 291). Es decir, un film documental es un discurso sostenido que utiliza fotografías en movimiento o fijas como rastros, para representar aquello de lo que están hechas esas imágenes fotográficas.

La definición del documental de Currie ha estado sujeta a varias críticas (Carroll, 2003: 225-33; Choi, 2001; Plantinga, 2005). Como muchos antes que él, Currie identifica estrechamente el documental con los documentos y la documentación, más que considerar el documental como fundamentalmente un discurso retórico estructurado. Sin duda, esto demuestra la influencia persistente de movimientos como el cine directo o el *cinéma vérité* de finales de los años cincuenta y sesenta. Los cineastas del *cinéma vérité*<sup>2</sup> acentuaron las capacidades de registro de los equipos de rodaje documental y abogaron por una estética de la autenticidad que evitara las manipulaciones del director. Aún así, los primeros sesenta y cinco años del documental fueron muy diferentes de esto. Robert Flaherty, John Grierson y Humphrey Jennings, por ejemplo, no vacilaron en utilizar puestas en escena y recreaciones de acontecimientos bajo la bandera del rodaje documental. Las realizaciones documentales de los últimos veinte años han optado por una vuelta a las formas más tempranas y un rechazo de los principios y las restricciones del *cinéma vérité*. Para volver a la temprana definición del documental de John Grierson, la teoría de Currie abraza "el material natural" –los rastros- y considera sus "disposiciones, cambios y formaciones creativas" como material no documental. Así, la definición de Currie encaja mejor con el estilo de realización del *cinéma vérité* que con los documentales que utilizan la narración en voz *over* y otras técnicas creativas.

## Teorías de la acción comunicativa

Lo que aquí llamo "teorías de la acción comunicativa" son aquellas teorías que caracterizan o definen el documental como una especie de acto lingüístico o acción comunicativa. Las teorías de la acción comunicativa se desprenden de la teoría de los actos lingüísticos y tienden a encontrar que el rasgo distintivo del documental es una clase de acto ilocutorio (el término de John Austin para aquella parte de un acto lingüístico en la cual la persona usa palabras, gestos o algún otro medio expresivo para realizar una clase de acción entre varias, como una aserción, una petición o una apología).

En el caso del documental, se considera que la acción paradigmática es la realización de una aserción sobre el mundo real. Utilizando la teoría de Nicholas Wolterstorff de mundos proyectados, he argumentado que en cada obra de arte representativa (y aquí incluyo documentales bajo la categoría de "arte") un agente proyecta un "mundo" (Plantinga, 1987, 1997: 16-19). En la ficción el agente toma una postura ficticia hacia el mundo proyectado por el trabajo, queriendo decir que no se afirma que el estado de las cosas presentadas forma parte del mundo real sino, más bien, que es presentado para el entretenimiento y la enseñanza de la audiencia. En la no-ficción el cineasta toma la postura asertiva, presentando estados de cosas como ocurriendo en el mundo real.

Así, el acto ilocutorio característico del documentalista es presentar el mundo de la obra asertivamente. Tanto Noël Carroll como Trevor Ponech han sostenido teorías similares de la acción comunicativa del documental. Carroll emplea lo que él llama un modelo de comunicación "de respuesta de intención" que presupone que el artista o el realizador de una obra indica que se espera que la audiencia responda de un cierto modo. Carroll llama al documental "una película de aserción presunta" porque el cineasta, al presentarla, se propone que la audiencia considere el contenido de su película como una afirmación (1997). Carroll introdujo la útil noción de "indexación" para mostrar los medios por los cuales los cineastas (y las instituciones de distribución) identifican películas para el público como ficciones o documentales. Excepto en el caso de películas híbridas y docudramas (véanse las referencias en "Para más lecturas", debajo), el público habitualmente ve una película que es identificada como de ficción o de no-ficción. Indexar da pie a la audiencia para asumir modos de recepción apropiados de manera convencional y acercarse al film con ciertas expectativas (Carroll, 1996: 232).

Trevor Ponech argumenta que los documentales son "aserciones cinematográficas" que consisten esencialmente en "la acción de indicar". "Realizar una aserción cinematográfica", sostiene, "es emplear un medio cinematográfico... con la intención expresa de que el espectador forme o continúe sosteniendo la actitud de creencia hacia ciertos estados de cosas, objetos, situaciones, acontecimientos, proposiciones, etcétera, donde los estados de cosas relevantes... en realidad no necesitan existir" (1997: 204). La teoría de Ponech es intencionalista (a diferencia de la teoría de respuesta de intención de Carroll) porque ubica la esencia del documental en las intenciones de los cineastas. Esas intenciones pueden descubrirse en los proyectos que desarrollan los cineastas al realizar la obra y en la manifestación de esos planes en las películas terminadas (Ponech, 1999: 8-39). Consideremos una vez más la definición de Grierson del documental como una película que toma "materiales naturales" y los forma y reforma creativamente. La definición del documental-como-rastro toma esta formación y reformación creativa



como algo no propiamente documental. Las teorías de la acción comunicativa, sin embargo, parecen estar ligadas a un modelo de comunicación lingüístico y "de expresión". ¿Cómo funcionan las demandas de la realización y las aserciones en un medio de imágenes y sonidos registrados? Trevor Ponech sugiere una distinción entre aserciones lingüísticas y cinematográficas. Para el autor, la aserción cinematográfica es la determinación de contenidos y la expresión de la fuerza comunicativa a través de la mirada de técnicas y dispositivos disponibles para los cineastas (1999: 20-23). Aunque esto nos haga avanzar, no es suficiente aún. Las imágenes en movimiento o fijas del documental no son necesariamente asertivas de este modo, sino que a veces son usadas como rastros, en el sentido de Currie. A veces es más lo que muestran que lo que dicen, y así dejan sin especificar parte del contenido de sus imágenes en movimiento y sonidos (Plantinga, 2005: 111).

Tales fotografías y sonidos, por ejemplo, pueden ser usados para comunicar el aspecto o el sentimiento de un acontecimiento. Las condiciones de aprehensión de esa cualidad fenomenológica pueden ser de naturaleza no-lingüística, para captarlas debemos ver la escena. En respuesta a este problema he argumentado que deberíamos considerar el documental como "una representación verídica afirmada". En el caso de su contenido proposicional, un documental se propone ser considerado verídico; en el caso de sus imágenes y sonidos registrados y su correspondiente ordenamiento, es diseñado para ser tomado como una guía confiable hacia los elementos relevantes de la escena profílmica, sin ser necesariamente tomado como una teoría particular sobre el contenido proposicional de la escena (Plantinga, 2005). La noción de "representación verídica afirmada" funcionaría para diversos estilos y técnicas documentales, sosteniendo que el acto ilocutorio característico del documental típico es proporcionar una representación implícitamente verdadera, confiable y/o exacta.

### **Cuestiones de representación documental**

Algunos de los más prestigiosos investigadores del documental se aproximan al medio desde el punto de vista de un escepticismo minucioso sobre la capacidad del documental de representar la realidad con veracidad, exactitud u objetividad. Algunos llamarían a esta aproximación postmodernista o postestructuralista, pero dado que esos términos son vagos, me referiré a esta posición como la "posición escéptica". La posición escéptica puede oponerse al "realismo crítico", la postura de que en algunos casos el documental puede ser verídico, exacto y objetivo –o al menos, sus afirmaciones epistémicas implícitas pueden ser racionales y bien justificadas.

La posición escéptica deriva de una sospecha general sobre cualquier visión "optimista" o positiva del conocimiento (estas visiones tienen varias etiquetas, incluyendo el positivismo, el racionalismo y el cientificismo, pero la visión principal por lo general puede ser caracterizada como alguna forma de realismo epistémico). Michael Renov, por ejemplo, identifica "la confianza en sí mismo" del documental establecido por la tradición con la inapropiada certeza modernista. El autor nota que gran parte de la teoría reciente del documental, que podría llamarse de modo general "escéptica", se alía, en cambio, con "la contingencia, la hibridación, el conocimiento como algo situado y particular, la identidad como atribuida y realizada", y que estas ideas se oponen a los "sueños de razón universal" racionalistas, la predilección por la "Verdad en la Historia",

los principios de objetividad, los protocolos de indagación establecidos y la creencia en el conocimiento desinteresado (2004: 136-137).

El teórico escéptico rechaza la posibilidad de objetividad en el documental. La palabra "objetividad" es notoriamente resbaladiza, por ende debe ser utilizada con precaución. Algunos creen que un documental objetivo sería aquel en el cual todos los rastros de subjetividad han sido eliminados. Así, una película objetiva evitaría el punto de vista, la perspectiva, la opinión personal y, de hecho, cualquier mediación entre el cineasta y el mundo real. Dado que tal objetividad es imposible de alcanzar, Brian Winston sostiene que todo el proyecto documental puede ser cuestionado. Así, Winston encuentra "una contradicción profunda" en las declaraciones del cineasta Frederick Wiseman, quien, por un lado, pretende enseñar a través de sus películas, y por otro, admite que su trabajo de edición hace a sus películas subjetivas, o las transforma en lo que él llama "ficciones de realidad". Despojadas de su pretensión de objetividad, Winston cree que las películas de Wiseman se convierten en "mera opinión" y caen por el peso de las admisiones de Wiseman (1995: 48-49).

Lo que permanece es la cuestionable suposición de Winston de que solamente los documentales objetivos podrían tener algo que enseñar, o que, de algún modo, la presencia mediadora del cineasta hace ilícitas todas las pretensiones de representación verídica. Esta posición asume los mismos principios epistémicos a los que Winston aparentemente se opone (Plantinga, 1996: 313-314), y parece sostener que la admisión de cualquier tipo de manipulación de dirección o selección amenaza todas las pretensiones epistémicas del film documental (Carroll 2003: 165-168). Sin duda Winston tiene razón en que si uno define un documental objetivo como aquel que carece de cualquier elemento subjetivo o mediador, entonces no hay documentales objetivos. Pero sin duda podemos rechazar la suposición de que solamente los documentales objetivos en este sentido estricto pueden proporcionar información o tener una función didáctica. Más aún, si la objetividad no puede existir en absoluto al ser definida de esa manera, aún puede existir como una cuestión de grado o en algún otro sentido menos extra-terrenal (Plantinga 1997: 212-213). Así, mientras ninguna película documental alcanza el ideal objetivo de realismo absoluto, podríamos sin embargo encontrar un documental más objetivo que otro.

Renov desafía la objetividad argumentando, después de Hayden White, que todo el discurso documental recurre a tropos o figuras retóricas que son "añadidas", o en otras palabras, que no existen intrínsecamente en la realidad que está siendo representada. El documental utiliza tropos narrativos tales como la ironía, la comedia y la tragedia, por ejemplo; dispositivos tales como el cierre y el énfasis; y dispositivos expresamente fílmicos como la edición y el *flashback*. Nada de esto existe en los acontecimientos que se muestran, entonces son "distorsiones". Renov sostiene que "todo discurso constituye los objetos que pretende solamente describir de modo realista y analizar objetivamente" (1993: 7). Bill Nichols plantea varios argumentos en contra de la objetividad documental que son similares a los de Renov y los de Winston, y añade a esto el peso de que las prácticas de objetividad a menudo enmascaran una perspectiva política (1991: 195).

Recientemente ha habido mucho apoyo a varias nociones de reflexividad e interactividad. La sospecha hacia la certeza epistémica conduce a algunos a rechazar el tradicional documental con "voz de Dios", que se dirige a lo que es concebido como un

espectador pasivo desde una posición de autoridad. Lo que se promueve es un texto interactivo o participativo que construye el significado en colaboración con los sujetos representados tanto como con el espectador (Renov, 2004; Ruby, 1988). La reflexividad a menudo es promovida como el medio para contrarrestar la tendencia de los documentales de llevar el manto de autoridad epistémica, así como para discutir la supuesta credulidad de los espectadores. Winston sostiene, por ejemplo, que los discursos de ciencia y evidencia que rodean a la fotografía se han hecho tan penetrantes que "...el científico es 'empotrado' en el aparato documental cinematográfico" (1995: 40-41), y que los espectadores, por consiguiente, tenderán a creer todo lo que vean en un documental. Así, los escépticos a menudo favorecen las técnicas reflexivas que recuerdan a los espectadores la naturaleza mediada del discurso documental, evidencian las perspectivas implícitas de los cineastas y quizás hasta introducen un poco de humildad epistémica en la película. Estas técnicas pueden extenderse desde la abierta presencia del cineasta en la película a la exposición de la cámara y el equipo de filmación en la pantalla, y a la colaboración con los sujetos de la película. He argumentado que las afirmaciones de beneficios epistémicos para la reflexividad son exagerados, en parte porque tales afirmaciones dependen de asunciones discutibles acerca de los documentales (como la pretensión de "transparencia") y el espectador de documental (como pasivo y crédulo), y también porque la reflexividad no garantiza ni complejidad en la representación (lo que Nichols llama "magnitudes") ni la revelación de sí mismo exacta y sincera por parte del cineasta (Plantinga, 1997: 214-218).

### **La ética del rodaje documental**

Las películas documentales tienen el potencial para cambiar considerablemente percepciones públicas y para afectar seriamente las vidas de aquellos cuyas imágenes aparecen en el film. Así, la ética concierne a la mentira en el corazón de la realización documental, aunque la misma ha sido ignorada algunas veces o minimizada por los teóricos. Las obligaciones morales del cineasta documental se extienden a ella o él, a la institución que patrocina al cineasta o la afiliación del grupo, a los sujetos representados y a la audiencia. Los dilemas éticos a menudo surgen cuando las obligaciones compiten o se contradicen entre sí, o conducen fuertemente al cineasta a considerar prácticas poco éticas. Esta breve discusión de ética en el rodaje documental se limitará a las obligaciones éticas del cineasta con respecto a la audiencia y a los sujetos representados.

Las obligaciones del documentalista con respecto a la audiencia son variadas, pero la fundamental entre ellas es la obligación de no engañar o mentir, o en otras palabras, esforzarse por alcanzar la exactitud y la verdad (Plantinga, 1997: 219-222). Cuando una película es indexada como no-ficción, se le da pie a la audiencia para recibirla como un vehículo para afirmaciones de verdad y como una explicación fotográfica y auditiva confiable de su tema. Así, la mayor parte del público cree que es éticamente indeseable, por ejemplo, la publicidad política que usa las fotografías abiertamente poco favorecedoras de los opositores políticos, toma frases fuera de contexto y presenta verdades a medias. Vale la pena señalar desde el comienzo que la posición escéptica sobre el documental, en su rechazo de los principios de evidencia, narración verídica y discurso racional, posiblemente nos abandonaría sin métodos para determinar si un documental es tendencioso o engañoso, o aún para distinguir entre los grados de parcialidad y engaño. Sin el recurso a tales principios, ¿cómo distinguiríamos entre la ostensible propaganda y la objetividad? Si la objetividad no existe, ¿todos los



documentales son igualmente propagandísticos? Mientras que el flagrante engaño es claramente incorrecto, los casos más interesantes son también los más sutiles.

*Roger and me* de Michael Moore (1989) se ubica en el centro de una controversia de esa clase por la manera en la que implica una cronología de acontecimientos falsa con el objeto de crear una estructura narrativa clara y divertida (Moore, 1989). Ninguna de las "mentiras piadosas" de Moore, sin embargo, comprometen su argumento general sobre la mala ciudadanía de Roger Smith y la General Motors en Flint, Michigan. Así, uno podría tomar la posición utilitarista (con todos los problemas que la ética utilitarista conlleva) y sostener que los pequeños engaños de Moore son aceptables porque su proyecto total conduce a un bien mayor. Uno también podría afirmar que las manipulaciones cronológicas de Moore en el film son prácticas estándar del documental. Para el documentalista, el cambio más pequeño de ángulo de cámara, iluminación o composición, la selección del metraje a incluir, la música que se elige para acompañar las imágenes –todas las técnicas documentales– implican una perspectiva. Así, uno podría sostener que la manipulación de la cronología histórica de Moore es una manipulación inevitable. Uno podría contestar argumentando que el acto del rodaje documental, por mucha selección y mediación creativa que requiera, no es intrínsecamente engañoso. Probablemente, Moore podría haber representado la cronología de acontecimientos históricos en su película con más exactitud si hubiera elegido hacerlo así.

Su decisión fue sacrificar la exactitud para hacer la película más clara y divertida, y tal decisión está abierta a una evaluación ética. La principal preocupación ética para los teóricos del documental ha sido el tratamiento de las personas por parte de los cineastas. La presunción es que los cineastas tienen "un deber de cuidado" con respecto a quienes aparecen en sus películas (Pryluck, 1988). Tanto en la ley como en la ética, el "derecho a la intimidad" asume que las personas deberían estar protegidas de la intrusión, la vergüenza, la representación bajo una luz falsa y la apropiación de su imagen o sus palabras (Gross y otros, 1988: 7-14). Desde un punto de vista ético, las cuestiones interesantes tienen que ver con a quién alcanza el "deber de cuidado" y en qué contextos. Por ejemplo, algunos argumentarían que Michael Moore fue poco ético en la presentación de algunos trabajadores pobres como bufones en *Roger and me*, pero sin embargo no encuentran ningún defecto en su representación burlona del CEO de la General Motors, Roger Smith, o su reproducción del presentador de programas de concursos Bob Eubanks contando un chiste racista. El contexto es también importante; en algunos casos, el "deber de cuidado" puede ser relegado por el derecho a saber del público.

La idea de consentimiento informado es central en estas discusiones. Los documentalistas deben hacer firmar a sus sujetos un formulario de exhibición que le permita utilizar sus imágenes para el film que está realizando. Aún así, uno no puede conceder el consentimiento a no ser que haya sido suficientemente informado sobre los objetivos y la naturaleza de la película, y sobre cómo el cineasta usará el metraje. No solo los cineastas a menudo tienen un interés personal en la retención de la información o el engaño de los sujetos, sino que además la mayoría de los sujetos no tiene una comprensión suficiente del proceso documental como para entender cómo podría ser usada su imagen y qué efecto podría tener esto sobre ellos (Anderson y Benson, 1988). Así, el rodaje documental inevitablemente conduce a discusiones de ética que la moral filosófica puede iluminar.

## Referencias

- Anderson, C., y Benson, T. (1988) "Direct Cinema and the Myth of Informed Consent" en L. Gross, J. Katz y J. Ruby (eds.) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, Nueva York: Oxford University Press.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (1992) *Aesthetics of Film*, trad. rev. R. Neupert, Austin: University of Texas Press. Trad. esp.: *Estética del cine*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Benson, T., y Anderson, C. (1989) *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*, Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Branigan, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Carroll, N. (1996) *Theorizing the Moving Image*, Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- (1997) "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis" en R. Allen y M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Nueva York: Oxford University Press.
- (2003) *Engaging the Moving Image*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Choi, J. (2001) "A Reply to Gregory Currie on Documentaries" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59: 317–19.
- Currie, G. (1999) "Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: 285–97.
- Eitzen, D. (1992) "When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception", *Cinema Journal* 35: 81–102.
- Grierson, J. (1932) "Documentary (1)" *Cinema Quarterly* 4: 67–72.
- Gross, L., Katz, J., y Ruby, J. (1988) "Introduction: A Moral Pause" en L. Gross, J. Katz, y J. Ruby (eds.) *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, Nueva York: Oxford University Press.
- Moore, M. (1989) "Michael and Me" (entrevista de Harlan Jacobson), *Film Comment* 25(6): 16–18, 20, 22–6.
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press. Trad. esp.: *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Plantinga, C. (1987) "Defining Documentary: Fiction, Nonfiction, and Projected Worlds" *Persistence of Vision* 5: 44–54.
- (1996) "Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches" en D. Bordwell and N. Carroll (eds.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
- (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2000) "The Limits of Appropriation: Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Distinction" en I. Bondebjerg (ed.) *Moving Images, Culture, and the Mind*, Luton, Reino Unido: University of Luton Press.
- (2005) "What a Documentary Is, After All" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 105–17.
- Ponech, T. (1997) "What Is Non-Fiction Cinema?" en R. Allen and M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*, Nueva York: Oxford University Press.

— (1999) *What Is Non-Fiction Cinema?: On the Very Idea of Motion Picture Communication*, Boulder, Colorado: Westview Press.

Pryluck, C. (1988) “Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming” en A. Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.

Renov, M. (1993) “Introduction: The Truth about Non-Fiction” en M. Renov (ed.) *Theorizing Documentary*, Nueva York: Routledge.

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

Ruby, J. (1988) “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film” en A. Rosenthal (ed.) *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.

Winston, B. (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, Londres: British Film Institute.

### Para más lecturas

El tratamiento más comprensivo de la ética en el documental es: Larry Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby (eds.), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television* (Nueva York: Oxford University Press, 1988). Steve Lipkin, *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002) ofrece una visión inteligente de la forma híbrida que yace en ese área borrosa entre la ficción y la no-ficción: el docudrama. Jane Roscoe y Craig Hight, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* (Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2001) proporciona una discusión interesante de las varias formas "de ficción de hecho", tales como las parodias documentales, los docudramas, los *reality shows* televisivos y los “docusoaps”. Paul Ward, *Documentary: The Margins of Reality* (Londres y Nueva York: Wallflower, 2005) es una introducción breve y reflexiva a la teoría y la crítica del documental.

---

<sup>1</sup> El presente artículo ha sido publicado originalmente en inglés en: Livingstone, Paisley y Carl Plantinga (2009), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, New York, Routledge (Cap. 45: Págs.: 494-503).

<sup>2</sup> Al nombrar al *cinéma vérité* el autor se refiere, en realidad, al Cine Directo norteamericano más que a la corriente francesa. Esto es habitual en los estudios académicos norteamericanos e ingleses. (N de la T).