



# Cine Documental



## El cine subjetivo y el ojo de la cámara

Por Laura Rascaroli

Traducción de Soledad Pardo

El objeto de estudio de este libro se sitúa en la intersección del documental, el cine arte y las prácticas de vanguardia, y se define como cine subjetivo, en primera persona y ensayístico. Esta definición ostensiblemente simple está sin embargo cargada de problemas, dado que implica un rango de cuestiones teóricas y terminológicas. "Cine ensayo" es sin duda una expresión cada vez más pertinente, que habitualmente se encuentra tanto en reseñas de películas como en escritos académicos sobre cine de no-ficción. A pesar de su uso generalizado hay mucha confusión con respecto al significado del término, que se aplica a una imprecisa variedad de películas y formas cinematográficas: se ha utilizado para cualquier cosa, desde, por ejemplo, *Le Mystère Koumiko*, de Chris Marker (1965), hasta *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore (2004); desde *Cheloveks kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*), de Dziga Vertov (1929), hasta *The Thin Blue Line*, de Errol Morris (1988); desde *Las Hurdes*, de Luis Buñuel (1933), hasta *Les glaneurs et la glaneuse*, de Agnès Varda (2000); desde *F for Fake* (*F de Falso*), de Orson Welles (1974), hasta *Supersize me*, de Morgan Spurlock (2004). De este uso expandido uno llega a tener la impresión de que "ensayo" está casi transformándose en sinónimo de "documental". Esta costumbre, que puede estar provocada por la dificultad de lidiar con un paisaje de no-ficción cada vez más complejo, en el cual tanto el documental como los impulsos ficcionales llegan a mezclarse de maneras desafiantes, y en la cual la fuente de la comunicación es siempre más visible, tal vez no sea completamente errónea, ya que apunta al hecho de que todos



# Cine Documental



los documentales, incluso aquellos que logran con mayor éxito parecer imparciales y objetivos, están basados en un punto de vista específico y afirman una determinada interpretación del mundo; sugiere, en otras palabras, que todas las películas de no-ficción son films "con una tesis". Por otra parte, la costumbre no es particularmente productiva si uno busca definir la experiencia de lo ensayístico en el cine -una experiencia que es tan irrefutable como difusa y difícil de localizar.

En el polo opuesto de esa práctica, este artículo adoptará un uso del término mucho más restrictivo, e interrogará por qué tal cuestión aparece cuando, al ver ciertos films como *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*), de Alain Resnais (1955); *Lettre de Sibérie* (*Carta de Siberia*), de Chris Marker (1957); *Ici et ailleurs*, del Grupo Dziga Vertov (1976); *Arbeiter verlassen die Fabrik*, de Harun Farocki (1955); *Hubert Robert. Schastlivanya zhizn*, de Aleksandr Sokurov (1996); *Histoire(s) du cinéma* (*Historia(s) del cine*), de Jean-Luc godard (1997-98); *Los Angeles plays itself*, de Thom Andersen (2003), solo por recordar algunos títulos relevantes desde mediados de la década cincuenta a la actualidad, los espectadores sentimos que estamos viendo un ensayo, casi como la versión cinematográfica de un ensayo literario, como opuesto al documental, al film-poema, a una autoficción, a una carta audiovisual o a una película experimental.

Otro modo en el cual la expresión "cine ensayo" se usa habitualmente hoy en día es como sinónimo directo de cine comprometido, abiertamente político; tanto en referencia a una práctica documental crítica masiva, como lo ejemplifica el trabajo de Michael Moore, como a formas alternativas de realización de cine y video que se identifican con la producción de temas minoritarios y dispersos. Esto tal vez no sorprenda, dado que



# Cine Documental



tradicionalmente las películas con un punto de vista personal eran limitadas a la categoría de "cine político" -decir "yo" es, después de todo, en primer lugar un acto político de auto-conciencia y auto-afirmación. Esta tradición continúa hoy, y es un componente fundamental del cine-ensayo contemporáneo. Creo, sin embargo, que una consideración apropiada del documental de ensayo involucra más que lo estrictamente político; por consiguiente, con el debido respeto a esta práctica actual, mi uso del término será más amplio. En este artículo, además, no solo me dedicaré al film ensayo sino también a otras formas de realización subjetiva, similares aunque distintas: diarios, *travelogues*, *notebooks* y autorretratos.

Realizadas en diferentes países en diversos momentos, aproximadamente entre la década del cincuenta y la actualidad, tanto como textos efímeros u ocasionales como, por el contrario, producidos para su exhibición en cine o en TV, las películas aquí agrupadas son, por ende, profundamente idiosincráticas y forman un cuerpo de trabajo diverso, paradójico, herético. El solo hecho de categorizar estos films y videos -uno piensa en directores como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki, Pier Paolo Pasolini, Aleksandr Sokurov, Michelangelo Antonioni, Derek Jarman, Federico Fellini, Win Wenders, Jonas Mekas, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Yvonne Rainer, Chantal Akerman, Ed Pincus, Patrick Keiller, Agnès Varda, Werner Herzog, Michelle Citron y Ross McElwee- es tan desafiante como problemático. Se podría sugerir que la heterodoxia (de los formatos técnicos, de los temas, de los valores estéticos, de las estructuras narrativas y de las prácticas de producción y distribución) es la única característica común a todos los films discutidos en este libro, y a otras obras comparables. Sin embargo, si por un lado voy a sostener que deberíamos resistirnos al ansia de sobreteorizar el cine ensayo y cristalizarlo en un género, por otro lado el simple acto de



# Cine Documental



agrupar estos films es un ejercicio clasificador, uno que sugiere la existencia de un campo, un dominio, si no un género coherente como tal.

Mientras que estos films, de hecho, no pertenecen a un género tal como lo pensamos habitualmente, comparten sin embargo una cantidad de rasgos distinguibles. Metalingüísticos, autobiográficos y reflexivos, todos ellos plantean una figura autoral bien definida y extra-textual como su punto de origen y de referencia constante, y articulan fuertemente un punto de vista subjetivo y personal, basado en gran medida en la referencia al espectador o la interpelación.<sup>1</sup> Los modos en los cuales generan tal referencia y articulan cuestiones de autoría, enunciación<sup>2</sup>, narración y comunicación varían significativamente; no obstante estoy convencida de que la identificación de las estructuras retóricas generales por medio de las cuales los films-ensayo expresan un punto de vista subjetivo y construyen su espectacularidad no solo es posible sino esencial para alcanzar la comprensión de su dinámica interna y los diversos modos a través de los cuales involucran al espectador.

## **Documental y subjetividad comunicativa**

Todos los grandes films de ficción tienden al documental,  
así como todos los grandes documentales tienden a la  
ficción (Jean-Luc Godard, 1985: 181-2)

Aunque pertenecen a una zona liminal (pero siempre más relevante) del cine, en las cuales las prácticas ficcionales y no-ficcionales, experimentales y masivas, se mezclan y fusionan; todas estas películas son documentales o tienden hacia el



# Cine Documental



documental -al menos en el sentido más amplio y menos restrictivo del término. Durante la década pasada, motivados por la evolución de nuestra concepción de cuestiones de realismo y representación, así como por la emergencia y el exitoso establecimiento, en términos de distribución y respuesta del público, de una práctica no-ficcional cada vez más ambigua y desafiante, los investigadores han empezado a desafiar la aceptada concepción del documental como el campo de la total objetividad<sup>3</sup>. Como ha afirmado Bill Nichols, "Tradicionalmente, la palabra 'documental' ha sugerido completitud y acabado, conocimiento y datos, explicaciones del mundo social y de sus mecanismos de motivación. Últimamente, sin embargo, el documental ha empezado a sugerir lo incompleto y la ausencia de certeza, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y sus respectivas construcciones subjetivas" (1994: 1). Esta tendencia hacia la subjetividad y la ausencia de certeza, que por cierto es válida al menos en el caso del cine personal y ensayístico (si no para toda la producción no ficcional actual, mucha de la cual es aún más bien tradicional), puede enmarcarse histórica y teóricamente en al menos dos modos, que no son necesariamente contradictorios: por un lado, como el resultado del proceso de postmodernización del campo social y el campo artístico; por otro, como una continuación y evolución de las prácticas fílmicas que emergieron dentro del modernismo europeo.

Es evidente que la puesta en primer plano de la subjetividad y la autobiografía son actualmente una tendencia extendida: solamente es necesario considerar la proliferación de relatos personales, memorias y diarios, tanto en la literatura como en otras artes: "Editores y críticos concuerdan en que, para bien o para mal, la producción y el consumo popular de autobiografías y el interés en los detalles biográficos de autores contemporáneos están experimentando un notable *boom*" (Douglas, 2001: 806). La subjetividad y la autobiografía están, por ejemplo, en la raíz de



# Cine Documental



la aclamación popular mundial y el éxito comercial de libros como *Angela's ashes*, de Frank McCourt; *The color of water*, de James McBride; o *Bridget Jones' diary*, de Helen Fielding (todos de 1996).

La subjetividad y la autobiografía también son un aspecto prominente de los medios masivos contemporáneos: me refiero en primer lugar a Internet, con la extendida práctica de mantener *blogs* en primera persona y diarios *online*, así como a la producción de "videos confesionales, ensayos electrónicos y páginas web personales" (Renov, 2004a: xi); pero también a la creciente "personalización" de la televisión, con *reality shows* que, comenzando por el formato *Big Brother* [*Gran Hermano*], ofrecen al público la impresión de estar viendo la vida real de alguien en tiempo real. Stella Bruzzi, quien nos recuerda que los *reality shows* de la televisión británica se categorizan actualmente no como de entretenimiento sino como "de realidad", los explica en el marco de la evolución del documental observacional: "La emergencia de estos aspectos señala el creciente descontento con la transparencia y la pasividad observacionales clásicas, la ausencia de una voz autoral y la abstención de cualquier medio manifiesto para demostrar la presencia del realizador" (2006: 121).

Este fenómeno también abarca al cine. Las últimas cuatro décadas han sido testigos de un notable incremento en la producción de no-ficción subjetiva en el cine internacional, un fenómeno que incluye lo que Michael Renov llamó "el brote autobiográfico de los años ochenta y noventa" (2004a: xxii). Tal brote puede explicarse en parte por la propagación de nuevas tecnologías, y en particular por el amplio acceso al video digital y a Internet. Otras causas más abstractas también contribuyeron. En un nivel tanto temático como filosófico, la subjetividad en formas de no-ficción en el cine contemporáneo es un reflejo y una





# Cine Documental



consecuencia de la creciente fragmentación de la experiencia humana en el mundo postmoderno y globalizado, y de nuestra necesidad y deseo de encontrar modos de representar tal fragmentación y lidiar con ella. Me refiero por supuesto a ese cuerpo de teorías que afirman que la inseguridad y la fluidez son las experiencias prevalentes en la condición postmoderna. De acuerdo con varios pensadores contemporáneos, en la postmodernidad es imposible encontrar algo sólido, y estamos todos condenados al descentramiento, la fragmentación y la "liquidez"<sup>4</sup>. Los relatos autobiográficos alimentan la esperanza de encontrar o de crear unidad en una vida que es crecientemente experimentada como desarticulada, desplazada y dispersa. No es accidental que un profundo interés crítico en las narrativas en primera persona se haya desarrollado en la teoría literaria, la narratología y la semiótica en los años asociados a la primera aparición de la condición postmoderna. A comienzos de los años setenta los estudios literarios fueron testigos del florecimiento de publicaciones sobre biografía y estructuras narrativas autorreflexivas, basta con mencionar las obras de teóricos como Maurice Blanchot, Gérard Genette, Seymour Chatman y Philippe Lejeune.

Un factor importante en la emergencia de formas cinematográficas no-ficcionales subjetivas puede identificarse con el fin de las metanarrativas anunciado por Jean-François Lyotard en 1979 (véase 1984) y con el consecuente fenómeno de la disminución de autoridad encontrado en, y promovido por, el discurso postmoderno -así como "la disminución de la objetividad como una narrativa social convincente" (Renov 2004a: xvii). La disminución de la capacidad de persuasión social de la objetividad y la autoridad ha tenido consecuencias visibles para el cine documental. En esta era escéptica, en la cual se desconfía de las grandes narrativas y se problematiza la existencia de una perspectiva externa e inmutable desde la cual construir una visión



# Cine Documental



objetiva del mundo, los márgenes se vuelven más atractivos que el centro y la contingencia reemplaza a la necesidad y la inmutabilidad. En consecuencia, también se debilita la autoridad del documental tradicional, su aura de objetividad ya no se sostiene, su aparente imparcialidad y su habilidad para producir un discurso verdadero se exponen como figuras lingüísticas y retóricas, y son parodiadas (como en el *mockumentary*) o reemplazadas por una abierta exhibición de la fuente del acto de comunicación. En el segundo fenómeno, que pretendo analizar con mayor profundidad, el realizador sale al frente, utiliza el pronombre "Yo", admite su parcialidad y debilita a propósito su autoridad adoptando un punto de vista contingente y personal. Obviamente esto es solo una estrategia retórica más, que pretende construir un discurso que es considerado honesto y verdadero, al menos consigo mismo.

También es, sin embargo, una forma tangible de compromiso personal por parte del realizador. De hecho es importante aclarar que no utilizaré expresiones como "estrategia retórica" ni utilizaré herramientas analíticas postestructuralistas con el objeto de debilitar la afirmación del documental en primera persona de su status de no-ficción, sino todo lo contrario. No es a pesar de haber abrazado la contingencia, sino precisamente por haberlo hecho, que el documental continúa actualmente, en su era post-grandes narrativas, ganando acceso a lo real, no obstante sobre una base radicalmente diferente; y al ser parciales, así como abiertamente personales, los films-ensayo expresan opiniones parciales sobre la realidad al tiempo que son capaces de conectar significativamente con esa realidad, pero de modos impredecibles y difíciles de codificar. Como Carl Plantinga, no veo una contradicción, a pesar de que uno parece estar implícito en un abordaje postestructuralista del documental, entre "la función de registro del cine de no-ficción y su retórica" (1996: 319). Al





# Cine Documental



involucrarse con estas cuestiones, este estudio pretende contribuir tanto al problema general del realismo y de la construcción del efecto de realidad en el cine, como a nuestro conocimiento de los mecanismos del documental en particular y su habilidad para acceder a lo real.

A pesar de que la posmodernidad es, por lo motivos mencionados anteriormente, un momento propicio para la diseminación de prácticas cinematográficas de no-ficción subjetivas, estas formas tienen sus raíces en una era anterior. La idea de la posibilidad de expresar la subjetividad a través del cine se remonta a los orígenes mismos de la teoría del cine; en particular, algunos de los pioneros influidos por el impresionismo poético, como Ricciotto Canudo, Louis Delluc o Jean Epstein, directores urgidos por expresar su yo interior y sus sueños personales en sus películas. Sin embargo, es en la década del cuarenta cuando emergen las reflexiones sobre la subjetividad cinematográfica en la teoría del cine europea, preparando el terreno para la formulación de la teoría de los autores de la *Nouvelle Vague* en la segunda mitad de la década del cincuenta, y el establecimiento del cine personal de las vanguardias de los cincuenta y sesenta. Algunos de los momentos clave de estas reflexiones, que se discutirán en detalle en los siguientes capítulos, son el artículo de Hans Richter de 1940 sobre el film-ensayo (véase Richter, 1992), la contribución de Alexandre Astruc de 1948 sobre la *cámara-stylo* [cámara-estilográfica] (véase Astruc, 1999), los escritos de Cesare Zavattini de los años cincuenta y sesenta sobre el cine personal (véase Zavattini, 1979) y la conferencia de Pier Paolo Pasolini de 1965 acerca del "cine de poesía" (véase Pasolini, 1988)<sup>5</sup>.

Estas contribuciones anticiparon u ocurrieron en paralelo a la emergencia de una práctica cinematográfica en primera persona



# Cine Documental



modernista y, en algunos casos, realmente vanguardista, que incluyó el cine personal, casi privado, de la *Nouvelle Vague*; los experimentos del *cinéma vérité*, como *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*), de Jean Rouch y Edgar Morin, en el cual los autores se filmaron como la fuente del acto de comunicación y simultáneamente debilitaron su propia autoridad; los *Free Newreels* de 1968 de Zavattini, auto-producidos y realizados por gente común; los documentales de Pasolini; y el *New American Cinema* y el cine *underground*, con artistas como Jonas Mekas, Stan Brackhage y Andy Warhol.<sup>6</sup> Escribiendo acerca del cine autobiográfico y en formato de diario de Mekas, Maureen Turim sostuvo acertadamente: "Es importante recordar que el desarrollo del cine autobiográfico llega a un punto específico en la historia del cine. Involucra un proceso de ruptura... el autobiógrafo cinematográfico no solo dice "Quiero contar mi vida a través del cine", sino también "Suficiente de cine como medio masivo y como una actividad industrial y colectiva" (1992: 193). La subjetividad en el cine de no-ficción contemporáneo puede verse, consecuentemente -tal vez en contradicción con su aparente intención de ser modesto y anti-autoritario- como una herencia del cine de las nuevas olas, decididamente autoral, anti-mainstream y anti-establishment; y de las vanguardias europeas y norteamericanas.

Es precisamente porque pertenecen a esta tradición que los films citados en este libro pueden ser tan decididamente personales y subjetivos, y apuntar hacia sus autores extra-textuales como la fuente verdadera del acto de comunicación. De hecho, todos ellos son la obra de autores fuertes, quienes asumen una libertad expresiva y artística mayor que lo normal, o cuya efectiva autonomía es garantizada por la marginalidad económica y artística de sus films. Y sin embargo la misma posibilidad de expresar la subjetividad y la perspectiva autobiográfica en el cine no es algo dado, de hecho ha sido frecuentemente cuestionada



# Cine Documental



o incluso negada. Así, el primer problema que requiere ser abordado aquí es si la subjetividad y la autobiografía son posibles en el cine. Voy a referirme a esta cuestión considerando en primer lugar el caso de la autobiografía, porque ese asunto implica directamente el de la autoría, y por ende el de la subjetividad.

## **La performance del yo: la autobiografía en el cine**

A pesar de que muchas películas son etiquetadas como autobiográficas, y muchos directores son descritos por los críticos como eminentemente involucrados en la creación de cine autobiográfico, tanto ficcional (por ejemplo, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Woody Allen) como no-ficcional (Jonas Mekas, Ross McElwee, Ed Pincus), la posibilidad concreta de realizar un film autobiográfico es un asunto discutible. En un estudio breve pero influyente dedicado precisamente a esta cuestión, la teórica literaria Elizabeth W. Bruss afirmó que "no hay equivalente cinematográfico real para la autobiografía" (1980: 296). Bruss sostuvo que "el cine carece de la capacidad de auto-observación y auto-análisis que asociamos al lenguaje y la literatura" (1980: 298); de hecho es incapaz de producir la unidad del observador y el observado crucial para la autobiografía. Mientras que Bruss reconoció que las películas son prácticas significantes que producen sentidos, postuló una clara diferencia entre el sujeto que escribe y el sujeto que filma; mientras que el primero puede alcanzar "la capacidad de conocer y simultáneamente ser aquel que uno conoce (1980: 301); el segundo está privado de esta posibilidad debido a las "fallas" del lenguaje cinematográfico. En efecto, para Bruss el decir la verdad no pertenece al cine; "¿bajo qué condiciones llamaríamos "sincero" a un film o diríamos que



# Cine Documental



expresa una creencia en, o un compromiso con, las imágenes que presenta? -la misma expresión suena extraña”, afirma (1980: 303).

Aunque es correcto el análisis de la imposibilidad de la cineasta de filmarse a sí misma directamente<sup>7</sup>, y por ende reproducir la unidad del observador y el observado, Bruss no consigue ver cómo puede una película ser sincera o personal porque basa su teoría en una concepción del lenguaje cinematográfico fuertemente deudora de la semiótica del cine de Christian Metz (1974) -que sostiene que el cine no es una *langue* [lengua] porque no existe un diccionario de imágenes, dado que éstas no tienen significados fijos. Desde este modo, afirma Bruss, “no hay manera de marcar un apego personal a una imagen más que a otra, no hay un modo de discriminar una toma de un director de una toma de cualquier otro individuo” (1980: 305). Así, la expresión de la subjetividad en el cine parece imposible. Lo mismo ocurre con la autobiografía: para Bruss, ni siquiera las películas en las cuales el guionista, el director y el protagonista son la misma persona (notablemente, el prerrequisito de Philippe Lejeune para el “pacto autobiográfico”) consiguen ser autobiográficas.<sup>8</sup>

Es verdad que una sola imagen fílmica no puede cargar con la marca de individualidad tan fácilmente como lo puede hacer la primera persona en el lenguaje (salvo que una voz *over* o un subtítulo introduzca el “yo” verbalmente). Maureen Turim nos advierte que la equiparación del “yo” con el “ojo”, con la percepción visual, “oculta la brecha entre lo que el sujeto ve y lo que el sujeto es” (1992: 195), pero reconoce que la imagen puede tener rastros del sujeto que la filmó o la seleccionó, porque el cineasta puede elegir señalar su presencia en el acto de filmación a través de su ausencia, una estrategia que equipara la cámara subjetiva con la conciencia del realizador: “esta marca de la presencia a través de la ausencia implica las siguientes



# Cine Documental



enunciaciones implícitas: 'Yo estuve allí, detrás de la cámara. Elegí esta imagen. Yo elegí este proceso transformador de registro de la imagen para marcar mi presencia como realizador. Me inscribí a través de los modos en los cuales manipulé la cámara'" (1992: 194). Desde ya, este es un proceso de auto-representación figurativo o metafórico: "El yo se crea en el film a través de la mediación de los procesos de representación narrativa y simbólica, aún si esos procesos descansan en una fenomenología de la visión" (1992: 196). Sin embargo, aún cuando estas distinciones entre el cine y la literatura se toman en cuenta, uno debe cuestionar la opinión de que la sinceridad, la subjetividad y la autobiografía son inalcanzables en el cine, de un modo diferente a como pueden ser posibles, o no, en la literatura. De hecho, si problematizamos las afirmaciones de Bruss vemos que el cine y la literatura convergen en un yo a la vez empírico y performativo.

En efecto, también en la literatura el uso del pronombre "yo" es finalmente problemático, porque plantea el espinoso problema de la identidad: "Es difícil permanecer en un nivel de estricta descripción gramatical: cualquier análisis sostenido de la interacción entre pronombres y personas en la enunciación se enfrenta eventualmente a la vertiginosa necesidad de construir una teoría del sujeto" (Lejeune 1977: 30). Dentro de esa perspectiva uno debe notar que no solamente el bagaje romántico de introspección de un yo unificado, tal como es evocado por la idea de autobiografía, ha sido problematizado; sino que también ha sido problematizada la idea de que la autobiografía *tout court* es posible. Si la autobiografía es esa práctica que plantea la pregunta "¿quién soy yo?", varios filósofos, como Gabriel Marcel y más recientemente Paul Ricoeur, han descartado la transparencia cartesiana del yo, desafiando por ende la viabilidad de esta actividad. Para Ricoeur "¿quién soy yo?" corresponde a la noción de "cómo el yo puede ser al mismo tiempo una persona de la cual



# Cine Documental



hablamos y un sujeto que se designa a sí mismo en primera persona mientras se dirige a una segunda persona" (1992: 34). "¿Quién soy yo?" para el filósofo no es un hecho objetivo, una verdad para ser descubierta, sino algo que debe alcanzarse o crearse, así como autenticarse. Este logro nos exige lidiar con un complejo conjunto de elementos y modos de entender, que involucra discursos materiales, temporales, lingüísticos y sociales. El autoentendimiento está mediado por signos, símbolos y textos, y es siempre un acto de interpretación. En términos de lenguaje, el signo "yo" para Ricoeur está vacío, no crea el sujeto, solamente lo muestra. El sujeto se presupone en el lenguaje, que lo indica sin describirlo.

¿De qué manera crea su sujeto la autobiografía literaria? No solamente el signo "yo" está vacío; aquel que lo pronuncia se ha transformado en una figura, una ficción. La "muerte del autor" postestructuralista (para utilizar el lema de Roland Barthes, aunque las referencias a otros deconstruccionistas y postestructuralistas, como Jacques Derrida y Michel Foucault, continúan siendo *de rigueur*) afecta cualquier afirmación de la posibilidad de producir expresiones en primera persona en la literatura o en cualquier otro arte. ¿Cómo puede ser el autor una ficción y al mismo tiempo ofrecer un retrato autobiográfico fiel o una afirmación subjetiva convincente? Entre los argumentos que se repiten en escritos sobre autobiografía literaria se encuentra, por ejemplo, aquel de la imposibilidad de obtener una absoluta coincidencia de identidad entre el autor y el narrador. El "yo" no solamente tiende a ser un personaje para el autor de una autobiografía, sino que el pasado "yo" para un autor siempre se transforma en otro, como en el título de uno de los volúmenes de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, que reproduce la fórmula de Rimbaud "Je est un autre" ["Yo es otro"]. Otro argumento





# Cine Documental



crítico frecuente acerca de la falta de fiabilidad de la memoria se da a entender en la siguiente cita:

El hecho mismo de la memoria y su peculiar operación, que trae a la conciencia algunas cosas desatendiendo por completo otras cosas y otros tiempos, parece demostrar que el yo no es continuo; dado que trae un yo aquí y otro yo allá, y no son el mismo uno y otro, tampoco adquieren el mismo nivel de yo (Olney, 1972: 24).

Por último, una tercera observación recurrente es que solamente la muerte es el límite último que nos permite alcanzar la completitud y claridad que requiere cualquier autobiografía. Como sostuvo Pier Paolo Pasolini:

Es, por lo tanto, absolutamente necesario morir, porque mientras vivimos no tenemos significado, y el lenguaje de nuestras vidas... es intraducible, un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y significados sin resolución. La muerte ejecuta un montaje instantáneo de nuestras vidas; es decir, escoge los momentos realmente significativos (que ya no pueden modificarse por otros posibles momentos contrarios o incoherentes) [y] los sitúa en una secuencia, cambiante e infinita, inestable e incierta -y, por ende, no descriptible lingüísticamente-presente en un pasado claro, estable, certero y, por lo tanto, fácilmente descriptible (1988: 236-7).

No obstante, obviamente es imposible para un escritor incluir su propia muerte en su autobiografía, que por ende continúa siendo una descripción tentativa de un pasado indescriptible.

La (im)posibilidad de la autobiografía se extiende mucho más allá de la esfera del arte. Para muchos pensadores postmodernos no solamente el yo del autor sino el yo en general es una construcción absoluta. El teórico cultural Stuart Hall, por ejemplo, recurriendo a Louis Althusser y Jacques Lacan, afirma:



# Cine Documental



Más que hablar de identidad como algo completo, deberíamos hablar de *identificación* y verla como un proceso en curso. La identidad brota no tanto de la completitud de la identidad, que está dentro nuestro en tanto individuos, sino de una *carencia* de completitud que se llena desde *afuera de nosotros* por los modos en que nos imaginamos que los *otros* nos ven (1992: 287-8, en cursiva en el original).

En los tiempos postmodernos, el yo (occidental) se ha vuelto descentrado, quebrado, líquido, cambiante, desplazado, múltiple, esquizofrénico y socialmente construido. Como en la consigna de Zygmunt Bauman: "Si el 'problema de la identidad' *moderno* era cómo construir una identidad y mantenerla sólida y estable, el 'problema de la identidad' *postmoderno* es cómo evitar la fijación y mantener las opciones abiertas" (1996: 18, en cursiva en el original). Walter Truett Anderson sintetiza estos argumentos: "En el mundo postmoderno simplemente no puedes ser un alguien único y consistente" (1997: 26).

Y sin embargo este libro lidia con expresiones cinematográficas subjetivas y a veces autobiográficas, por ende aparecerá, aceptando la precondition de la existencia, en algún lugar, de un autor que habla, y que habla de y por él/ella. ¿Qué tan reales son los autores de los films analizados en los capítulos siguientes? ¿Qué tan confiables son sus enunciadorees? ¿Qué tan sinceros son sus narradores?

Al describir la categoría de cine acentuado<sup>9</sup>, que casi invariablemente pone en primer plano a los directores y sus experiencias personales y autobiográficas, Hamid Naficy se enfrentó a los mismos problemas y postuló que:



# Cine Documental



El discurso sobre el exilio requiere oponerse al movimiento de algunos críticos postmodernos para separar al autor del film del sujeto enunciador del mismo, dado que exilio y autoría están intrínsecamente entrelazados con los movimientos históricos de sujetos empíricos a través de los límites de las naciones (2001: 34).

La existencia histórico/empírica del autor exiliado, como sugiere Naficy, no excluye, sin embargo, la construcción de yoes ficcionales, y tampoco evita los problemas conectados a la actividad de la autobiografía en general. Los autores siguen siendo figuras discursivas que "Habitan y están contruidos no solamente por la historia sino también por sus propios textos fílmicos... Cómo habitan sus films, o, en términos de [David] Bordwell, cómo son "personificados", varía: pueden habitarlos como personas empíricas reales, sujetos enunciadores, ausencias estructuradas, estructuras imaginarias o una combinación de esas opciones" (2001: 35).

La misma afirmación aplica para el cine en primera persona, ensayístico. En todos los casos, sostendré que los enunciadores de estas películas postulan la existencia de autores que son sujetos empíricos, explícitamente involucrados en la producción de un relato de sí mismos y de su punto de vista en el mundo.<sup>10</sup> Esto es posible porque estamos tratando con realizadores que -aunque jamás sin problemas o de un modo no reflexivo- se relacionan con la tradición del Artista Occidental y el director-autor, una figura que ejerce una fuerte influencia y control sobre el proceso creativo y su producto final. Esto no significa que el objeto de estudio de este libro sea la verdad del yo; dado que, como sostiene Turim:

En los films los artistas encontraron metáforas visuales que expresaban sus verdades subjetivas; ya no privilegiamos necesariamente esa visión como la profunda verdad del universo *per se*, o incluso como la verdad de un individuo singular y



# Cine Documental



único. Ahora podemos ver las subjetividades y las verdades como plurales no solamente entre los sujetos sino también al interior de un sujeto dado, el yo que es dividido, incluso en parte desconocido para sí mismo (1992: 202).

El objeto de este estudio, en consecuencia, no es el autor extra-textual, visto como un sujeto coherente directamente reflejado en su producto textual, mi interés estará puesto en los textos, sus estrategias comunicativas y, finalmente, sus enunciadores como figuras que se ofrecen a sí mismas como una (verdadera) representación y performance de sus autores.

Lo que justifica este acercamiento es el hecho de que todos los films considerados en este volumen emplean estrategias textuales y extra-textuales para promover una cierta forma de recepción, un cierto punto de vista. En otras palabras, fomentan una lectura *subjetiva* y en ocasiones *autobiográfica* -y este efecto es crucial, dada la afirmación de Paul de Man (1984) de que la autobiografía no puede experimentarse como un género o modo, sino solamente como una modalidad de lectura. De forma similar para H. Porter Abbott, en el extremo opuesto de la nueva crítica, cuya aproximación "aspira a la pureza de la respuesta imaginaria, borrando completamente al autor ... leer autobiográficamente no es borrar al autor sino mantenerlo a la vista" (1988: 608). El lector, en otras palabras, le pide al texto que le revele a su autor. "La diferencia ... entre una autobiografía y una novela no yace en la realidad de una y lo imaginario de la otra, sino en las diversas orientaciones frente al texto que suscitan en el lector" (1988: 603).

El cambio afecta decisivamente al problema del film-ensayo como objeto, al cual me referí en el comienzo. Noël Carroll no está lejos de la visión recientemente apuntada cuando afirma persuasivamente que "La distinción entre no-ficción y ficción es



# Cine Documental



una distinción entre los compromisos de los textos, no entre sus estructuras superficiales” (1996: 287). Exactamente lo mismo puede decirse de varios tipos de no-ficción: la distinción es una cuestión de compromiso textual o, para decirlo de otro modo, una modalidad de la visión. Así, citando a Dai Vaughan: “Lo que hace de un film un “documental” es el modo en el que lo vemos” (1999: 84). Este artículo planteará preguntas acerca de los modos en los cuales miramos las no-ficciones en primera persona, ensayísticas, y sobre el modo de ver que producen; y afirmará que esos films demandan a sus espectadores que siempre mantengan en vista a sus autores.

## **Autores implícitos fuertes, enunciadores encarnados**

Mi actitud aquí, entonces, será concebir la autobiografía fílmica como un efecto y una modalidad del ver. He sostenido que la autobiografía no es una cuestión de contenidos (de realidad), o incluso de una estricta adopción de un conjunto de precondiciones, tales como las del pacto autobiográfico en la literatura de Lejeune, que se relacionan con el lenguaje (la prosa), el sujeto (la vida de un individuo), la situación del autor (coincidencia entre el autor y el narrador) y la posición del narrador (coincidencia entre el narrador y el protagonista, véase Lejeune, 1996). En consecuencia consideraré a la subjetividad como el producto de la adopción, por parte del texto, de ciertas estrategias. Dichas estrategias, que estarán en el corazón de mi análisis, habitualmente implican enunciadores fuertes, que producen un discurso audiovisual que solicita al espectador ser experimentado como eminentemente personal. Esto no excluye la posibilidad de que estos enunciadores cinematográficos sean, en muchos casos, autores empíricos -todo lo contrario. Sin embargo, mi interés no recaerá tanto en sus biografías o en la veracidad de



# Cine Documental



sus relatos sino en su performance de la subjetividad en el texto. Tomo prestada la definición de los documentales de Stella Bruzzi como "actos performativos, inherentemente fluidos e inestables, e inspirados por cuestiones de performance y performatividad" (2006: 1). De hecho, varios de los documentales que voy a estudiar ofrecen la performance del realizador en el texto, lo cual es altamente significativo si aceptamos que "la performance para la cámara [es] el documento final ... la verdad alrededor de la cual se construye un documental" (Bruzzi, 2006: 154). Es más, también son performativos, porque el film-ensayo siempre y enfáticamente hace lo que todas las no-ficciones hacen tal vez de modos menos evidentes -esto es, en palabras de Bruzzi, "representar el proceso de descubrimiento factual e intelectual que completa el documental" (2006: 196)<sup>11</sup> .

Los teóricos del cine han visto a la subjetividad en el film de diversos modos, de acuerdo con la perspectiva que adoptaron, sea lingüística, semiótica, psicoanalítica, representacional o política/ideológica (por ejemplo: marxista, feminista, postcolonial). Tradicionalmente, elementos tales como las tomas de punto de vista y la narración en voz *over* llamaron particularmente la atención por su habilidad para expresar las percepciones de la narradora, o sus perspectivas y respuestas psicológicas y emocional. En su análisis del cine clásico de ficción Edward Branigan definió concisamente a la subjetividad en relación a la narración como "una instancia o nivel de narración específica donde el decir es *atribuido* a un personaje en la narración y recibido por nosotros *como si* estuviéramos en la situación de un personaje" (1984: 73, en cursiva en el original) - por ende resaltó que la subjetividad en el film es una forma de narración y subrayó el rol del espectador en su definición. Voy a hacer referencia inevitablemente al punto de vista de los personajes; sin embargo, los films incluidos en este libro no





# Cine Documental



solamente presentan narradores, como lo hacen todos los films, sino también enunciadores fuertes.

Por cierto, la presencia de enunciadores encarnados contrasta con muchos tipos de cine *standard* y *mainstream* y, en particular, obviamente, con varias formas históricas de realismo, incluyendo el cine clásico de Hollywood; pero también contrasta con lo que podríamos llamar el documental tradicional. En las formas tradicionales del realismo cinematográfico, de hecho, el enunciador tiende a esconderse; la mayor parte del tiempo está disfrazado, y si emerge forzosamente lo hace de una forma desencarnada, a través del comentario musical, o los ángulos y movimientos de la cámara, o instancias de voz *over*. Es extraño que su presencia se vea de un modo más abierto que este en los films de ficción. Algunos ejemplos vienen a la mente, como las apariciones distintivas de Alfred Hitchcock en sus películas; o imágenes de, o relacionadas con, el autor real, como el poster de *Andrey Rublyob* (*Andrei Rublev*, 1969) pegado en una pared del departamento de Moscú del protagonista en la película autobiográfica de Andrei Tarkovsky *Zerkalo* (*El espejo*, 1975). En el documental es, por supuesto, mucho menos inusual ver a los realizadores en la pantalla o estar en presencia de un enunciador fuerte y declarado. Esto sucede, por ejemplo, en lo que Bill Nichols (1991) denomina modo "expositivo" del documental, en el que encontramos un comentario al estilo "voz de Dios" dirigido hacia el espectador; o en el modo "interactivo", en el que la presencia del realizador en el film es aparente y sincrónica al rodaje, más que superpuesta en la post-producción. Sin embargo, incluso en estos modos no hay que tomar al enunciador necesariamente como una fuerte expresión de subjetividad autoral; de hecho, en el modo expositivo, tal como reconoce el propio Nichols, el mismo representa habitualmente una autoridad amplia,



# Cine Documental



institucional, mientras que en el modo interactivo a veces se estructura como una ausencia.

Me parece a mí que los enunciadores explícitos de los films ensayísticos son especiales, en el sentido de que se ofrecen para presentar sus puntos de vista personales y propios. En ocasiones lo hacen cuando hablan de sí mismos o de temas que los preocupan directamente; otras veces ofrecen un comentario sobre cuestiones conceptuales o asuntos públicos que los afectan no solamente a ellos sino también a la cultura y la sociedad. Pueden ser pura voz over o presencia lingüística escrita (a través de leyendas o subtítulos); en otras ocasiones son encarnados en la pantalla. En todos los casos crean una impresión más fuerte de presencia autoral que aquella que se experimenta en la mayoría de las películas clásicas y narrativas.

Pero es crucial reconocer que, si se le prestará mucha atención a los autores, uno no puede olvidarse de que todo "yo" implica un "tú". El estructuralismo y la teoría de la enunciación fueron correctamente criticados por presentar una imagen abstracta del lector/espectador, que solía ser considerado como un punto de vista, una figura estandarizada y pasiva producida y controlada por el texto. Los enunciadores subjetivos de los films en primera persona habitualmente se dirigen a los espectadores de modo directo, a veces mirando a la lente de la cámara, o hablando con ellos, o simplemente presentando su discurso como una confesión, una reflexión compartida, o un argumento persuasivo. Mi posición es que los espectadores (reales) de estos films son llamados en un incesable efecto de interpelación. En el caso del film-ensayo propiamente dicho se les pide que consideren el film como la reflexión subjetiva de su autora y que conecten con ella, para compartir o rechazar su línea de razonamiento. En el caso de formas ensayísticas tales como el diario, los *notebooks* y los



# Cine Documental



autorretratos son invitados a involucrarse con la verdad que el autor está contando sobre sí mismo y sus experiencias. Por ende, los espectadores de films en primera persona pueden sentirse más cerca del texto y de su autor -y pueden tener ellos mismos una experiencia espectral más personal y subjetiva que con otros tipos de cine.

Estoy, sin embargo, lejos de sugerir que esta estructura es exclusiva del cine ensayístico. Pero sostengo, de modo más simple, que es un rasgo característico de esta forma. Existe, así, una importante tradición de interpelación en el cine de ficción: en términos de miradas, un conjunto de ejemplos vienen a la mente, desde la mirada a la lente del ladrón que le dispara a la audiencia en *The great train robbery* [Asalto y robo a un tren], de Edwin S. Porter (1903)<sup>12</sup>, hasta los apartes de Jean-Paul Belmondo en *À bout du souffle* [Sin aliento] de Jean-Luc Godard (1960); desde los monólogos de Alma y Elizabeth en *Persona*, de Bergman (1966), hasta las numerosas miradas intensas que los diferentes personajes intercambian con el espectador en *Espejo*, de Tarkovsky; desde el aparte de los musicales hasta el de las comedias. La alusión directa al espectador en el cine de ficción puede funcionar como un mecanismo de distanciamiento brechtiano, basado en su habilidad para interrumpir el fluir de la narración y resaltar la permeabilidad de la "cuarta pared" (Godard); como una manera de shockear al público y obtener una participación emocional (*The great train robbery*); o como una ruta hacia la complicidad y el humor (musical y comedia). Los ejemplos de la alusión al espectador a través de la voz over o los subtítulos tampoco son infrecuentes; en estos casos la interpelación es una forma de narración que crea participación. En los documentales tradicionales, sin embargo, la alusión directa al espectador a través de la mirada es infrecuente<sup>13</sup>. La voz over, por contraste, es habitual en la no-ficción; sin embargo, la voz no siempre



# Cine Documental



pertenece al director, y tampoco es automáticamente conectada por el espectador con el realizador, más bien representa habitualmente una autoridad generalizada. En el cine en primera persona, en su lugar, la alusión es inequívocamente caracterizada como personal, como proveniente de un enunciador que se identifica abiertamente con el autor empírico.

Estas consideraciones sugieren que los films ensayísticos revelan y encarnan dos aspiraciones del cine, tanto el ficcional como el documental, fundamentales y entrelazadas, aunque claramente paradójicas. La primera es el deseo de la realizadora de utilizar la cámara como un medio flexible, lúcido e incisivo para la expresión personal, individual. La segunda es su deseo de comunicarse con el espectador directamente, de establecer un contacto con la audiencia encarnada, basada en una afinidad electiva. Tales ambiciones caracterizan al cine ensayístico como utópico, pero también testifican la urgencia de su proyecto en el panorama de la realización cinematográfica.

## **Cine en primera persona: las bases de una investigación**

La afirmación que hice en relación a la diferencia entre cine de ficción y cine de no-ficción puede repetirse con respecto a diferentes tipos de no-ficción: la distinción es una cuestión de compromisos textuales o, para decirlo de otro modo, de modalidades del ver movilizadas por estos diversos tipos. Por ende, plantearé una distinción entre formas de cine subjetivo. Por esta razón *The personal camera* se divide en dos secciones: la primera está dedicada al film-ensayo propiamente dicho; la segunda a algunas formas similares, aunque independientes, de la realización en primera persona, a saber, el diario cinematográfico, el film *notebook* y la película de autorretrato.<sup>14</sup>



# Cine Documental



Todas estas formas comparten algunas características fundamentales, de las cuales la más evidente es que derivan de géneros artísticos pre-existentes, en su mayoría literarios -con la excepción del autorretrato, que aparece primero (y predominantemente, a pesar de la existencia de ejemplos literarios) de las bellas artes. Este es un factor importante, por supuesto, que conecta estos films con una tradición de obras que es reflexiva, introspectiva y autoral. En segundo lugar, todas estas formas presentan, como ya he afirmado, enunciadores fuertes y encarnados.

Sin embargo, también hay unas diferencias claves: los compromisos textuales de cada tipo difieren, y lo mismo hace el pacto espectadorial que proponen. El compromiso y el pacto del film-ensayo puede sintetizarse de la siguiente manera: "Yo, el autor, estoy reflexionando sobre un problema y compartiendo mis pensamientos contigo, el espectador". En el diario, el *notebook* y el autorretrato, en lugar de ello los compromisos textuales pueden expresarse del siguiente modo: "Estoy registrando eventos que he visto e impresiones y emociones que he experimentado" (el diario); "Estoy tomando nota de ideas y sucesos para su uso futuro" (el *notebook*); "Estoy haciendo una representación de mí mismo" (el autorretrato). En cada uno de estos tres casos el espectador no está tan urgido por compartir la experiencia del director o su línea de razonamiento como un igual en la comunicación, pero es admitido como un tercero, que "escucha por casualidad" un discurso privado y dirigido a sí mismo. Además, el ensayo siempre es subjetivo, pero no es necesariamente autobiográfico; diarios, *notebooks* y autorretratos siempre son tanto personales como autobiográficos. Existe un corpus de textos fílmicos convincente que ilustra estas tendencias, y aplicaré en ellos un conjunto de discursos teóricos que son en sí mismos el sitio de importantes debates contemporáneos.



# Cine Documental



Mientras que el estudio del funcionamiento de estructuras textuales como esas es indispensable para la comprensión del cine ensayístico, en primera persona, no creo que ninguna simple fórmula pueda resolver todas las cuestiones interpretativas y formales. Estos textos no ofrecen respuestas finales sino, más bien, abren problemas; son originales y diversos por naturaleza. A través de su carácter idiosincrático, su experimentalismo y su hibridismo, confunden y desafían las definiciones. Solamente respetando su fluidez podemos comprender el modo en el que funcionan. Por ende, al proponer posibles categorizaciones no deseo ofrecer una solución fácil, una receta que pueda aplicarse rígidamente a esa materia finalmente volátil. De hecho, creo que una de las características compartidas por estos films es una suerte de fragilidad -tal vez debida a su naturaleza indefinida y a su singularidad, a su existencia en un vacío contextual, así como a su carácter general de intermedio. Este estudio, sin embargo, pretende hacer algo más que descubrir las estructuras comunicativas de estas formas; aspira a investigar cómo estas estructuras pueden ser en sí mismas problemáticas.

La primera sección del libro, dedicada al film-ensayo propiamente dicho, abre con un capítulo que explora la historia de esta forma en la teoría y la práctica del cine, evalúa las definiciones existentes y ofrece una discusión de sus estructuras retóricas particulares. Los tres capítulos siguientes se ocupan de una cantidad de áreas que son, en mi opinión, de gran importancia hoy en día; lo hacen a través de un enlace con la academia y con películas específicas. Los estudios de caso que ocupan la primera sección del libro son, intencionalmente, las obras de tres directores que están ampliamente asociados al cine ensayístico, tres de los más reconocidos representantes de esta forma.





# Cine Documental



El primer área que voy a abordar es la cuestión de la voz *over* como un sitio privilegiado de la construcción textual del enunciador, y como un instrumento de expresión de la subjetividad y el pensamiento del autor. Temas que voy a debatir a través del enlace con las teorizaciones existentes sobre la voz *over* en el cine y en el documental en particular; y por medio del análisis de dos películas de Harun Farocki. En este capítulo también discutiré la cuestión del *found footage* [metraje encontrado] y el uso de las imágenes de archivo.

El segundo área de interés es el ensayo como musealización de la experiencia y del yo. Mientras que el cine en general puede ser correctamente descrito como una tecnología de la memoria, el film-ensayo, que despliega una preocupación constitutiva con la articulación de la visión subjetiva de sí misma y del mundo de la autora, es un sitio privilegiado para la memorialización. En el contexto del fenómeno contemporáneo de la diseminación de las prácticas de musealización audiovisual también reflexionaré sobre la evolución del ensayo cinematográfico en la era de las nuevas tecnologías de la memoria computarizadas y digitales. Me dedicaré a este tema por medio de la discusión de la obra de Chris Marker.

El tercer capítulo explora los temas relacionados de la performance y la negociación. Ambos son de suma importancia para el film-ensayo. Sostendré, así, que el ensayo establece una comunicación con un espectador encarnado, y que cada acto de comunicación es una forma de negociación. Además, el film-ensayo expone su performatividad de un modo especialmente enfático, porque tiende a incluir en el entramado textual el proceso de su propio llegar a ser. Como concepto, como campo de estudio y como práctica, la performance no ha recibido aún mucha atención en escritos sobre documental. Propongo considerar a la performance como uno de los principales sitios de negociación entre autor y



# Cine Documental



film, film y tema, espectador y film. Mi estudio de caso es la obra de Jean-Luc Godard en la que el cineasta hace de sí mismo.

La segunda sección del libro focaliza en el cine ensayístico en primera persona, y explícitamente en el film-diario, el film *notebook* y el film-autorretrato. Un capítulo introductorio ofrecerá un resumen de estas formas, de sus conexiones con ideas teóricas sobre el cine de autor, y su relación con el cine personal de las vanguardias, el cine arte y el documental en primera persona. Luego, la historia y los principios específicos de cada categoría, su relación con sus modelos en otras artes (y especialmente la literatura y la pintura), y las principales cuestiones teóricas que plantean, serán investigados en tres capítulos separados. Cada capítulo discutirá también algunos de los ejemplos textuales de films-diario, *notebooks* y autorretratos mejor conocidos y luego focalizará en tres estudios de caso -tres no-ficciones de Aleksandr Sokurov, Pier Paolo Pasolini y Michelangelo Antonioni. Ideas acerca de la auto-representación, la autobiografía, la voz *over*, la mirada, la performance y la alusión al espectador, que son igualmente relevantes para la primera parte del trabajo, también se explorarán en la segunda sección. Así que el interés específico que tengo sobre la fluidez formal de estas obras se extiende desde la primera parte hasta la segunda; y la segunda amplía el rango de abordajes interpretativos que pueden tomarse para relacionarse con los materiales considerados en el libro como un todo.

De modo general, entonces, en *The personal camera* apunto a alcanzar un fino balance entre, por un lado, la descripción de la historia del cine subjetivo, el trazado de sus raíces teóricas, la definición de sus obras y la exploración de algunas de sus cuestiones y problemas principales; y, por otro lado, el respeto de su naturaleza herética -un objetivo que conseguirá evitando una



# Cine Documental



sobreteorización de la forma y analizando textos reales y su articulación idiosincrática de lo ensayístico en el cine. Además, considero el cine ensayístico como una forma transnacional, hecho por realizadores internacionales que dialogan entre sí; pero que también tiene sus propias formas locales y encarnaciones individuales.<sup>15</sup> Y finalmente, lo veo como una práctica que obtiene una parte de su prestigio actual de su afinidad con los discursos contemporáneos sobre el yo, la identidad, el ocaso del mito de la objetividad; pero que también brota del cine de autor y anti-establishment del modernismo y de las vanguardias.

Por último, me propongo ofrecer una exploración y elucidación de un campo que aún carece de claridad, pero que es de creciente relevancia no solamente para los *Film Studies* sino también para las múltiples formas de expresión subjetiva y autobiográfica que dominan los paisajes massmediáticos, literarios, audiovisuales, electrónicos y artísticos actuales.

## **Bibliografía**

Abbott, H. Porter (1988). "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories". *New Literary History*, 19, 3, 597-615.

Anderson, Walter Truett. (1997). *The Future of Self. Inventing the Postmodern Person*. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam.

Astruc, Alexandre. (1999 [1948]). "The Birth of a New Avant-Garde: La Cámara-Stylo" en: Timothy Corrigan (ed.). *Film and Literature. An Introduction and Reader*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 158-62. [Trad. Esp.: "Nacimiento de una nueva vanguardia. La cámara-stylo" en: Alsina Thevenet, Homero y Joaquim



# Cine Documental



Romaguera i Ramió (eds.). (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra].

Bauman, Zygmunt. (1996). "From Pilgrim to Tourist - Or a Short History of Identity" en: Stuart Hill y Paul du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 18-36.

Bauman, Zygmunt. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press. [Trad. Esp.: *Modernidad líquida*. (2004). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica].

Bordwell, David. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge, MA y Londres: Harvard University Press.

Branigan, Edward . (1984). *Point of View in Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton.

Bruss, Elizabeth W. (1980). "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film" en: James Olney (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 296-320.

Bruzzi, Stella. (2000). *New documentay. A Critical Introduction*. Londres: Routledge.

Bruzzi, Stella. (2006). *New documentary*. Segunda edición. Londres y New York: Routledge.

Casetti, Francesco. (1998). *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Trad. Nell Andrew con Charles O'Brien. Bloomington: Indiana University Press.

Corner, John. (1996). *The Art of Record: a Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester University Press.



# Cine Documental



de Man, Paul. (1984). *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.

Douglas, Kate. (2001). " 'Blurbing' Biographical: Authorship and Autobiography". *Biography*, 24, 4, 806-26.

Giddens, Anthony. (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Godard, Jean-Luc. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma - Editions de l'Étoile.

Hall, Stuart. (1992). "The Question of Cultural Identity" en: Stuart Hall, David Held y Tony Mc Grew (eds.). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity Press, 274-316.

Lejeune, Philippe. (1977). "Autobiography in the Third Person". Trad. Annette Tomarken y Edward Tomarken, *New Literary History*, 9, 1, "Self Confrontation and Social Vision", Otoño, 27-50.

Lyotard, Jean-François. (1984). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minneapolis Press. [Trad. Esp.: *La condición postmoderna*. (1987). Madrid: Cátedra.]

Metz, Christian. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trad. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.

Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Nichols, Bill. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts of Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. [Trad. Esp.: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. (1997). Barcelona: Paidós].



# Cine Documental



Nichols, Bill. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Olney, James. (1972). *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press.

Pasolini, Pier Paolo. (1988 [1965]). "The screenplay as a structure which wishes to be another structure" en: *Heretical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, trad. Ben Lawton y Louise K. Barnett. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 187-96. [Trad. Esp.: "El guión como estructura que quiere ser otra estructura" en: *Empirismo Herético*. (2005). Córdoba: Editorial Brujas, 261-272].

Plantinga, Carl. (1996). "Moving pictures and the rhetoric of non-fiction: two approaches" en: David Bordwell y Noël Carroll (eds.). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 307-24.

Renov, Michael. (2004a). "Surveying the Subject. An Introduction" en: *The Subject of the Documentary*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press, xi-xxlv.

Renov, Michael. (2004b). "Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist" en: *The Subject of Documentary*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 69-89.

Richter, Hans (1992 [1940]). "Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms" en: Christa Blümlinger y Constantin Wulff (eds.). *Schreiben Bilder Sprachen: Texte zum essayistischen Film*. Wlen: Sonderzahl, 195-8.





# Cine Documental



Ricoeur, Paul. (1992). *Oneself as Another*. Trad. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press. [Trad. Esp.: *Sí mismo como otro*. (1996). Madrid: SigloXXI].

Turim, Maureen. (1992). "Reminiscences, Subjectivities and Truths" en: David E. James (ed.). *Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, 193-212.

Vaughan, Dai. (1999 [1986]). "What do we mean by 'What'?" en: *For Documentary. Twelve Essays*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 84-9.

Willemsen, Paul. (1994). *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Londres: British Film Institute.

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

Zavattini, Cesare. (1979a [1951]). "Basta con i soggetti" en: *Neorealismo ecc*, ed. Mino Argentieri. Milán: Bompiani, 70-3.

Zavattini, Cesare. (1979b [1950]). "Cinema italiano domani" en: *Neorealismo ecc*, ed. Mino Argentieri. Milán: Bompiani, 74-6.

Zavattini, Cesare. (1979c [1951]). "Il cinema, Zavattini e la realtà" en: *Neorealismo ecc*, ed. Mino Argentieri. Milán: Bompiani, 81-5.

---

<sup>1</sup> Tomo el concepto de "interpelación" de Francesco Casetti, quien lo define como "el reconocimiento de alguien de quien se espera, a su vez, que se reconozca a sí mismo como el interlocutor inmediato". (1998: 16). Al sugerir que la interpelación puede obtenerse en el cine a través de una voz o una mirada dirigida a la cámara, así como por medio de "un intertítulo u otro anuncio metanarrativo, para dirigirse al sujeto siguiendo a la narración más que a un personaje que vive en ella", Casetti también reconoce varios grados de intensidad en los diversos recursos: "Por ejemplo, una mirada directa a cámara conlleva una demanda de atención mayor a la de un intertítulo o una voz fuera de la pantalla, los cuales también pretender informar, solicitar o exhortar" (1998: 17). Otras expresiones encontradas en la literatura relevante incluyen "mirada



# Cine Documental



directa" y "aparte", Paul Willemen utiliza "cuarta mirada", a la que describe como "mirada al espectador" -las otras tres son las que identificó Laura Mulvey en su influyente artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975): "Primero, la mirada de la cámara, en tanto registra el evento profílmico; segundo, la mirada del público a la imagen; y tercero, las miradas que intercambian los personajes en la diégesis" (Willemen, 1994: 101). No obstante la connotación de Althusser de la construcción de un sujeto/espectador, prefiero la noción de "interpelación" de Casetti, que no solo da cuenta de la mirada sino de todas las formas de alusión enunciativa al público, presupone la idea de plantear una pregunta del espectador -y la interrogación, sostendré yo, es la estrategia central del cien ensayístico.

<sup>2</sup> A lo largo del libro utilizaré el término "enunciación" de modo general para referirme al "modo de habla" (*énonciation*), en ocasiones, al modo de habla en sí mismo, que en términos cinematográficos puede significar el film entero, o una secuencia, o un plano; cuando sea necesario, para evitar la ambigüedad, en este segundo sentido utilizaré el término francés *énoncé*.

<sup>3</sup> Los ejemplos incluyen a Winston (1995), Corner (1996), Plantinga (1996), Bruzzi (2000 y 2006) y Renov (2004).

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Giddens (1990), Hall (1992) y Bauman (2000).

<sup>5</sup> Las contribuciones de Richter y Astruc son ampliamente reconocidas como fundamentales para el establecimiento de la forma, Pasolini en menor medida, aunque el realizador es frecuentemente señalado como un ensayista. El rol de Zavattini en la emergencia del cine en primera persona, por otro lado, fue extensamente pasado por alto. Su nombre se vincula con el neorrealismo italiano y, por lo tanto, con la teoría del realismo; en sus varios artículos sobre cine, sin embargo, Zavattini introdujo sus reflexiones sobre un acercamiento personal y autobiográfico al cine tempranamente, en 1940, y continuó desarrollándolas en las décadas siguientes.

<sup>6</sup> A través de la combinación de abordajes europeos y norteamericanos al cine en primera persona estoy abogando por una perspectiva transnacional que es, tal vez, confiable solamente hasta un punto; como nos ha recordado Maureen Turim, por ejemplo, Jonas Mekas (principal representante del cine personal estadounidense), consideró la popularidad del nuevo cine europeo como una amenaza. Por otra parte, esto "no carece de ironía, dado que la teoría del autor y la libertad estilística del trabajo de la cámara y la edición de la nueva ola estaban cerca de algunos aspectos del cine personal" (Turim, 1992: 199). Es por esta cercanía y afinidad que es posible hablar del cine ensayístico como un fenómeno transnacional.

<sup>7</sup> Esto obviamente solo puede conseguirse a través de recursos tales como los espejos.

<sup>8</sup> Por ejemplo, según Bruss, *Fireworks*, de Kenneth Anger (1947), no es autobiográfica porque, "aunque la historia está situada en su propia casa y se centra en su confesa homosexualidad... los sucesos específicos que describe el film son completamente ficticios" (1980: 312). Este punto de vista claramente equipara la autobiografía con lo fáctico. Sin embargo parece obvio que, como es habitual en la literatura, las distinciones deben hacerse entre los diferentes niveles de autobiografía que las



# Cine Documental



---

diversas películas pretenden alcanzar -por ejemplo, desde relatos autobiográficos completamente fácticos hasta la autoficción.

<sup>9</sup> Para Hamid Naficy el cine acentuado, aunque incluye películas muy diversas, se caracteriza sobre todo por "lo que los cineastas tienen en común: una subjetividad liminal y una localización intersticial en la sociedad y en la industria cinematográfica" (2001: 10).

<sup>10</sup> En todas las formas cinematográficas, por supuesto, se hace referencia al sujeto de la enunciación a través de, al menos, un aspecto del film como *énoncé*; y este aspecto es "el punto de vista desde el cual se observan las cosas, el punto que provee el pivote alrededor del cual se organizan las imágenes (y sonidos), y que determina sus coordenadas y forma" (Casetti, 1998: 19). Sin embargo, en el caso del cine ensayístico el sujeto de la enunciación literalmente habita el film, y se encarna en un narrador que se identifica con el autor extra-textual. Esto es a lo que me refiero con "enunciador fuerte".

<sup>11</sup> Como discutiré en el próximo capítulo, una característica clave del ensayo es el integrar al texto el proceso de pensamiento.

<sup>12</sup> De hecho, como ha sugerido David Bordwell al debatir la teoría de Tom Gunning sobre el cine de atracciones, "los performers de las películas de los inicios llevaban la mirada a la cámara, dirigiéndose al espectador para registrar una reacción o imitar a otro actor. Esta técnica se adaptaba al lado "exhibicionista" del cine de los comienzos (1997: 127).

<sup>13</sup> Erroll Morris tuvo que inventar una nueva tecnología de cámara, el Interrotron, para crear contacto visual directo entre el actor social y el director durante las entrevistas y, como resultado de ello, entre el actor social y el espectador. Utilizó este sistema en su serie televisiva, significativamente titulada *First Person [Primera Persona]* (2000). El efecto es el de una fuerte interpelación -la mayor parte del tiempo el espectador se siente aludido directamente por el actor social, quien parece estar hablando a, y con, la audiencia. Este efecto en ocasiones se altera por el surgimiento de la presencia mediadora del director, al cual, por ejemplo, podemos escuchar planteando alguna pregunta ocasional al entrevistado.

<sup>14</sup> Otras formas que podrían haber sido incluidas en la segunda parte de este estudio, pero que no lo fueron (solamente por una cuestión de espacio), son los *travelogues* (que de todos modos son mencionados en el capítulo sobre el film-diario y en el siguiente, sobre el *notebook*), la carta y el poema filmado, así como el documental personal, entendido como un documental en el cual el director explora su propia vida o la de su familia.

<sup>15</sup> Mientras que los ejemplos en todos los capítulos serán tomados equitativamente del cine europeo y el cine norteamericano, todos los estudios de caso profundos serán europeos, únicamente como resultado de las preferencias y afinidades personales de la autora.