

Nota de los editores:

Cine Documental se complace en publicar en su primer número la traducción de un texto clave del teórico y especialista norteamericano Michael Renov. Esta es la primera contribución que desde nuestra revista deseamos realizar a la actualización teórica y bibliográfica de los estudios sobre cine documental en habla hispana. Este texto ha sido publicado como un capítulo del libro *Theorizing documentary* (Michael Renov -editor, 1993-, Routledge, New York) y esa es la versión que aquí se presenta. Nuestro especial agradecimiento a Michael Renov quien generosamente ha cedido los derechos de su artículo y a Soledad Pardo por la traducción rigurosa y abnegada. Por último, también agradecemos a María Luisa Ortega quien nos hizo conocer el presente artículo en el marco de un seminario de doctorado sobre cine documental brindado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Hacia una poética del documental

Michael Renov

Traducción: Soledad Pardo

La poética no tendrá que estudiar las formas literarias ya existentes, sino, a partir de ellas, una suma de formas posibles: lo que la literatura *puede* ser, más que lo que *es*.

Tzvetan Todorov
"Poetics and Criticism"¹

No tengo objetivos estéticos. Tengo *medios* estéticos a mi disposición, que me resultan necesarios para poder decir lo que quiero acerca de las cosas que veo. Y las cosas que veo son algo *fuera* de mí – siempre.

Paul Strand
"Look to the Things Around You"²

La noción de poética ha sido objeto de discusión desde el principio. En efecto, el tratado fundacional de Aristóteles, punto de partida de todos los estudios subsiguientes en Occidente, ha sido entendido por largo tiempo como una defensa contra el destierro por parte de Platón de los poetas de su *República*. Con un rigor y una sistematicidad que ha tendido a caracterizar la multitud de esfuerzos que siguieron, la *Poética* de Aristóteles intenta mostrar "lo que la poesía es y lo que puede hacer"; sus primeras líneas la explican como el campo de la investigación, "el arte de la composición poética en general y sus varias especies, la función y el efecto de cada una de ellas"³. Según Lubomír Doležel, la poética Occidental se ha desarrollado desde entonces a través de varias etapas: la *lógica* (inaugurada por la hipótesis de Aristóteles acerca de las "esencias" universales del arte poético), la *morfológica* (el modelo Romántico/orgánico que emana del foco analítico de Goethe en "la estructura, la formación y las transformaciones de los cuerpos orgánicos"⁴) y la *semiótica* (desde la Escuela de Praga a través del estructuralismo de Barthes y

Todorov, el estudio de la comunicación literaria dentro de una ciencia general de los signos⁵).

Antes de realizar cualquier tentativa para delinear los contornos de lo que puede ser una poética del cine y el video documental, es esencial trabajar algunas de las posiciones contrarias que han surgido en la historia de la poética, una historia que se encuentra lejos de estar unificada. Si el propósito de una poética es, en palabras de Paul Valéry, comprender “todo lo relativo a la creación o composición de obras que tienen al lenguaje como su sustancia e instrumento”, sería útil desplegar el rigor analítico de una poética, aplicada ahora al lenguaje cinematográfico, para aprender algo acerca de las leyes generales o las propiedades específicas del discurso documental⁶. La actitud inquisitiva proporcionada por una poética es particularmente pertinente para el documental, en la medida en que la poética ha ocupado, como veremos, una posición inestable en la articulación de ciencia y estética, estructura y valor, verdad y belleza. El cine documental está en sí mismo en un lugar de mucha ambigüedad alrededor de ejes similares; dada la deuda demasiado frecuentemente supuesta de la no-ficción con el significado, a expensas del juego del significante. Es el “cine de los hechos”, la “no ficción”, el reino de la información y la exposición más que el de la diégesis o el de la imaginación -en breve, una eliminación de la base creativa del arte cinematográfico-. Haré mi mayor esfuerzo para contradecir estas restricciones heredadas, a través de un análisis de las modalidades constitutivas del documental -sus condiciones de existencia- para articular un sentido del campo discursivo y la función del documental, tanto estético como expositivo. Sostendré que cuatro modalidades son constitutivas del documental.

Es un análisis que debe ser especulativo. Ya que si, como Tzvetan Todorov ha afirmado, la poética está todavía “en sus etapas iniciales”, aún después de 2500 años estos esfuerzos incipientes hacia una poética del documental pueden ser poco más que los primeros pasos. Será necesario en primer lugar trazar una genealogía preliminar de la poética para situar sus más recientes híbridas manifestaciones en las ciencias sociales y humanas, y luego ocuparse, a grandes rasgos, de la elaboración de las modalidades discursivas del documental en el cine y el video⁷.

La cuestión de la ciencia

Desde Aristóteles, los poetas han estado decididos a minimizar la mezcla de propósitos normativos o incluso interpretativos con consideraciones descriptivas⁸. Los proyectos más ambiciosos para una “crítica científica” se han esforzado por desterrar la interpretación rotundamente, una tarea no tan fácilmente lograda. Todorov ha sostenido que la descripción pura –el sello distintivo de la ciencia como discurso objetivo– solo puede ser lo que Derrida ha llamado “ficción teórica”: “Uno de los sueños del positivismo en las ciencias humanas es la distinción, incluso la oposición, entre interpretación –subjetiva, vulnerable, en última instancia arbitraria– y descripción, una actividad cierta y definitiva”⁹. Es importante reconocer los límites de un método tomado de las ciencias naturales aplicado a las formas estéticas. Es igualmente esencial que una nueva poética admita los efectos históricos de la valorización de la ciencia entre las humanidades.

En “El retorno del poeta” de Roland Barthes, un peán de 1972 al trabajo de Gerard Genette, la dicotomía descripción/interpretación (y una jerarquía implícita) es asumida.

“Cuando [sic] se sienta frente a la obra literaria, el poeta no se pregunta a sí mismo: ¿Qué significa esto?, ¿de donde viene?, ¿con qué se conecta?, sino, más simple y dificultosamente: *¿cómo está hecha?*”¹⁰. Esta perspectiva heurística para el estudio de las formas estéticas –la atención a lo “simple” y lo “difícil”– tiene una semejanza a los métodos inductivos de las ciencias que ha sido muy comentada¹¹. La poética, frecuentemente entendida como “la ciencia de la literatura”, puede, así, ser vista como un lugar de interrogación intrínsecamente quiasmático. La formulación organicista de Coleridge del poema como “esa especie de composición que se opone a las obras de la ciencia proponiendo como su objeto inmediato el placer, no la verdad” sugeriría que la poética es la ciencia de la anti-ciencia¹². Arriesgar una poética del documental es alejarse de ese lugar una vez más, dado que frecuentemente se supone que el objetivo y el efecto de las prácticas documentales deben ser (para volver a la oposición de Coleridge) la verdad y solo en segundo lugar, si es que aparece, el placer. ¡Una poética del documental sería, de esta manera, la ciencia de una anti-ciencia científica! Tales complejidades del pensamiento pueden tener pequeñas consecuencias en sí mismas, pero evidencian el carácter particularmente controvertido de cualquier investigación sistemática del documental como forma estética. Como veremos, los fundamentos de una poética del documental dependen de la cuestión de la ciencia tanto como lo hace la historia de las formas documentales.

Algunas tentativas recientes para teorizar una poética han elegido distanciarse del debate sobre la ciencia que, en el reino de la estética, depende de una neta dicotomía arte/ciencia. Esto es, sin embargo, un desarrollo relativamente nuevo y no debería oscurecer el *deseo* epistemológico que ha sostenido siglos de rigurosa investigación: el anhelo de la crítica estética que se acerca al estatus de ciencia, esa “mirada fuera de la cultura en el universo permitido por una objetividad mítica”¹³. No hace falta ir más allá, para encontrar evidencia del “deseo de ciencia”, de los escritos cruciales de Tzvetan Todorov; entre cuyos varios libros sobre este campo se incluyen *Introducción a la literatura fantástica* (1970) y *Poética de la prosa* (1971). En el último trabajo, Todorov caracteriza los intereses compartidos por las varias escuelas cuyos esfuerzos resultaron en un renacimiento de los estudios sobre poética en este siglo –los formalistas rusos, la Escuela de Praga, la escuela morfológica alemana, la Nueva Crítica Anglo-Americana y los estructuralistas franceses.

Estas escuelas críticas (más allá de las divergencias entre ellas) están situadas en un nivel cualitativamente diferente del de cualquier otra tendencia crítica, en la medida en que no buscan especificar el significado del texto sino describir sus elementos constitutivos. Así, el procedimiento de la poética está relacionado con lo que un día podremos llamar “la ciencia de la literatura”¹⁴.

La declaración de Todorov, en su anhelo por un fundamento científico para el estudio de la literatura, expresa el deseo de una teoría general de las prácticas estéticas en discusión desde Aristóteles.

“El retorno del poeta”¹⁵ de Barthes traza una genealogía para la poética que culminó en el trabajo de Gerard Genette por la vía de tres padrinos –Aristóteles, Valéry y Jakobson. Como en el caso de Todorov, la noción de Barthes de una vuelta a la poética es afirmada sobre la atención creciente que está siendo concedida a la investigación semiótica: “La poética es por lo tanto, en lo inmediato, muy vieja (vinculada a toda la cultura retórica de nuestra civilización), y, por otro lado, muy

nueva, en la medida en que hoy puede beneficiarse de la importante renovación de las ciencias del lenguaje”¹⁶. Curiosamente (o tal vez no, dado que el valor crítico de Barthes debe ser ligado a su constante “vuelta sobre sus propios pasos”), un Barthes anterior –en su ensayo de 1967 “De la ciencia a la literatura”– pudo escribir que el objetivo más alto del estructuralismo podía ser, a través del posicionamiento de la literatura no como un objeto de análisis sino como una actividad de escritura, “abolir la distinción, nacida de la lógica, que postula la obra como un lenguaje-objeto y la ciencia como un metalenguaje, y así poner en peligro el privilegio ilusorio adosado por la ciencia a la propiedad de un lenguaje esclavo”¹⁷. Otros que trabajan con la tradición de la poética occidental se han inclinado menos a rechazar la investidura de status o satisfacción intelectual permitida por la investigación (para)científica. En el campo de los estudios cinematográficos nadie se ha encargado de la importante cuestión de la poética tan enérgicamente como David Bordwell.

En el escrito por una poética histórica del cine que aparece hacia el final de su *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Bordwell escribe que “la poética apunta hacia la explicación *comprehensiva* de las causas y los usos de las películas [...] ese trabajo [...] pone a la interpretación al servicio de investigaciones más *globales* de las convenciones de la estructura y la función fílmica”¹⁸ (la cursiva es mía). Para Bordwell, la poética se transforma en una clase de “metacrítica” capaz de explicar no sólo los “esfuerzos regulados” que producen textos sino también los esfuerzos generados por las prácticas interpretativas. “La poética no es otro ‘enfoque’ crítico, como la crítica mítica o la deconstrucción”, escribe Bordwell. “Tampoco es una ‘teoría’, como el psicoanálisis o el marxismo. En su más amplio espectro, es un marco conceptual dentro del cual se pueden plantear preguntas particulares sobre la composición y los efectos de las películas”¹⁹.

Pero las afirmaciones totalizadoras de Bordwell sobre la utilidad de la poética y el rigor intelectual son igualmente un rechazo a los abordajes interpretativos reinantes; son sin duda esgrimidas como un instrumento polémico en su libro. Además, el interés de Bordwell por importar la perspicacia de las “ciencias duras”—entre ellas, la psicología cognitiva— para construir un abordaje analítico más sistemático y verificable de los saberes sobre el cine es por el momento bien conocido. Es útil, por lo tanto, situar las afirmaciones de Bordwell o Todorov dentro de una red de ideas más amplia, a saber, la de los debates sobre el status discursivo de la ciencia.

A. J. Greimas, en un análisis del discurso científico social, apunta a un cambio engendrado por la semiótica, desde la concepción de la ciencia como un *sistema* a su representación como un *proceso*, un “hacer científico”. Como tal, la ciencia deviene sensiblemente vinculada a la *poesis* en sus raíces epistemológicas (la palabra griega “*poesis*” significa “creación activa”). “Este hacer, que siempre será incompleto y que conducirá frecuentemente a errores, se manifiesta en los discursos que produce, discursos que son reconocibles a primera vista solo por sus connotaciones sociolingüísticas de ‘cientificidad’”²⁰. De la poética expresada en la modalidad activa del cuestionamiento científico puede decirse que se dirige al campo estético con una urgencia epistemológica generalmente reservada para las ciencias naturales: “Ahora la semiótica cuenta como una de sus tareas urgentes al estudio de las organizaciones discursivas del significado”²¹.

En un tono completamente diferente, uno que (tal vez no intencionalmente) trae a la mente las recientes e importantes críticas del discurso postcolonial, Helen Vendler ha descrito el placer particular proporcionado por el estudio sistemático de textos estéticos:

El placer aquí reside en el descubrimiento de las leyes de ser de una obra literaria. Este placer de la poética no difiere del placer del científico que anticipa, primero tímidamente y luego con confianza creciente, una hipótesis que instala orden entre los fragmentos de datos. Los fragmentos parecen surgir y adoptar una forma tan pronto como son vistos desde el ángulo correcto... Si el descubrimiento de Neptuno o del Océano Pacífico tiene una función social, también la tiene el descubrimiento (para la mirada pública) de la poesía de un nuevo poeta, o de nuevos aspectos de la poesía de un antiguo poeta. Los textos son parte de la realidad, y están tan disponibles a la exploración como cualquier área.²²

Esta voluntad de ciencia, el deseo de producir explicaciones de las prácticas estéticas cuya coherencia interna y competencia descriptiva las acerca al status de ciencia, parecería vulnerable a una carga de positivismo o a la ingenuidad ideológica. Es Michel Foucault quien nos ha alertado más contundentemente del “efecto inhibitorio de las teorías globales, *totalitarias*”²³. Hablando expresamente en contra de las teorías funcionalistas y sistematizadoras engendradas en nombre del marxismo, el psicoanálisis o la semiótica de los textos literarios –la teoría quiso asegurarse el status de ciencia– Foucault argumentó que “la tentativa de pensar en términos de una totalidad ha probado, de hecho, ser un obstáculo para la investigación”. Foucault prefería la construcción de genealogías, definidas como “anti-ciencias” y la atención a los “saberes locales, discontinuos, descalificados, contra las reivindicaciones de un cuerpo unificado de teorías que los filtraría, jerarquizaría y ordenaría en nombre de algún saber verdadero y alguna idea arbitraria sobre lo que constituye una ciencia y sus objetos”²⁴.

Pero más que defender una actitud particular hacia el cuestionamiento erudito –su escala, campo de objetos o métodos– Foucault formuló preguntas que deben ser sin duda dirigidas a cualquier estudio, como aquella de la poética, que ha aspirado históricamente a “elevar” la crítica literaria al status de ciencia. Lo que Foucault hace surgir es precisamente la cuestión del poder dentro del dominio del cuestionamiento crítico, el poder que emana de una presunción que rodea ciertas categorías de discursividad²⁵.

En términos más detallados, yo diría que aún antes de que podamos conocer el punto hasta el cual algo como el marxismo o el psicoanálisis puede ser comparado con una práctica científica en su funcionamiento cotidiano, sus reglas de construcción, sus conceptos; aún antes de que podamos plantear la cuestión de la analogía formal y estructural entre el discurso marxista y el psicoanalítico, es sin duda necesario cuestionarnos a nosotros mismos sobre nuestras aspiraciones a la clase de poder que se presume que acompaña a tal ciencia. Sin duda son las siguientes clases de preguntas las que sería necesario formular: ¿Qué clases de saberes quiere usted descalificar en el instante mismo de su demanda: “¿Es una ciencia?”? ¿Qué cuestiones del habla y del discurso –qué cuestiones de la experiencia

y del conocimiento— quiere usted “disminuir” cuando dice: “Yo, que sostengo este discurso, estoy planteando un discurso científico, y soy un científico”? ¿Qué *vanguardia* teórico-política quiere entronizar para aislarla de todas las formas discontinuas de saber que circulan acerca de ella? Cuando lo veo a usted presionando para establecer la científicidad del marxismo no creo realmente que esté demostrando de una vez y para siempre que el marxismo tiene una estructura racional y que por ende sus propuestas sean el resultado de procedimientos comprobables; para mí usted está haciendo algo completamente diferente, está invistiendo los discursos marxistas y aquellos que los sostienen con los efectos de un poder que Occidente desde la Edad Media ha atribuido a la ciencia y ha reservado para aquellos ligados al discurso científico.²⁶

Sin duda, en el caso de los varios estudios de gran nivel sobre la poética a los cuales Todorov se refiere en su "Poética estructuralista", entre ellos la Nueva Crítica y el estructuralismo, la atención a la dimensión sincrónica del objeto textual (lo que Roman Jakobson ha llamado los “factores continuos, duraderos, estáticos” del texto²⁷) y a los principios generales que gobiernan el significado ha sido ampliamente atacada por ahistórica, falsamente científica, ciega ante el libre juego del significante o la heterogeneidad de las posiciones espectatoriales.²⁸ La crítica a la relativa falta de atención del estructuralismo al dinamismo de la transformación histórica fue articulada tempranamente, en 1966, en "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas" de Derrida, en el cual los límites del abordaje estructuralista de Claude Levi-Strauss fueron delineados:

Más concretamente, en la obra de Levi-Strauss se debe reconocer que el respeto por la estructura, por la originalidad interna de la estructura, impone una neutralización del tiempo y de la historia. Por ejemplo, la aparición de una nueva estructura, de un sistema original, siempre sucede -y esta es la condición misma de su especificidad estructural- por una ruptura con su pasado, su origen, y su causa. Uno puede por lo tanto describir lo que es peculiar a la organización estructural solamente no teniendo en cuenta, en el preciso momento de su descripción, sus condiciones pasadas: fracasando en plantear el problema del pasaje de una estructura a otra, poniendo la historia entre paréntesis.²⁹

Poética y política

Pero algunas aplicaciones recientes del modelo poético sugieren que los análisis discursivos que están al tanto de la estructuración, función y efecto textual pueden atender de modo igualmente convincente a lo local y a lo político: por ejemplo, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* de James Clifford y George E. Marcus, *Anthropological Poetics* de Ivan Brady, *The Poetics of Gender* de Nancy K. Miller, y *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* de Susan Rubin Suleiman, particularmente su capítulo sobre "The Politics and Poetics of Female Eroticism" (“La poética y la política del erotismo femenino”)³⁰. James Clifford ve la poesis de la etnografía como compleja, plural y cargada políticamente. Si la cultura es controversial, temporal e inesperada, su representación y explicación adecuada puede ser comprendida sólo a través de “una serie abierta de encuentros

contingentes, cargados de poder”³¹. Y sin embargo, el carácter provisional de los hallazgos del etnógrafo contemporáneo [“encuentros transculturales locuaces, sobredeterminados³², saturados de relaciones de poder y objetivos personales contrapuestos”³³] intensifica, más que invalida, la necesidad del tipo de auto-examen discursivo que la poética implica. Suleiman sostiene que “una teoría genuina de la vanguardia debe incluir una poética del género, y [...] una poética genuina del género es indisociable de una poética feminista”³⁴. Aboga por una práctica crítica que, por alertada que pueda estar del despliegue de elementos significantes (el dominio de las cuestiones formales), permanece siempre vigilante de las relaciones de poder y privilegio *engendradas*³⁵.

La impresión de que el análisis de las prácticas culturales/estéticas debe tener en cuenta la dinámica del espacio social que su objeto ocupa, es crucial tanto para la obra de Clifford como para la de Suleiman citadas arriba. En un sentido verdadero, la poética también debe enfrentar la problemática del poder. Si, como Foucault ha sostenido, el individuo es "un efecto de poder" ejercido por mecanismos sutiles que "desarrollan, organizan y ponen en la circulación [...], el conocimiento, o más bien, los aparatos de conocimiento", indagaciones críticas a la especie, las funciones y los efectos de formas discursivas deben atender a las presiones y los límites de determinación social, los principios de autoridad y legitimidad así como las represiones históricas que forman y limitan las formas estéticas.³⁶ Se vuelve muy claro, en el examen del film documental, el hecho de que las características formales que definen los ciclos o los estilos de esta forma fílmica (el *actualité*, el *cinépoem*, o el *cinéma vérité*) son histórica e ideológicamente contingentes. Los “movimientos” cinematográficos que han funcionado tan frecuentemente como la fuerza motora para el desarrollo del documental (desde el grupo de Grierson en Inglaterra a los practicantes del cine directo de Drew Associates, a los radicales contraculturales de Newsreel) han estado, según cada caso, profundamente relacionados a estructuras políticas -como uno podría esperar para tal práctica cultural costosa (y frecuentemente patrocinada por el Estado).³⁷

Esta atención al enlace necesario de lo político y lo estético en el regreso actual a la poética es llevada aún más lejos en otro estudio reciente. *The Poetics of Military Occupation: Mzeina Allegories of Bedouin Identity Under Israeli and Egyptian Rule*, de Smadar Lavie, sugiere que la polarización misma de la poética y la política puede ser culturalmente específica. El propósito de Lavie es mostrar cómo las variaciones de performances de narración ritualizadas, a través de la riqueza de sus capas alegóricas, consiguen un tipo de resistencia cultural indígena que mezcla efectos poéticos y políticos. “Mientras que las culturas del Primer Mundo distinguen entre lo privado y lo público, y entre lo poético y lo político”, escribe, “la cultura Mzeina, bajo la amenaza continua de desaparición, se dice a sí misma de modo alegórico que existe, metonimizando la experiencia privada para la historia de la colectividad, y uniendo la poética local de narración con las realidades políticas globales del neocolonialismo”.³⁸

Lo que emerge de esta descripción general de los esfuerzos recientes hacia una poética -de la literatura, la etnografía y el cine- es la impresión de una ambición compartida de construir y testear teorías generales de la textualidad³⁹ que focalizan en procesos concretos de composición, función y efecto. Mientras que la atención al dispositivo retórico o a la estrategia formal es declarada, ninguna indiferencia

intrínseca para determinantes históricos o ideológicos (incluyendo aquellos de la propia empresa del crítico) puede ser asumida. En efecto, lo contrario puede ser demostrado. Estas obras, aunque aspiran a un rigor intelectual y a la precisión en la formulación, no pueden ser encasilladas con justicia como formalistas o naturalmente científicas. Con respecto a la confluencia actual de “poética” y “política”, una lógica de complementariedad prevalece: cada término funciona recíprocamente como “un agregado que viene a compensar una deficiencia” sin rendirse a una exterioridad absoluta. (“El complemento no es ni una presencia ni una ausencia. Ninguna ontología puede pensar su operación”⁴⁰). La reciente vuelta a la poética, entonces, es marcada por una activación simultánea de la historia (“poética histórica”) y de la política (“poética y política”). El desafío de Lavie a las suposiciones eurocéntricas de un binarismo poética/política y su análisis de las prácticas sincréticas muy cargadas que describe, refuerzan mi propia impresión de que la atención rigurosa a los textos puede facilitar la comprensión política.

Se supone que esta extendida discusión de la poética debe articular el contexto histórico preciso en el cual una poética del documental puede ser juzgada. Pues cualquier tarea de ese tipo invoca necesariamente una tradición de investigación rica y diversa en Occidente, cuyas varias manifestaciones en el siglo XX han contribuido decisivamente a la formación del pensamiento actual acerca de las prácticas culturales. Dado el objetivo fundamental de la poética –someter a las formas estéticas a una investigación rigurosa sobre su composición, función y efecto– este campo de estudio se ha transformado en una especie de campo de pruebas para las relaciones entre la ciencia y el arte.⁴¹ Mientras que varios especialistas han lamentado el aparente endurecimiento del cisma de “verdad y belleza” desde la Ilustración, y otros han analizado las implicaciones ideológicas de esa supuesta escisión, las obras de los autores de poéticas continúan redefiniendo estas discutidas fronteras. Recientemente algunos estudios sobre literatura y etnografía han demostrado que las contingencias de un carácter político e histórico tienen su lugar en el marco de la poética. Es en este contexto en el cual mi propia empresa exige ser entendida.

De aquí en adelante intentaré delinear algunos principios fundamentales que gobiernan la función y el efecto en el trabajo documental en el cine y el video, dentro de un marco histórico y a través de una evaluación de la modalidad discursiva. Este esfuerzo, aunque preliminar, examinará los parámetros y las potencialidades del discurso documental con el objetivo último de enriquecer el film documental, el menos discutido y explorado de los reinos cinematográficos. Una poco desarrollada conciencia común de la amplitud y el dinamismo de la historia del documental, la escasez de salidas de distribución para el realizador de documental independiente y la relativa falta de atención crítica a las formas de no-ficción se han combinado para obstaculizar el crecimiento y el desarrollo del documental.⁴²

Todo ello contribuye al relativo empobrecimiento de una *cultura del film documental*, es decir, de un clima entusiasta de ideas y actividades creativas alimentado por el debate y la participación pública. Tal ambiente puede haber existido una vez en la Unión Soviética en los años veinte, o en este país⁴³ durante finales de los años treinta o a principios de los años sesenta. Pero con la consolidación y el crecimiento económico de las cadenas de televisión comerciales (con su preferencia por la programación de “*realities*”, incluso documentales

caseros), y el cierre virtual de los formatos de series independientes de la televisión pública tales como *Frontline*⁴⁴, tal ambiente ya no existe.

Mientras que la reciente acción del Congreso, que creó un Servicio de Televisión Independiente para apoyar y exhibir el trabajo de productores independientes, fue el resultado de los esfuerzos conjuntos de defensa de intereses de una coalición de productores independientes, educadores y ciudadanos comprometidos; esos beneficios están siendo seriamente amenazados por fuerzas conservadoras en el Congreso. De hecho, la supervivencia misma del arte producido independientemente, patrocinado por el Estado en los Estados Unidos, permanece en cuestión, una circunstancia mejor ilustrada por el dramatismo continuo que rodea el National Endowment for the Arts⁴⁵.⁴⁶ Si el activismo político es posible a principios de los años noventa, entonces es necesario que permanezcamos igualmente atentos a la administración de las herramientas conceptuales requeridas para realzar el desarrollo de una cultura del film viable para el documental.

Las cuatro tendencias fundamentales del documental

Lo que deseo considerar aquí, en el contexto de una poética naciente del documental -aquellos principios de construcción, función y efecto específicos del film y el video de no-ficción- atañe a lo que considero las cuatro tendencias fundamentales o funciones retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental.⁴⁷ Estas categorías no pretenden ser exclusivas o herméticas; la fricción, la superposición –incluso la mutua determinación– perceptible entre ellas prueban la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales. En algunos momentos y en la obra de ciertos profesionales, una u otra de estas características ha sido frecuentemente privilegiada o desvalorizada. Expongo las cuatro tendencias en la voz activa apropiadas para su rol en una “*poesis*”, una “creación activa”:

1. Registrar, mostrar o preservar.
2. Persuadir o promover.
3. Analizar o interrogar.
4. Expresar.

No tengo la intención de sugerir que el trabajo más meritorio necesariamente encuentra el equilibrio ideal entre estas tendencias o incluso las integra de una manera particular. Más bien espero mostrar el carácter constitutivo de cada una, las posibilidades creativas y retóricas engendradas por estas varias modalidades. Mi intención, no muy oculta, es apuntar hacia, y tal vez valorar, algunas de las tendencias del documental menos frecuentemente exploradas, buscando impulsar la clase de “investigación básica” en las artes que ayuda a promover una mejor cultura tanto como lo hace con una mejor ciencia. Esta noción de “investigación básica” es fundamental para una poética de cualquier tipo. En el caso del documental, sin embargo, ha habido poca investigación de cualquier clase que pueda arrojar luz sobre las condiciones discursivas imperantes que producen lo que es etiquetado como “no-ficción”. Es de esperar que la interrogación de estas modalidades del documental pueda empezar a desprender el sentido de inevitabilidad histórica adherida a todo (des)equilibrio que pueda obtener dentro del campo de las prácticas

habituales (ej.: la función retórica eclipsando la analítica), a fin de enlazar con el potencial más amplio, reprimido pero disponible.

Las cuatro funciones como modalidades de deseo

Estas cuatro funciones operan como modalidades de deseo, impulsos que alimentan el discurso documental. Como tal, el modo de registro/muestra/preservación puede ser entendido como la tendencia mimética común a todo el cine, intensificado por el estatus ontológico del significante del documental -su supuesto poder para atrapar “el movimiento imponderable de lo real”. Escribiendo a fines de los años treinta, Hans Richter describió la demanda histórica de preservación fílmica con gran elocuencia: “Nuestra era demanda el hecho documentado. La moderna tecnología reproductora del cinematógrafo era extraordinariamente sensible a la necesidad de sustento fáctico [...] la cámara creó un reservorio de observación humana de la manera más simple posible”.⁴⁸ Tempranamente, en 1901, el cine fue reclutado al servicio de preservación cultural con la filmación de Baldwin Spencer de ceremonias aborígenes.⁴⁹ La antropología, en su afán por rescatar las “autenticidades en peligro” (un tropo que ha sido criticado por varios lados últimamente -véase, con respecto a esto, el ensayo de Trinh T. Minh-ha (Capítulo 5)]⁵⁰,) ha aprovechado el ojo de la cámara como un aliado fiel.

Uno de los textos cruciales para una discusión del deseo que sustenta el impulso documental es sin duda el clásico de André Bazin "La ontología de la imagen cinematográfica". A medida que el ensayo alcanza su crescendo emocional, cualquier noción de la relación asintótica de la imagen con lo real es desechada a favor de una explicación por la cual el signo indicial deviene idéntico al referente. En la declaración siguiente uno siente la fuerza del deseo (¿histórico?, ¿autoral?) mientras transforma una discusión acerca del status ontológico de la imagen fotográfica en una declaración sobre la semiosis misma.

Solamente una lente fotográfica puede darnos la clase de imagen del objeto que es capaz de satisfacer la profunda necesidad que tiene el hombre de sustituir a éste por algo más que una mera aproximación, una clase de calcomanía. La imagen fotográfica es el objeto en sí mismo, el objeto liberado de las condiciones de tiempo y espacio que lo gobiernan. No importa qué tan borrosa, distorsionada o decolorada pueda estar, no importa qué tan carente de valor documental pueda ser; comparte, por virtud del proceso mismo de su creación, el ser del modelo del cual es la reproducción; ella *es* el modelo.⁵¹

La posición de Bazin se mueve más allá de la construcción de una escena de absoluta auto-presencia para el signo documental, sugiriendo en cambio una inmaterialidad rotunda que proviene de su absorción completa por el referente histórico.⁵²

Hay, sin duda alguna, contingencias históricas que atenúan cualquier aseveración para las “modalidades de deseo” como eternas o innatas. El impulso documental puede ser transhistórico, pero se encuentra lejos de no ser afectado por la historia. Mientras que Bazin puede habernos alertado sobre tales cuestiones relativas a las categorías, como la de la ontología fotográfica, también estuvo atento a los efectos variables que la historia ejerce sobre el público, y sus respuestas a la expresión

fílmica. En su "Cine y exploración", Bazin discute los méritos relativos de algunos films que tratan la reconstrucción visual de expediciones científicas. Prefiere una película como *Kon Tiki* (la documentación de Thor Heyerdahl de un viaje marítimo de 4500 millas) en la cual solo un poco metraje -rodado pobremente, frecuentemente subexpuesto en 16 mm ampliados a 35 mm- provee una interpretación fidedigna de la experiencia: "Ya que sigue siendo cierto que esta película no está hecha solo de lo que vemos -sus defectos son igualmente testigos de su autenticidad. Los documentos que faltan son los negativos de la expedición -su inscripción tallada en profundidad".⁵³ Esta predilección por lo real a cualquier precio es planteada como histórica en la explicación de Bazin: "Desde la Segunda Guerra Mundial hemos sido testigos de un regreso definitivo a la autenticidad del documental... Hoy el público demanda que lo que vea sea creíble, una fe que puede ser testada por otros medios de información, a saber: la radio, los libros y la prensa diaria [...] el predominio de reportajes objetivos tras la Segunda Guerra Mundial definió de una vez y para siempre lo que les exigimos."⁵⁴ Cuatro décadas después -en la estela dejada tras las incontables publicidades de TV que continúan comerciando su aspecto documental (cámara temblorosa, blanco y negro granuloso)- la representación técnicamente defectuosa de una pretendida realidad ya no basta como garantía visual de autenticidad. Simplemente es entendida como otro artificio más. Yo diría que mientras el instinto de auto-preservación cultural se mantiene constante, los indicadores de autenticidad documental son históricamente variables.

Como para la categoría de promoción y persuasión, uno podría entender la función retórica del film como un facilitador del deseo en su aspecto más racionalista. Dada la comprensión fundamental de Aristóteles de la necesidad de pruebas retóricas para llevar a cabo un cambio ("Antes de algún público, ni siquiera la posesión del conocimiento más exacto hará sencillo producir convicción"⁵⁵), las técnicas de persuasión son un prerrequisito para alcanzar objetivos personales o sociales. Podemos asociar deliberadamente ciertos personajes históricos con esta tendencia del cine documental (ej. la cámara de John Grierson martillando, más que reflejando, la sociedad). Pero el impulso promocional -venta de productos o valores, búsqueda de apoyo para movimientos sociales, o solidificación de identidades subculturales- es un instinto documental al cual el cine y el video de no-ficción continúan respondiendo.

Podríamos decir que el modo de "análisis o interrogación" es una respuesta a exigencias cognoscitivas, una extensión de las actividades psicológicas que, según los psicólogos constructivistas, permiten a los seres humanos organizar datos sensoriales, hacer inferencias y construir esquemas.⁵⁶ Mientras que se le ha prestado mucha atención al rol de los procesos perceptivos y cognoscitivos en la construcción de la historia, se ha escrito relativamente poco sobre una heurística de la cognición o la analítica basada en el documental. Como Bill Nichols ha sostenido, las películas de Frederick Wiseman (para mencionar un ejemplo notable) despliegan "los códigos de las acciones y enigmas que generalmente plantean, y posteriormente resuelven, incógnitas o misterios a través de las actividades de los personajes".⁵⁷ Además, estas presentaciones documentales "implican una teoría de los sucesos que describen" en virtud de una estructuración sofisticada de lo profílmico en un conjunto total que Nichols describe como "mosaico" (cada secuencia, una unidad semi-autónoma temporalmente explícita en sí misma, contribuye a una representación total pero no narrativa de la institución filmada). En este caso, la estrategia de organización carga con ello un programa epistemológico, dado que tal esquema de segmentos filmados

“asume que los sucesos sociales tienen causas múltiples y deben ser analizados como redes de influencias y patrones interconectados”.⁵⁸ Este parámetro del discurso documental está, de este modo, ligado a funciones cognitivas profundamente arraigadas, así como a un imperativo estrictamente informativo; la película documental se dirige a cuestiones de la vista y del saber de una manera bastante distinta a su equivalente ficcional, usualmente más discutido.

La última de las cuatro modalidades del documental abarca la función estética. Frecuentemente se ha supuesto que la creación de formas bellas y la tarea del documental de representar la historia son completamente irreconciliables. Cerca del comienzo de *De grandes sucesos y gente ordinaria*⁵⁹ (1979), Raoul Ruiz cita a Grierson a tales efectos. “Grierson dice: ‘El problema del realismo es que no trata con la belleza sino con la verdad’”. Entonces hacer fracasar esa declaración se transforma en el trabajo de la película, producir un “placer del texto” capaz de fundir indagación intelectual y valor estético.

El enfrentamiento entre “verdad” y “belleza” es producto de un lamentable dualismo (occidental) que responde a la escisión entre ciencia y arte, mente y cuerpo. Raymond Williams ubica el endurecimiento de la distinción arte/ciencia en el siglo XVIII, momento en el cual la *experiencia* (“sentimiento” y “vida interna”) comenzó a ser definida como contraria a *experimentación*.⁶⁰ La explicación de Hans Richter del desarrollo cinematográfico ofrece una ilustración de los efectos de este supuesto binarismo y su contribución a una clase de documental anti-estético: “Se hizo claro que un hecho no siguió siendo un ‘hecho’ si apareció bajo una luz demasiado hermosa. El énfasis corrido, dado que una imagen ‘bella’ no podría haber sido normalmente obtenida *salvo a expensas de su cercanía a la realidad*. Algo esencial debía ser suprimido para proveer una apariencia bella”.⁶¹ [la cursiva es mía] Y sin embargo, a pesar de las limitaciones de estas suposiciones, se hará claro que la función estética ha mantenido una relación específicamente histórica con el documental desde los Lumière.

Ahora resta trabajar cada una de las cuatro modalidades del documental más detalladamente y recurriendo a textos específicos, para delinear los contornos de una poética del documental. Lo que se hace inmediatamente claro es la medida en la cual las obras individuales se escapan de cualquier taxonomía limitada. En efecto, cualquier poética del valor, a pesar del poder explicativo que pueda movilizar a través de la elaboración de modalidades conceptualmente discretas, debe estar dispuesta a admitir la transgresión como la propia *condición* de la potencia textual. Como el deseo es puesto en juego, el discurso documental puede comprender la discursividad histórica *a través de y en contra de* una superficie placentera, puede dedicarse a la auto-reflexión *al servicio de* la persuasión moral. Como paradigmas metacríticos, las cuatro funciones del texto documental pueden ser provisionalmente discretas; como operaciones textuales específicas, rara vez lo son.

1. Registrar, mostrar o preservar

Esta es tal vez la más elemental de las funciones del documental, familiar desde las *actualités* de Lumière, fácil de encontrar en el antecedente fotográfico. El énfasis aquí está puesto en la duplicación del real histórico, en la creación de una realidad de

segundo orden hecha a la medida de nuestro deseo -burlar a la muerte, detener el tiempo, restituir lo perdido. Aquí, la etnografía y las películas caseras se encuentran, en la medida en que ambas buscan lo que Roland Barthes ha calificado como “esa cosa bastante terrible que está allí en cualquier fotografía: el retorno de los muertos”.⁶²

El documental ha estado más usualmente motivado por el deseo de explotar los poderes de revelación de la cámara, un impulso escasamente acoplado con un reconocimiento de los procesos a través de los cuales lo real es transformado. A veces, como en el caso de Flaherty, el deseo de conservar el rastro del fenómeno breve o ya ausente ha conducido al artista de no-ficción a complementar el comportamiento o el acontecimiento-en-la-historia con su homólogo imaginado -la tradicional caza de morsas del esquimal que fue escenificada de nuevo para la cámara, por ejemplo.⁶³

Un formato interesante a considerar en este aspecto es el diario electrónico o filmado (ej. la obra de Jonas Mekas, George Kuchar, Lynn Hershman o Vanalyne Green), que reflexiona sobre la experiencia vivida del artista. En el caso de estos cuatro artistas, el interés no radica tanto en recuperar el tiempo pasado o en hacer simplemente una crónica de la vida diaria –hay una escasa ilusión de recuperación prístina– como en aprovechar la oportunidad de *revisar* la experiencia en el nivel del sonido y de la imagen. Tanto si es la remoción de las escenas de calle de New York de Mekas, con su narración hastiada del mundo puesta en voz *over* durante muchos años o las sobreimpresiones y marcas de Hershman en las imágenes, asociando el autorretrato con el archivo de sobrevivientes de campos de concentración, estos esfuerzos por hacer un diario exceden los límites de la auto-preservación.

La duplicación del mundo, incluso de lo que conocemos más íntimamente –nosotros mismos– nunca puede estar libre de problemas. Lo sabemos desde los escritos de Michel de Montaigne, un hombre de las letras del siglo XVI, quien escribe su intento de representar no el *ser* sino el *devenir*. A través de tres volúmenes de ensayos, Montaigne se mantiene alerta al estado de cambio que nos constituye a todos. Escribe, cerca del comienzo de su "Del arrepentimiento" (III: 2, 610): “El mundo no es más que un movimiento perenne. Todas las cosas en él están en constante movimiento –la Tierra, la roca del Cáucaso, las pirámides de Egipto– tanto en un movimiento común como en el suyo propio. La estabilidad en sí no es más que un movimiento más lánguido”. No es necesario un post-estructuralista para descubrir la insuficiencia de las teorías del arte del reflejo, aquellas posiciones que nos harían creer que la mimesis (incluso como representación fotográfica) significa producir simulacros que son el equivalente de sus homólogos históricos. Los sistemas de significación soportan con ellos el peso de su propia historia y materialidad; Freud nos recuerda que incluso la lengua, el sistema de significación más insustancial, tiene una existencia material en el inconsciente. Aún al ver la película más *verité* deberíamos recordar, con Magritte, que esto tampoco es una pipa. Dado el reclamo de verdad que persiste dentro del discurso documental como una condición que lo define (“lo que ves y lo que escuchas es del mundo”), el colapso del signo y del referente histórico es un asunto de preocupación particular.

Nuestros intentos de “fijar” en el celuloide lo que se sitúa delante de la cámara -nosotros mismos o miembros de otras culturas- son esfuerzos frágiles, si no totalmente faltos de sinceridad. Siempre se inmiscuyen cuestiones de selección (qué

ángulo, toma, movimiento de cámara, va a servir más); y los resultados son, efectivamente, *mediados*, la consecuencia de múltiples intervenciones que necesariamente *se interponen* entre el signo cinematográfico (lo que vemos en la pantalla) y su referente (lo que existió en el mundo).⁶⁴

No es solamente el film etnográfico el que depende tan crucialmente de esta capacidad fabulosa de la forma de la imagen en movimiento de conservar el momento fugaz. Solo hay que pensar en la miríada de películas históricas, tan populares en los años setenta y ochenta, que ofrecían versiones revisionistas de los *Wobblies*⁶⁵ o las *Riveting Rosies*⁶⁶. Estas piezas se sostenían en la necesidad de ofrecer visiones correctivas, alternativas al discurso histórico dominante que había minimizado las luchas de trabajo, de las mujeres, de las clases bajas y de los marginados. Con demasiada frecuencia, sin embargo, el interés en el documento visual -el material de entrevista intercalado con material de archivo- superó la obligación del historiador de interrogar, más que de simplemente presentar la evidencia visible. Éstas eran personas honestas, cálidas, a veces carismáticas, tanto como nosotros o (aún más preocupante) tanto como quisiéramos ser.⁶⁷ Las clases de inversión emocional y estímulo narrativo que nos mantienen pegados a nuestros asientos durante los melodramas de la pantalla grande fueron movilizadas de esta manera. Los problemas surgieron cuando el análisis histórico, conciente de la contradicción y complejidad dentro y a través de los documentos (ej. versiones contrapuestas de textos o fenómenos sociales, así como preguntas surgidas de la traducción de una lengua o habla local a otra) fue reemplazado por anécdotas o recuerdos personales.

Pero la historia pública no puede ser simplemente un conjunto de historias privadas coordinadas o cortadas transversalmente con destreza. Estas historias orales siguen siendo valiosas por su capacidad de hacer de público conocimiento las versiones veladas al público y los movimientos sociales. Pero su preferencia por la preservación, por encima de la interrogación, quita mérito a su poder como vehículo de entendimiento. Delegar la función enunciativa a una serie de temas de entrevista no puede, al final, reforzar un reclamo de verdad para el discurso histórico; el enunciador, el que “expresa” el texto, es el realizador del film o video funcionando como historiador. Aunque una discusión rigurosa del gesto auto-reflexivo no puede hacerse aquí, vale la pena citar las declaraciones incisivas de Roland Barthes sobre el status discursivo de todo enunciado documental.

En el nivel del discurso, la objetividad, o la ausencia de cualquier clave para el narrador, resulta ser una forma particular de ficción, el resultado de lo que puede ser llamado la ilusión referencial, donde el historiador intenta dar la impresión de que el referente está hablando por sí mismo. Esta ilusión no está limitada al discurso histórico: muchos novelistas, en las épocas del realismo, se consideraban a sí mismos “objetivos” porque habían suprimido todo rastro del “yo” en sus textos. Hoy en día la lingüística y el psicoanálisis se unen para hacernos mucho más lúcidos hacia tales modos de enunciación ascéticos: sabemos que la ausencia de un signo puede ser significativo también... El discurso histórico no sigue la realidad, solo la significa, afirma a cada momento: *esto sucedió*, pero el significado expreso es solamente que alguien está haciendo esa afirmación.⁶⁸

El historiador del arte John Tagg ha escrito lo que puede ser la versión definitiva del carácter históricamente contingente de la representación documental como evidencia (la condición de preservación, por excelencia) en su ensayo introductorio a *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Tomando como punto de partida una crítica al felizmente personal tratamiento de la imagen documental de Barthes en *La cámara lúcida*, Tagg sostiene que el carácter indicial de la fotografía no puede garantizar nada.

En cada etapa, los efectos del azar, las intervenciones decididas, las elecciones y las variaciones producen significado, sea cual sea la habilidad aplicada, y sea cual sea la división del trabajo a la cual el proceso es sometido. Esto no es la inflexión de una realidad previa (aunque irremisible), como Barthes nos hiciera creer, sino la producción de una realidad nueva y específica. (...) La fotografía no es una “emanación” mágica sino un producto material de un aparato material puesto a trabajar en contextos específicos, por fuerzas específicas, para propósitos más o menos definidos. Requiere, por lo tanto, no una alquimia sino una historia (...) Que una fotografía pueda colocarse como *evidencia*, por ejemplo, no se sostiene sobre un hecho natural o existencial sino sobre un proceso semiótico social (...) Será una idea central de este libro que lo que Barthes llama “fuerza de evidencia” es un resultado histórico complejo y es ejercitada por fotografías solamente dentro de ciertas prácticas institucionales y dentro de relaciones históricas particulares (...) La idea misma de lo que constituye evidencia tiene una historia (...) El problema es histórico, no existencial.⁶⁹

II. Persuadir o promover

Haremos bien, en este punto de la argumentación, en examinar una condición crucial de este estudio, a saber, la mutualidad paradójica de las cuatro funciones del documental. Ya que, aunque estoy intentando distinguir entre las varias modalidades del documental, la mejor manera para comprender su efectividad, tal esfuerzo debe fracasar si se plantea una discreta capacidad de las mismas para estar separadas. Con el correr de los años, se han hecho esfuerzos para trazar un mapa del firmamento de la no-ficción etiquetando genéricamente (Ej. “el documental social”), o mediante la determinación de los tipos de documental cuyos ejemplares están destinados a expresar atributos particulares (ej. una orientación de cambio social).

En tales casos, uno rápidamente se topa de modo directo con la paradoja lógica de todas las designaciones de género, mejor descritas por Derrida en su “La ley de género”: “En el código de las teorías de los conjuntos, si puedo utilizarlo al menos en sentido figurado, yo hablaría de una especie de participación sin pertenecer -un participar en, sin ser parte de- sin ser miembro del conjunto”. Derrida más adelante desafía la estabilidad de las fronteras erigidas en nombre del género.

Y supongamos por un momento que fuera imposible no mezclar géneros. ¿Y si hubiera, situada dentro del corazón mismo de la ley, una ley de impureza o un principio de contaminación? ¿Y si supusiéramos que la condición de posibilidad de la ley fuera el a

priori de una contra-ley, un axioma de imposibilidad que confundiría su sentido, orden y razón? ⁷⁰

¿Cómo podemos explicar una esclusa de nominación capaz de exclusión (la puesta de límites) y sin embargo infinitamente susceptible de expansión? ¿Cómo debemos entender una designación de diferencia que se mantiene viable solamente sobre la condición de su potencialidad para la violación de su cierre (el género “dinámico” o transformacional)? ¿Cuál es el principio de diferencia preciso que así obtiene? Tales son, al menos, las meditaciones de Derrida sobre la pureza e impureza simultánea del status del género. En este caso, el planteo de la eficacia de un aislamiento nominal de diferencia *funcional* existe al mismo tiempo con una demanda por la mutua interpenetración de regímenes al nivel de la instancia textual igualmente insistente. Ya que, desde luego, un parámetro crucial de la persuasión no podría tener lugar si no fuera por la impronta verídica del status de signo indicial del documental, en sí mismo una condición del modo de registro/preservación, entendido como la primera función del documental. Tampoco podemos suponer razonablemente que el dominio expresivo es totalmente separable de una discusión sobre poderes de persuasión. Así, de hecho, estos paradigmas de una poética del documental, a pesar de ser capaces de movilizar poderes explicativos -al nivel de la metacrítica- a lo largo de un eje vertical de un significado histórico preciso, nunca se encuentran, sin embargo, verticalmente. No hay pureza ontológica en juego.

La persuasión es el tropo dominante para las películas de no-ficción en la tradición de John Grierson, el presunto hombre que acuñó el término “documental”. Polemista y activista social, Grierson dejó su marca en las culturas cinematográficas de Gran Bretaña, Canadá, los Estados Unidos, y en el mundo. Para este hijo de un pastor calvinista la pantalla era un púlpito, la película un martillo para dar forma al destino de las naciones. La urgencia promocional que caracterizó el trabajo del Empire Marketing Board⁷¹ de Gran Bretaña bajo la tutela de Grierson en los años treinta [ej. *Night Mail* (1936), *Housing Problems* (1935)] ha sido igualada tanto antes como desde entonces en muchos contextos patrocinados por el estado, desde el exuberante *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929) en la Unión Soviética hasta el radicalismo formal y político del cubano Santiago Alvarez en obras como *Now!* (1965) y *79 Primaveras* (1969).

Como en el caso de la modalidad preservacional (la primera), la persuasión documental debe ser entendida como un efecto de la historia en condiciones discursivas precisas. Tagg ha escrito que la eficacia de gran parte de la fotografía del New Deal como herramienta para movilizar el apoyo popular a la política gubernamental solo puede ser explicada dentro de un agobiado contexto de fuerzas históricas.

Los años en los cuales las medidas estatales liberales del New Deal estaban siendo promulgadas y exigidas a través de la lucha, fueron testigos de un crucial “*rendez-vous*” histórico de medios, retórica y estrategia social. Solo en esta coyuntura podría el modo documental tomar su fuerza particular, imponer la identificación y ejercer un poder, no como la evocación de una verdad prístina sino como una retórica de la Verdad políticamente movilizada, una estrategia de significación, una intervención cultural dirigida a

sellar la unidad social y las estructuras de creencia en una época de crisis y conflictos de gran alcance.⁷²

Mientras que la persuasión es más frecuentemente identificada con proyectos que exhiben una singularidad de objetivo y tono –la estridencia de las series *Why We Fight* de Frank Capra de los años de la Segunda Guerra Mundial, o el tristemente célebre peán de Leni Riefenstahl al Nacional Socialismo, *El triunfo de la voluntad* - haremos bien en considerar la mayor diversidad del ímpetu promocional y la complejidad de sus formas de presentación ¿No nos encontramos finalmente persuadidos (movidos hacia una cierta comprensión de lo inconmensurable), en el caso de *Noche y niebla* de Alain Resnais, a través de la sobriedad de las elecciones icónicas del mismo (una montaña de anteojos), el carácter poético de la escritura de Jean Cayrol, o la majestuosidad del travelling inexorable de la cámara a través de y por el tiempo y el espacio? La expresividad -el juego modulado del significante del documental aislado aquí como la cuarta función del documental- puede ocasionar la persuasión como la representación concreta de lo significado (figuras retóricas, pruebas lógicas, la estructuración del argumento en el nivel del sonido y la imagen).

En su *Ideology and the image*, Bill Nichols nos trae a la memoria la tríada aristotélica de pruebas vigente en el documental: ética, emocional y demostrativa. Podemos ser persuadidos por el status ético del realizador de cine o del individuo entrevistado, por los sentimientos de cariño o compasión despertados, o por un aluvión de gráficos de barras. La presencia de Edward R. Murrow responde a gran parte del impacto social de *Harvest of shame* tal como el veterano discapacitado entrevistado en *Hearts and Minds* más profundamente de lo que podrían hacerlo todos los auténticos expertos. La “afirmación de verdad” del documental (que dice, como mínimo: “créeme, soy del mundo”) es el punto de partida de la persuasión para toda la no-ficción, desde la propaganda hasta el rock-doc.

Uno podría defender los méritos relativos de, digamos, pruebas emocionales versus demostrativas –fotografías del sufrimiento versus testigos expertos. Sin duda surgen consideraciones éticas en el contexto de tal discusión; sin embargo no estoy dedicándome aquí a medir el valor o lo apropiado de ningún abordaje persuasivo en particular. Más importante es, en mi opinión, la afirmación de que la modalidad de persuasión o promoción es intrínseca a todas las formas del documental y demanda ser considerada en relación a las demás funciones retóricas/estéticas.

III. Analizar o interrogar

El análisis, en este contexto, puede ser considerado como el reflejo cerebral de la modalidad de registro/mostración/conservación, es la revelación interrogada. Muy pocos realizadores de documentales comparten la actitud crítica sostenida por el antropólogo Clifford Geertz cuando escribe: “Nunca he llegado a ningún lugar cercano al fondo de cualquier cosa sobre la cual he escrito [...] el análisis cultural es intrínsecamente incompleto. Y, peor que eso, cuanto más profundamente ahonda, menos completo es”.⁷³ Si esto es cierto para el erudito capaz de dedicar años al trabajo de campo, ¿cuánto más cierto podrá ser para el artista del área audiovisual, cuyas profundas exploraciones deben amoldarse a las exigencias del mercado cultural y a un modo de producción muy costoso?

Este ímpetu documental transforma las preguntas no reconocidas que yacen bajo todas las formas de no-ficción en potenciales temas: es decir, ¿sobre qué base el espectador cree en la representación?, ¿cuáles son los códigos que aseguran tal creencia?, ¿qué procesos materiales están involucrados en la producción de este “espectáculo de lo real” y hasta qué punto estos procesos tienen que hacerse visibles o conocibles por el espectador?⁷⁴ Mientras que varias de estas cuestiones son familiares por los debates sobre la reflexividad y por el llamado cine brechtiano, aplicable por igual a la ficción y a la no-ficción (las películas de Vertov, Godard, y Straub/Huillet han inspirado más frecuentemente este debate), su urgencia es particularmente grande en el caso de las obras documentales, de las que puede decirse que tienen un lazo directo, ontológico, con lo real. Es decir, todo documental reclama para sí mismo un anclaje en la historia; se supone que el referente del signo no-ficcional es un trozo del mundo (aunque uno privilegiado, por ser visible y/o audible) y, por ende, alguna vez estuvo disponible para la experiencia cotidiana.

Es probable que el documental analítico reconozca que las estructuras mediáticas son formativas, más que meros embellecimientos. En *El hombre de la cámara*, el flujo de imágenes es detenido o reencuadrado repetidamente, al tiempo que el hecho fílmico se revela como un proceso social de mucho trabajo que involucra a camarógrafos, montajistas, proyccionistas, músicos y miembros del público. Las películas son representadas como imágenes fotográficas en movimiento, variables en cuanto a su velocidad de proyección, duración o dirección: caballos que galopan son capaces de ser detenidos a mitad del tranco, el agua puede correr hacia arriba, niños sonrientes pueden ser transformados en trozos de celuloide para ser inspeccionados en el escritorio de trabajo de la montajista Svilova. No expongo esto para decir que cada documental debe reinventar la rueda o recordarle al espectador que esto es, finalmente, sólo una película. Lo que se sugiere aquí es que la presentación no implica automáticamente interrogación, y que ésta última puede ser un ingrediente valioso para cualquier pieza de no-ficción. Brecht sostuvo que el verdadero éxito del arte puede ser medido por su capacidad de activar a sus espectadores. El flujo de la comunicación siempre debe ser reversible, el maestro siempre deseando transformarse en alumno.

Mucho se ha dicho sobre la utilidad del cine en los últimos años. El resultado es que las obras de arte deberían fomentar la investigación, ofrecer un espacio para el juicio y otorgar las herramientas para la evaluación y posterior acción –en breve, promover una respuesta activa. El film o video que considera sus propios procesos, más que cerrar herméticamente cada hueco de un discurso que jamás carece de costuras, probablemente genere el sano escepticismo que engendra el conocimiento, ofreciéndose a sí mismo como un modelo.

Permítanme ofrecer algunos ejemplos del impulso analítico en el film documental. En la era del sonido, la brecha entre la imagen y su contraparte auditiva rara vez ha sido reconocida; se supone que el sonido sincronizado, la narración o la música deben reforzar o fundirse con la imagen, más que cuestionar su status. No es tal el caso de *Noche y niebla* con sus *pizzicatos* despreocupados acompañando las más opresivas imágenes de las atrocidades del Holocausto, contrapunto emotivo que subraya el horror. *Carta de Siberia* (1958) de Chris Marker es otra salida de la norma. El poder connotativo de los elementos auditivos no lingüísticos (música, inflexión vocal) es confirmado por la repetición de lo que, de otro modo, sería una

secuencia banal; el secuenciamiento de imágenes y narración se mantiene intacto mientras la música que acompaña y los valores tonales de la voz narradora crean efectos semánticos que difieren. Cada espectador es forzado a confrontar la maleabilidad del sentido y el impacto ideológico de las elecciones autorales o estilísticas que generalmente no son percibidas. En *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1972) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, una composición musical, el Opus 34 de Arnold Schoenberg, es “ilustrado” por medio del recitado de la correspondencia de Schoenberg así como por medio de sus dibujos, fotografías (del compositor y de los miembros de la Comuna de París asesinados), imágenes de archivo del bombardeo sobre Vietnam, y las imágenes de recortes de diarios sobre la salida en libertad de los arquitectos de campos de concentración nazis acusados. Un proceso de interrogación es así emprendido a través de la estratificación y resonancia de elementos heterogéneos. La música de Schoenberg, la obra de un auto-proclamado artista apolítico, deviene el vehículo expresivo para una atrocidad cuyas dimensiones morales e intelectuales exceden los límites estrechos de la política propiamente dicha. La coherencia colectiva del film debe ser construida por un público pensante. El impulso analítico no es explicitado por los realizadores sino llevado a cabo por el espectador.

En una cultura que valora el consumo -y la cultura disponible receptiva a ese imperativo- bien puede ser crucial para los documentalistas considerar lo que se juega en una intervención: desafiar y activar espectadores incluso en el proceso de instrucción o entretenimiento. En ese sentido, el análisis sigue siendo el soporte más crucial del realizador de documentales.

IV. Expresar

Es la función estética la que ha sido sistemáticamente infravalorada en el campo de la no-ficción, y sin embargo está ampliamente representada en la historia del documental. Mientras que las actualidades de los Lumière pueden haber creado el marco para el énfasis del cine de no-ficción en el significado, un gusto por la composición fotográfica dinámica –si no pictórica– históricamente condicionado, explica la diagonal del plano en perspectiva de la estación de tren en la Ciotat. La mayoría de las fuentes concuerdan en que Robert Flaherty fue el primer poeta del cine documental, así como un etnógrafo itinerante. La expresividad de Flaherty era tanto verbal como imagista originalmente, para las composiciones en lo profundo de los paisajes nevados sin caminos en *Nanook, el esquimal* (1922) uno debe considerar también las erupciones solares para el lenguaje poético (“el sol, una bola dorada en el cielo”). El ciclo de películas de “sinfonías de la ciudad” de la década de 1920 [*El hombre de la cámara*, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), *A propósito de Niza* (1930)] declaró en varios niveles su lealtad a los poderes de la expresividad al servicio de la representación histórica. El ingenio de la obra como una función de sus propiedades puramente fotográficas, ahora era unido a las posibilidades de la edición de crear explosivos efectos, tanto cerebrales como viscerales. Las primeras películas del polemista del documental Joris Ivens [*El puente* (1928), *Lluvia* (1929)] evidencian la atracción sentida por el potencial estético del cine, incluso por aquellos motivados por fuertes convicciones políticas.

Y sin embargo, el hecho histórico de la represión del dominio formal o expresivo dentro de la tradición documental es innegable. Tal circunstancia surge, no obstante, más de una institucionalización de la oposición arte/ciencia que de una limitación inherente. Por la vía de la prueba visible y el estudio de casos, podríamos considerar el trabajo fotográfico de Paul Strand en el cual un énfasis dual, quizás a lo largo de las propias líneas de la división “experiencia/experimento” planteadas por Williams, siempre fue distinguible. Se prestó atención a los inagotables temas del mundo a su alrededor (“Lo que existe fuera del artista es mucho más importante que su imaginación. El mundo afuera es inagotable”⁷⁵) aunque también a la organización dada por el artista. Así, puede decirse que una palpable tensión anima el trabajo de Strand tanto en cine como en fotografía, surgiendo de exigencias aparentemente irreconciliables: una exigencia de objetividad -una actitud hacia su objeto que su antiguo mentor Alfred Stieglitz llamó “brutalmente directa”- y, con un mismo nivel de insistencia, una exigencia de libre juego del yo subjetivo.

El trabajo de Paul Strand nos recuerda que el ojo documental es necesariamente transformacional de mil maneras, las mutaciones del mundo visible de Strand simplemente resaltan la singularidad de su visión como opuesta a la familiaridad de la fuente de su objeto. Examinándola, la definición griersoniana de documental -el tratamiento creativo de la realidad- parece ser una especie de oxímoron, el sitio de una unión irreconciliable entre la invención, por un lado, y la reproducción mecánica, por otro. Y, como con la figura del oxímoron en su contexto literario, esta colisión puede ser la ocasión de un efecto explosivo, a menudo poético. Tanto puede decirse del trabajo de Paul Strand.

Tomemos, por ejemplo, algunas de sus primeras fotografías, de 1915 o 1916 (“Abstraction-Bowls,” Connecticut, 1915 y “White Fence,” 1916), en las cuales objetos cotidianos o paisajes son iluminados naturalmente y compuestos para la cámara, de modo tal que insten al espectador a verlos como artefactos completamente contruidos, esculturales o de collage. Strand aplica aquí una clase de tensión retiniana entre la superficie de la imagen bidimensional (contundentemente reafirmada por la agresiva frontalidad del cerco blanco) y la tridimensionalidad insinuada por el claroscuro o por la fotografía con profundidad de campo. Hay, simultáneamente, una tensión de otra clase, que surge en nuestra percepción de tales composiciones –aquella que es ocasionada por un choque entre un sentido de lo cotidiano (objetos o vistas con los que uno puede encontrarse casualmente) y el conjunto formal en su totalidad (aquello que ha sido tomado causalmente, que ha sido fabricado, por su valor estético).

Consideremos, en este sentido, el tratamiento de Strand de los motivos arquitectónicos, fuertemente enmarcados o acomodados en un paisaje de motivos geométricos y tonales discordantes. Es simplemente un caso especial que le permite a quien podría ser llamado el “lector competente” de la fotografía ver “Mondrian” con, y en contra de, la imagen documental en un caso (“Basque Facade,” Arbonnes in the Pyrennes, 1951), o, en otro, una flecha blanca deslumbrante apuntada hacia el cielo, más que una simple estructura de marco en un grupo de otras viviendas (“White Shed,” the Gaspé, 1929). Una de las imágenes de Strand verdaderamente emblemáticas, la de Wall Street tomada desde las escaleras del Subtreasury Building⁷⁶, transforma la escala –la monumentalidad del Morgan Building y sus ventanas oscuras surgiendo imponentes sobre humanos del tamaño de insectos– en

un planteo moral. El primer plano del pestillo de una puerta en Vermont, hecho en 1944, realiza una operación inversa; la distancia es reemplazada por la proximidad. Una visualización de escala inesperada transforma aquí un detalle realista en un campo texturado, intensificado por el juego entre lo natural (las vetas de la madera) y lo construido por el ser humano (los planos horizontales y verticales de la carpintería). Es, de hecho, el descubrimiento por parte del fotógrafo de lo inesperado -su capacidad para desatar la epifanía visual- que suelta a la imagen de sus amarras puramente preservacionales. Como revela un estudio del trabajo de Strand y de otros expertos artistas del documental, no hay relaciones excluyentes entre documentación y creación artística.

Es importante expandir los límites de la forma documental para considerar trabajos tradicionalmente vistos como vanguardistas. Películas como *Pittsburgh Trilogy* (Stan Brakhage, 1971) (tres películas hechas a principios de los años setenta -una filmada en una morgue, otra en un hospital, y la tercera desde el asiento trasero de un auto de policía) o *Unsere Afrikareise* (Peter Kubelka, 1966), comparten con el documental dominante un compromiso con la representación del real histórico. Considerablemente, el foco de piezas como éstas, típicamente deja la impresión del mundo en el *sensorium* del artista y su interpretación de ese dato (la cámara en mano temblorosa de Brakhage mientras es testigo de una cirugía a corazón abierto en *Deus Ex*, 1971) o la radical reelaboración del material documental para crear relaciones sonido/imagen no disponibles en la naturaleza (el “modo de sincronizar” de Kubelka). Ya que, en efecto, el reino de la no-ficción fílmica es un *continuum* a lo largo del cual se pueden extender trabajos de gran variabilidad expresiva -desde aquel que presta poca atención al vehículo de expresión (la apoteosis no tan distante del *cinéma vérité* -tecnología de vigilancia- podría servir como caso límite) hasta aquel que enfatiza el filtro del objeto representado a través del ojo y la mente del artista. *Stations of the Elevated* (Manny Karchkeimer, 1981), por ejemplo, es una película sobre los subterráneos de New York y los graffitis que los cubren que no incluye una sola palabra hablada. Es la composición de imágenes y su orquestación en relación a una partitura de jazz dinámica lo que explica la efectividad del film.

Que un trabajo que emprende alguna forma de documentación histórica sea realizado de un modo desafiante o innovador, de ninguna manera debería descalificarlo como no-ficción, porque la cuestión de la expresividad es, en todos los casos, una cuestión de nivel. Todas esas transformaciones requieren una serie de elecciones autorales, ninguna de ellas neutra, algunas de las cuales pueden parecer más “artísticas” o puramente expresivas que otras. Puede haber pocas dudas acerca de que nuestras valoraciones críticas y categorías (“documental artístico” o “arte documental”) dependen de varios protocolos de lectura que están condicionados históricamente. Además, la capacidad de provocar una respuesta emocional o inducir placer en el espectador a través de medios formales, para generar poder lírico a través de matices de sonido e imagen en un modo exclusivo de verbalización, o para enlazarse con las características musicales o poéticas de la lengua propiamente dicha, no debe ser visto como mera distracción del evento principal. La cultura documental es claramente lo peor para tal puesta en “chaleco de fuerza estético”. De hecho, el objetivo comunicativo es frecuentemente aumentado por la atención a la dimensión expresiva; puede decirse que la película o video artístico utilizan más efectivamente las potencialidades de sus medios elegidos para transmitir ideas y sentimientos. Al

final, la función estética nunca puede ser completamente separada de la didáctica, en la medida en que el objetivo sigue siendo el “aprendizaje placentero”.

Conclusión

He intentado, con estas observaciones, esbozar el terreno epistemológico, retórico y estético en el cual la empresa documental ha surgido históricamente. Mi propósito ha sido clarificar y enriquecer –clarificar ciertos puntos clave implícitos en nuestras búsquedas compartidas para enriquecer las actividades críticas y creativas que surgen de tal compromiso. Invocando el modelo de una poética para el documental a través de la elaboración de cuatro funciones discursivas –preservación, persuasión, análisis y expresividad– he esperado introducir en estas consideraciones una rigurosidad crítica capaz de abarcar determinaciones históricas y políticas. A través de un foco progresivo en cada una de las funciones del discurso documental que considero más fundamentales, he intentado considerar su contingencia histórica, su eficacia textual y su carácter mutuamente definitorio. Tal estudio tiene necesariamente un final abierto y exige ser extendido en varias direcciones, de las cuales la menor no debería ser la evaluación de los efectos específicos del video, más que las prácticas cinematográficas, dentro de cada una de las categorías funcionales.

Como escritor y profesor me beneficio del trabajo que desafía mis preconcepciones críticas y que eventualmente me hace correr riesgos. Espero asimismo que el profesional pueda servirse de mi investigación como base de un proceso constante de autocritica y de testeo de los límites. En el contexto cultural en el cual el debate vivo cede el paso completamente a técnicas de supervivencia o negocios, es usual que todos paguen un precio. Si una cultura del film documental vital e independiente es realmente nuestro objetivo compartido, no podemos permitirnos fallar.

Una versión anterior de este ensayo fue pronunciada como discurso principal del Twelfth Annual Ohio University Conference en noviembre de 1990. Agradezco a Bill Nichols, Chuck Wolfe y Edward Branigan por su meticulosa lectura y por sus sugerencias, que han beneficiado en gran medida a este texto.

¹ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, trad. al inglés. Richard Howard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 33.

² Citado en Calvin Tomkins, "Look to the Things Around You," *The New Yorker*, 16 de Septiembre de 1974, 90.

³ Aristóteles, *Poetics*, trad al inglés Gerald F. Else (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1967), 4, 15.

⁴ Lubomír Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990), 56.

⁵ A pesar de las limitaciones históricas de la explicación de Doležel de la evolución de la poética en occidente –finaliza en 1945, previo al florecimiento de posguerra de la investigación en Francia– el libro ofrece una útil periodización de la poética en Occidente y una interpretación del rico linaje de las manifestaciones contemporáneas.

⁶ La definición de Valéry está citada en *Introduction to Poetics* de Tzvetan Todorov, trad al inglés Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981), 7.

⁷ Insistiré en incluir el video en la discusión acerca del film documental, aún teniendo en cuenta que los dos medios son irreduciblemente distintos. Creo que las cuatro modalidades del discurso documental expuestas aquí aplican tanto para el cine como para el video, pero se manifiestan de modo diferente y dentro de contextos históricos diferenciados. Un breve ejemplo debe bastar para ilustrarlo. Se podría decir que el video ha surgido como un campo discursivo con una relación particular con la preservación, la primera función documental. La cinta de video fue desarrollada en 1956 como un sistema de almacenamiento para una señal electrónica y desde entonces ha sido profundamente ligada a tecnologías de vigilancia. A diferencia del aparato cinematográfico de los Lumière, que desde el principio podía utilizarse como cámara y proyector, la televisión -un medio de transmisión que data de los años treinta e incluso antes- necesitó que otra tecnología efectuara la preservación de los sonidos e imágenes que ella producía. El video es, entre otras cosas, el medio preservacional de la televisión. Sobre razones puramente históricas, simplemente sería un error considerar la dimensión preservacional del video documental como idéntica a la de su equivalente fílmico. Esto podría suceder de modos similares para cada una de las cuatro modalidades del discurso documental para el video. Tal análisis es profundamente deseado, pero debe esperar a otra ocasión para ser llevado a cabo.

⁸ Véase: Earl Miner, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), particularmente su capítulo introductorio, "Comparative Poetics" (12-33).

⁹ Todorov, *Introduction to Poetics* 4-5. Todorov no descuenta por completo la posibilidad de que haya una importante separación entre la interpretación y la ciencia (por lo tanto, la poética) porque esta última no es ni completamente descriptiva, ni interpretativa, sino que trabaja para "el establecimiento de leyes generales de las cuales este texto en particular es el producto" (6). Todorov no critica tanto a la ciencia (como el discurso soñado del erudito) como sí la protege contra sus potenciales detractores. Tal crítica será la que lleve a cabo Foucault.

¹⁰ Roland Barthes, "The Return of the Poetician," *The Rustle of Language*, trad. al inglés. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), 172.

¹¹ La posición de Barthes en la cuestión de la posibilidad de separación entre la interpretación y la descripción es, como siempre, compleja. En su "Inaugural Lecture" en el Collège de France en 1977, Barthes sostuvo que, con respecto a la supuesta oposición entre las ciencias y las letras, "es posible que esta oposición parezca un mito histórico" [*A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), 464]. La afirmación es ambigua: podría significar que, a la manera de Todorov, no hay descripción sin interpretación (así, toda ciencia es, a cierto nivel, "artística") o simplemente que los estudios literarios son capaces de ser emprendidos con el rigor de la ciencia (de este modo, parte de la investigación estética es el equivalente epistemológico de la ciencia). La afirmación también podría ser entendida como una afirmación sobre la propia historia intelectual de Barthes, su camino desde los meticulosos tratados semiológicos de los años sesenta hasta los trabajos ensayísticos de fines de los setenta. La separación arte/ciencia sin duda ha sido tema de gran debate (véase, por ejemplo, la clásica exposición del problema en *Two Cultures* de C. P. Snow, o el ingreso de Raymond Williams en la ciencia en *Keywords*). De todas las ramas de la investigación estética, la poética enfrenta la cuestión más vigorosamente.

¹² De la *Biographia Literaria* (1817) de Coleridge, como aparece citado en Doležel (87).

¹³ Ivan Brady, "Harmony and Argument: Bringing Forth the Artful Science" en Ivan Brady, ed. *Anthropological Poetics* (Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1991), 19..

¹⁴ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, 236. Como con Barthes, Todorov en este caso no puede ser justamente clasificado como un apologista de una ciencia de la literatura hermética. En su *Introduction to Poetics*, escribe que "la relación entre poética e interpretación es una relación de complementariedad por excelencia (...). Un desequilibrio masivo a favor de la interpretación

caracteriza la historia de los estudios literarios: es este desequilibrio aquello a lo cual debemos oponernos, y no el principio de interpretación”. (7, 12). Es precisamente esta sagacidad con respecto al encuentro poética/interpretación lo que parece faltar en la más polémica explicación de David Bordwell de la erudición del cine contemporáneo en su *Making Meaning*.

¹⁵ N de la T: El criterio adoptado en este trabajo ha sido la traducción al español de todos los títulos de libros y artículos cuyo idioma original no es el inglés. Adicionalmente, en las notas al pie se indican las traducciones disponibles en español sólo en los casos de libros sobre audiovisual y fotografía.

¹⁶ Roland Barthes, "The Return of the Poetician" en *The Rustle of Language*, trad. al inglés Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), 172.

¹⁷ Roland Barthes, "From Science to Literature" en *The Rustle of Language*, trad. al inglés Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), 7.

¹⁸ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), 270-271. N de la T: Hay traducción al español: *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1995).

¹⁹ *Ibid.*, 273.

²⁰ A.J. Greimas, *The Social Sciences: A Semiotic View* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 11.

²¹ *Ibid.*, 11-12.

²² Helen Vendler, *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), citado en: Ivan Brady, ed., *Anthropological Poetics*, frontispicio.

²³ Michel Foucault, "Two Lectures" en: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Colin Gordon, ed. (New York: Pantheon Books, 1980), 80.

²⁴ *Ibid.*, 81, 83.

²⁵ Mientras que la advertencia de Foucault contra el coeficiente de poder tácito adherido a las formas discursivas consideradas "ciencias" representa una importante intervención, es justo agregar que las genealogías foucaulteanas movilizan un considerable poder propio. Aquello a lo que apunta Foucault resulta más útil cuando es considerado históricamente, como un comentario acerca de la fuerza epistémica comprendida (en Occidente y luego del Iluminismo) por la denominación misma de ciencia.

²⁶ *Ibid.*, 84-85.

²⁷ Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" en: *The Structuralists From Marx to Levi- Strauss*, eds. Richard T. De George y Fernande M. De George (Garden City: Anchor Books, 1972), 88.

²⁸ No es inconsecuente el hecho de que el momento de la formación intelectual de la teoría cinematográfica Anglo-Americana (uno escucha actualmente la etiqueta "teoría cinematográfica de los setenta") haya coincidido con el pasaje del alto estructuralismo a algo "post" en Francia. La transferencia de ideas de Francia a Gran Bretaña y luego a los Estados Unidos creó una demora en las categorías que produjo que los estudiantes de cine norteamericanos estuvieran aprendiendo "el gran sintagma" de Christian Metz -fervientemente estructuralista en concepto y ejecución- aún cuando el propio Metz estaba reinventando la teoría cinematográfica en términos lacanianos (un sistema de pensamiento que no es inmune a la admonición de Foucault contra las teorías globales y totalitarias). La creciente influencia de los estudios culturales sobre análisis estético -y el reemplazo de las teorías generales por otras localizadas (Ej. modelos de resistencia cultural)- nos ha ubicado en una remoción de la investigación sistemática (si utópica) del proyecto estructuralista cada vez mayor. El drama de la

reinención intelectual de los años setenta puede seguirse atentamente en los escritos de un ideólogo clave de la época, Roland Barthes, durante poco más de una década. En 1964 escribió (en "The Structuralist Activity") sobre la manera en la cual el estructuralismo manifestó "una nueva categoría del objeto, que no es ni la real ni la racional, sino la *funcional*, uniendo así un completo complejo científico que está siendo desarrollado alrededor de la teoría de la información y la investigación" (153) (reimpreso en: Richard y Fernande de George, eds., *The Structuralists From Marx to Levi-Strauss*). Hacia 1975, Barthes podría reflexionar irónicamente sobre su fascinación por la ciencia. De su gusto por los algoritmos pudo sostener: "Tales diagramas, él sabe, incluso fallan en tener el interés de localizar su discurso bajo los auspicios del razonamiento científico: ¿a quién podrían engañar?" [Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* (New York: Hill and Wang, 1977), 100]. Dada la devaluación de los objetivos programáticos del estructuralismo, un gusto por la poética no pareció haber sobrevivido en la época actual hasta más bien recientemente. Pero este género renaciente de investigación estética es, uno podría decir, la poética "con una diferencia".

²⁹ Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" en: *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism & the Sciences of Man*, Richard Mocksey y Eugenio Donato, eds. (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970), 263.

³⁰ Los libros citados: James Clifford y George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986); Ivan Brady, ed. *Anthropological Poetics* (Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1991); Nancy K. Miller, ed. *The Poetics of Gender* (New York: Columbia University Press, 1986). Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990). Vale la pena notar, en lo que respecta al resurgimiento del interés en la poética así como al ampliado entendimiento contemporáneo de la gama de tópicos comprendidos, que *The poetics of gender* fue compuesto por *papers* presentados en el *octavo* en una serie de coloquios anuales iniciados por Michael Riffaterre en la Maison Francaise de la Universidad de Columbia. Las sesiones sobre género siguieron a otras sobre poesía, el texto, intertextualidad, el lector, el autor, el cuerpo y la ideología.

³¹ James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986), 8. Véase, en particular, "Introduction: Partial Truths," de Clifford, 1-26.

³² En el original "overdetermined", del sustantivo "overdetermination". Esta palabra inglesa hace alusión a la idea de efecto que es determinado por múltiples causas a la vez. (N de la T).

³³ James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 25.

³⁴ Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 84.

³⁵ La cursiva es nuestra, en el original: "(en) gendered". "Engendered" se traduce literalmente como "engendrado/a" pero el paréntesis implica además un juego de palabras. "Gender" se traduce como "género". "(En)gendered" podría así entenderse también como "(en)generado/a", relativo a la cuestión de género. (N de la T).

³⁶ Michel Foucault, *Power/Knowledge*, 98, 102.

³⁷ El enlace de los realizadores del *direct cinema* con los griersonianos o con el Newsreel, en esta discusión sobre determinaciones políticas, podría parecerle raro a algunos lectores. Después de todo, los Drew Associates (Leacock, Pennebaker, los Maysles) a primera vista parecían haber estado mucho más preocupados por las potencialidades de las nuevas tecnologías (principalmente el sonido sincronizado a través de equipos livianos) que por la política. Preservar esa diferencia sería erróneo en varios niveles. Por tomar tan solo una frase de argumentación al respecto: La postura del *direct cinema* de neutralidad sin narración fue el ideal estético para la cultura televisiva norteamericana, cuando comenzó a surgir en los años cincuenta junto a la "muerte de la ideología".

³⁸ Smadar Lavie, *The Poetics of Military Occupation: Mzeina Allegories of Bedouin Identity Under Israeli and Egyptian Rule* (Berkeley: University of California Press, 1990), 337-338.

³⁹ En el original “textuality”. En inglés esta palabra refiere, en los campos de la lingüística y la teoría literaria, a los atributos que distinguen al texto como un objeto de estudio en esos campos. Es asociada al estructuralismo y el postestructuralismo. (N de la T).

⁴⁰ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. al inglés Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), lxxi, 314.

⁴¹ En mis consideraciones sobre las relaciones contemporáneas entre el arte y la ciencia he enfatizado el carácter científico de la investigación estética (el reino de la poética) a costa de prestarle toda mi atención al interés histórico de las ciencias por la belleza. Para reparar esto ofrezco una serie de citas tomadas del estudio popular de la matemática contemporánea de Ivars Peterson, *Islands of Truth: A Mathematical Mystery Cruise* [(New York: W. H. Freeman and Company, 1990), 288]. En una sección titulada “Figures of Beauty”, Peterson ofrece la siguiente serie de citas de destacados matemáticos del siglo XX como evidencia de los placeres que pueden encontrarse en los más altos niveles de investigación matemática, un montaje que, tomado acumulativamente, sugiere que las explicaciones sobre la supuestamente insalvable escisión entre el arte y la ciencia post-Iluminismo, ha sido extremadamente exagerada:

La matemática, vista correctamente, no solo posee verdad sino también suprema belleza - una belleza fría y austera, como la de la escultura, sin apelación a ninguna parte de nuestra naturaleza más débil, sin las características de la pintura o la música, y sin embargo sublimemente pura y capaz de una severa perfección, tal como aquella que solo el arte más grande puede mostrar.

Bertrand Russell

Gran cantidad de investigaciones orientadas a encontrar nuevas pruebas para teoremas y correctamente establecidos, son emprendidas simplemente porque las pruebas existentes no tienen ningún atractivo estético.

Morris Kline

Es un verdadero sentimiento estético lo que todos los matemáticos reconocen (...) Las combinaciones útiles son precisamente las más hermosas.

Henri Poincaré

Mi trabajo siempre ha intentado unir lo verdadero con lo bello, pero cuando elijo uno por sobre el otro, generalmente elijo el bello.

Hermann Weyl

La belleza es el primer examen: no hay lugar permanente en el mundo para la matemática fea.

G. H. Hardy

⁴² Es gratificante notar que la corriente crítica ahora comienza a darse vuelta; a juzgar por el número y la calidad de recientes presentaciones en conferencias y de libros recientemente completados o en camino a hacerlo, bastante más atención parece estar siendo concedida actualmente al trabajo de no-ficción. Pero en términos relativos, las consideraciones teóricas sobre el documental se han quedado muy atrás.

⁴³ El autor se refiere a los Estados Unidos (N de la T).

⁴⁴ *Frontline* es un programa de televisión estadounidense sobre política general y políticas públicas creado en 1983, distribuido por la Public Broadcasting Service Network (Red de Servicio de Difusión Público) de ese país. El programa produce documentales sobre varios temas, algunos realizados por cineastas independientes, y ha recibido numerosos premios. (N de la T).

⁴⁵ El National Endowment for the Arts es una agencia pública de Estados Unidos dedicada al apoyo y difusión de las artes en ese país. Establecido por el Congreso en 1965 como una agencia

independiente del gobierno federal, la agencia es la principal financiadora nacional anual de las artes. (N de la T)

⁴⁶ Mucho ha sido escrito sobre el estado incierto del proceso de evaluación para subvenciones de NEA en la primavera y verano de 1992. Bajo el mando de una persona asignada por Bush (padre), Anne-Imelda Radice, el National Endowment for the Arts ha rescindido un puñado de subvenciones para obras de arte cuyo tema fue considerado erótico.

⁴⁷ Mucho después de la formación de esta tipología cuádruple para la discursividad documental (que se ha desarrollado en mi enseñanza por más de una década), noté una relación posible con la discusión de Hayden White de los cuatro "tropos maestros" ("master tropes") (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía) que reaparecen en el pensamiento crítico desde Freud a Piaget y a E. P. Thompson. White atribuye a Vico la noción de que este diataxis del discurso "no sólo reflejó los procesos de conocimiento, sino que de hecho funcionó como base e informó sobre todos los esfuerzos realizados por los seres humanos para darle significado a su mundo". [Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), 5].

⁴⁸ Hans Richter, *The Struggle for the Film*, trad. al inglés Ben Brewster (New York: St. Martin's Press, 1986), 4244.

⁴⁹ Karl G. Heider, *Ethnographic Film* (Austin: University of Texas Press, 1976), 19.

⁵⁰ N de la T: El presente artículo está publicado en idioma original junto a una serie de ensayos en Trinh T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics* (New York: Routledge, 1991).

⁵¹ André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image" en: *What Is Cinema?*, trad. al inglés Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 14. N de la T. Hay traducción al español: *Qué es el cine* (Madrid: Rialp, 2006).

⁵² Algunos años después Derrida nos recordó que toda escritura pone en tensión a la memoria y el olvido. La creación de una imagen documental puede ser un gesto de recuerdo pero igualmente implica un reconocimiento de la alteridad radical del signo, definida como el lugar donde "el absoluto otro es anunciado como tal –sin ninguna sencillez, ninguna identidad, ninguna similitud o continuidad—con lo que no es ella". [Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. al inglés Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), 47]. La escritura es "al mismo tiempo nemotécnica y poder de olvido" (Derrida, *Of Grammatology*, 24]. Desde esta perspectiva, uno podría decir que el deseo documental responde tanto al principio de placer como a lo que está más allá de él.

⁵³ André Bazin, *What Is Cinema?*, trad. al inglés Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 162.

⁵⁴ *Ibid.*, 155, 158.

⁵⁵ Aristóteles, *Rhetoric*, trad. al inglés. W. Rhys Roberts (New York: Random House, 1954), 22.

⁵⁶ Para una breve explicación del paradigma cognitivista y su relación con cuestiones relativas a la narración fílmica, véase David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985), 29-47. Véase, de modo general, "A Case for Cognitivism" de Bordwell en un número especial de *Iris* dedicado al cine y la psicología cognitiva ("Cinema and Cognitive Psychology,") Vol. 5, No. 2 (1989), 11-40. N de la T. Hay traducción al español: *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1996).

⁵⁷ Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 210.

⁵⁸ *Ibid.*, 211-212.

⁵⁹ N de la T: En el caso de los títulos de los films se ha adoptado el criterio de traducir aquellos de los que se tiene certeza que existe edición en DVD o estreno en países de habla hispana.

⁶⁰ Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Flamingo, 1976), 278.

⁶¹ Richter, *The Struggle for the Film*, 46.

⁶² Roland Barthes, *Camera Lucida*, trad. al inglés Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 9.

⁶³ El umbral de aceptación del público de la reconstrucción documental o de la nueva representación es volátil; depende tanto del momento histórico como del tema principal de la obra. Las “pre-representaciones” (visiones de lo que *podría ser*, presentadas en un formato documental) han probado ser más controversiales cuando proponen una visión del futuro apocalíptica. Tanto *The War Game* (1966) de Peter Watkins, como *Special Bulletin* (1983) de Ed Zwick –dos films sobre el desastre nuclear– demostraron ser lo suficientemente convincentes para el público contemporáneo como para promover batallas políticas (la BBC se negó a exhibir el film de Watkins tal como estaba planeado) o consternación pública (la cobertura que realizaron los medios de comunicación de la emisión de *Special Bulletin* brindó un testimonio del pánico causado a pesar de las renuncias que acompañaron la exhibición). Las controversias que giran alrededor de la cuestión de la reconstrucción/representación documental –“post-realizaciones”– parecen ineludibles en la medida en que se dirigen a una cuestión central para todo documental –la veracidad. La mayor parte de los ataques contra *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) o *Roger and Me* (Michael Moore, 1989), por ejemplo, han estado basados sobre la presunción de que las libertades tomadas hacia la presentación de los “hechos” han corrompido los posibles reclamos de autenticidad de las películas. (Pregunta: ¿La verdad del documental puede permitirse alguna vez ser estilizada?). La asociación popular a la verdad en el cine sugiere que la erosión de referentes asociada a la postmodernidad está siendo resistida en algunos lugares con gran intensidad.

⁶⁴ Véase Michael Renov, "Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation" en: *Wide Angle*, Vol. -8, N° 3 y 4, 1986, 71-77.

⁶⁵ N de la T: *Wobblies* es el nombre con el que se ha conocido históricamente a los miembros del *Industrial Workers of the World* (IWW) –es decir, *Trabajadores Industriales del Mundo*– un sindicato originado en los Estados Unidos seguidor de la teoría sindicalista revolucionaria.

⁶⁶ N de la T: *Rosie the Riveter* es un ícono cultural de los Estados Unidos, que representa a las mujeres que comenzaron a trabajar en fábricas durante la Segunda Guerra Mundial, reemplazando a los hombres que habían sido reclutados para la guerra. Se llama *rosies*, de modo general, a las mujeres que llevaron a cabo esta tarea.

⁶⁷ Para una discusión detallada del compromiso dinámico psicosocial a través de una idealización del “otro” en las prácticas cinematográficas documentales, véase mi texto "Imaging the Other: Representations of Vietnam in Sixties Political Documentary," *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Linda Dittmar and Gene Michand, eds. (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1990), 255-268.

⁶⁸ Roland Barthes, "Historical Discourse" en: *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc., 1970), 149, 154.

⁶⁹ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988), 3-5. N de la T. Hay traducción al español: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

⁷⁰ Jacques Derrida, "The Law of Genre" en: *Glyph 7* (Primavera de 1980), 204.

⁷¹ El Empire Marketing Board es el Consejo de Mercado del Imperio de Gran Bretaña, creado en 1924 y desaparecido en 1933, dedicado a promover y patrocinar campañas publicitarias, películas y exhibiciones. Grierson fundó una unidad cinematográfica dentro de la misma. (N de la T).

⁷² Tagg, *The Burden of Representation*, 13.

⁷³ Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture" en: *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), 29.

⁷⁴ Mis consideraciones sobre la modalidad de análisis/interrogación sugerirían que la interrogación documental implica necesariamente la reflexión. Sin duda este no es el caso, como podrá demostrar cualquier retorno a las raíces históricas del impulso analítico del cine documental. Si uno considera los primeros experimentos de Muybridge sobre la locomoción animal, la creencia de Vertov en la perfectibilidad del *kino eye*, o la interrogación de la acción visible en *The Ax Fight* de Timothy Asch, que ensaya una explicación social-científica por sobre una descripción simple, es claro que la *interrogación* (diferenciada aquí de la *observación*) de la realidad social a través de la cámara y el grabador ha sido uno de los intereses principales de los realizadores de documentales. Por mi parte prefiero focalizar en los casos de la función analítica que incluyen un nivel de interrogación metacrítica adicional en la medida en que, tomando sus propias operaciones discursivas como un componente crucial del análisis, proporcionan un modelo ideal para el estudio. Esto no intenta sugerir que el impulso analítico en el documental está excluido en todos o la mayoría de los casos. En todo caso, creo que el texto reflexivo constituye una clase de caso límite o crisis del análisis documental que puede ilustrar la agrupación funcional más gráficamente.

⁷⁵ Citado en Calvin Tomkins, "Look to the Things Around You" en: *The New Yorker*, 16, Septiembre de 1974, 45.

⁷⁶ N de la T: El Subtreasury Building es un edificio en New York, Estados Unidos, actualmente transformado en el museo Federal Hall National Memorial.