

Introducción al documental

Bill Nichols, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Por Lior Zylberman

No hace falta presentar a Bill Nichols como tampoco hacer mención del lugar que ocupa en la teoría del cine documental. Su libro *La representación de la realidad*, publicado originalmente en inglés en 1991 y en español en 1997, se ha convertido, sin dudas, en uno de los textos canónicos del campo, y en español la referencia obligatoria, casi monopólica, sobre el documental.

No es el propósito de esta reseña discutir el lugar de dicho autor en la academia hispanoparlante sino comentar la traducción de la segunda edición de *Introducción al documental*. Con su publicación, editada por la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], se actualiza la perspectiva "nicholsiana" sobre el cine de no ficción; puesta al día que, en cierto sentido, llega demorada ya que al momento de la edición en español de *La representación...* el autor ya había revisado previamente sus clásicas modalidades (agregando algunas y cambiando el nombre a otras).

La versión que edita la UNAM es la traducción de la segunda edición, publicada en su idioma original en 2010, siendo la primera de 2001. Este libro y edición permite indagar, entonces, tanto el panorama pasado como el contemporáneo del documental.

Mientras que *La representación...* se presenta como un tratado sobre el documental, planteando ejes problemáticos y definiciones conceptuales, *Introducción...* resulta una puesta al día de los problemas medulares del documental pero sin la densidad teórica del primero. Eso no quiere decir que el libro adolezca de teoría, todo lo contrario: es un libro teórico y didáctico a la vez, una revisión y actualización de las ideas volcadas anteriormente pero presentadas, como bien dice su título, a modo de

introducción.

Así, los capítulos del libro se organizan a partir de una serie de nueve preguntas rectoras que implican problemas de definición, de ética, de contenido, de forma, de modos y políticas. En cierto sentido, la pregunta central del libro gira en torno a cómo los documentales abordan el mundo en que vivimos.

En el primer capítulo la pregunta es "¿Cómo podemos definir al cine documental?" Aquí Nichols, hace un breve recorrido por la historia del documental, asentándose en la denominada *Época Dorada*, que comenzó en la década de 1980. Luego de recorrer las ideas del sentido común acerca del documental -que trata acerca de la realidad, que tiene que ver con algo que realmente ocurrió, que pone el acento sobre gente real- esboza una definición un poco más elaborada a fin de conducir todas esas propuestas hacia una posible visión (35). Pronto, el autor dirá que si bien es una definición elaborada posee defectos; para ello, volverá a la conceptualización trazada en su famosa obra. En consecuencia, entenderá al documental en el contexto de un marco institucional, como una comunidad de profesionales, como un corpus de textos; todo ello para pensarlo como un tipo de discurso que se avoca al mundo histórico y que se emparenta con los "discursos de sobriedad" (58), estimulando la epistefilia, el deseo de conocer o saber.

En el segundo capítulo, la pregunta nodal es "¿Por qué los problemas éticos son centrales para el cine documental?" La ética se vuelve así un tema central en el estudio del documental no solo por la conexión particular entre este tipo de cine y el mundo histórico sino porque, en última instancia, el documental implica representar, hablar por, el/los Otro/s. ¿Qué imagen del Otro da el documentalista en su película? ¿Cómo presenta los hechos? ¿Cómo expone la verdad de los acontecimientos? Estas interrogaciones le permiten a Nichols reparar en varios títulos para dar cuenta cómo fueron resueltos, problematizados e, incluso, polemizados. Ello lleva al autor, a partir de pensar una tríada conformada por los documentalistas, la gente -es

decir, los sujetos representados-, y el público, a pensar diversas formulaciones en torno a cómo se relacionan estos tres componentes -por ejemplo: "Hablo acerca de ellos" (85), "Yo hablo a ustedes acerca de nosotros" (86).

"¿Qué da a los documentales una voz propia?" es la pregunta que guía el tercer capítulo. Aquí, en cierto sentido, Nichols no solo entiende a la voz como una forma de "hablar acerca de" a partir de las imágenes, montaje y música, sino también a la manera de representar el mundo histórico de quien hizo la película; es decir, la voz no es otra cosa que el punto de vista. En las primeras páginas del capítulo, el autor diferencia entre la voz hablada de la voz del documental, de la manera específica en que cada película expresa su modo de ver el mundo, y lo hace recurriendo a varios ejemplos. Una vez hecha esa distinción, traza un cuadro para dar cuenta de las diversas formas de interpelación de la voz documental a partir de dos grandes modos, la *voz directa* y la *voz indirecta*; analizadas esas distinciones, Nichols revisa una posible retórica general a fin de pensar y estudiar las múltiples estrategias a las que puede recurrir el documentalista para dar cuenta del mundo histórico como también de su propia perspectiva.

El cuarto capítulo se desprende del anterior a partir de la pregunta "¿Qué hace que los documentales sean atrayentes y persuasivos?" Aquí desarrolla cuestiones retóricas planteadas en el capítulo anterior, resaltando que en esos términos el valor del documental consiste en el "modo en que da representación visual y auditiva a tópicos a los que nuestro propio lenguaje escrito o hablado le otorga conceptos" (123). Tal encarnación de nociones por parte de las imágenes resulta ser una de las experiencias más atractivas del documental en el desarrollo de sus diversas estrategias de persuasión. Recurriendo a numerosos ejemplos, se sugieren diferentes aproximaciones a la retórica del cine documental con el objetivo de comprender que éste no solo habla del mundo histórico sino también que nos persuade y conmueve. Con todo, remarca que el documental se basa en

evidencia pero no es documento en sí mismo, sino que posee voz y perspectiva; es, en última instancia, una arena ideológica.

“¿Cómo se inició el cine documental?” es la pregunta del quinto capítulo. Este recorrido histórico, ubicado casi a mitad de libro, se propone no tanto historizar su origen sino cómo esta forma de hacer cine fue encontrando su propia voz. Es en la década de 1920 donde el “documental se pone de pie” (153), donde se encuentran y se comienzan a desarrollar al menos cuatro elementos clave que forma su base: la documentación indicativa, la experimentación poética, contar historias, y la oratoria retórica. Recurriendo a diversos ejemplos, Nichols se detiene a analizar esos elementos en las variadas corrientes y escuelas de aquel período para dar cuenta de su afianzamiento como forma propia.

En los siguientes dos capítulos, desarrolla las categorías y sus (ya clásicas) modalidades del documental. El sexto lo hace a partir de la pregunta “¿Cómo diferenciamos entre documentales? Abordando los modos expositivo y poético.” A su favor, Nichols remarca la importancia de las clasificaciones ya que no solo permiten ordenar el análisis sino que también posibilitan diferenciar e identificar las disímiles maneras en que la voz del documental “se manifiesta en términos cinemáticos” (168). Recurriendo a tablas y gráficos, traza las relaciones entre el documental y otros tipos de cine con el fin de comprender no solo las diferencias sino la especificidad del mismo; en dicha tarea, el autor remarca la fluidez y evolución constante del documental, dando cuenta que las fronteras líquidas y vagas no son otra cosa que el testimonio de su crecimiento y vitalidad. Todo ello lo conduce a desarrollar modelos y modos del cine documental y a proponer dos tendencias a la hora de distinguir los documentales: por un lado, modelos preexistentes de no ficción -la biografía, el diario, el ensayo- y por otro, modos específicos, más cinemáticos. Serán estos últimos modos que Nichols desarrollará, y que si bien tomará como referencia aquellos presentados en *La representación...* aquí incorpora los



Cine Documental

desarrollados posteriormente a dicha obra -es decir, el poético y el performativo-. Lo sugerente es que en este libro no modifica las modalidades sino que vuelve a pensarlas, ejemplificándolas tanto con títulos clásicos como contemporáneos; de este modo, en esta propuesta pueden convivir películas como *Drifters* (John Grierson, 1929) con *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), junto al video digital y sitios de internet.

El recorrido por los modos comienza con el desarrollo del *poético*, modalidad que fuera añadida en la primera edición de este libro; en ella, los documentales hacen hincapié en los ritmos y patrones visuales y acústicos como en la forma general de la película; son producciones abiertas a la experimentación, asociadas con las vanguardias modernistas de la década de 1920. Pese a ello, según Nichols, "la dimensión documental del modo poético de representación, surge en gran medida del grado en que las películas modernistas se basan en el mundo histórico como fuente material" (189). Aunque surge asociado con las producciones de la segunda década del siglo XX, el énfasis en la fragmentación, en impresiones subjetivas, en la experimentación, sigue siendo un rasgo prominente en muchos documentales; es por eso que Nichols explora otros títulos más próximos a nuestra era, como *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) o la obra de Péter Forgács, en el marco de esta modalidad.

El siguiente modo que desarrolla es el *expositivo*, que en orden cronológico aparece en un segundo momento. Éste "reúne fragmentos del mundo histórico en un marco retórico más que un marco estético o poético" (192), siendo el primero en combinar los cuatro elementos básicos del cine documental, esto es: imágenes indiciales de la realidad, asociaciones poéticas y afectivas, cualidades narrativas, y persuasión poética. Con ellos, esta modalidad se dirige al espectador directamente con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico, algunos adoptando la "voz de Dios", otros utilizando un comentario tipo "voz de la autoridad" -el hablante es escuchado y también visto-. Dichas voces se posicionan como

una autoridad epistemológica a fin de acentuar una impresión de objetividad y de juicio bien establecido; en esa dirección, todos los recursos empleados estarán subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película. Los abundantes ejemplos que Nichols ofrece permiten comprender que este modo, nacido hacia la década de 1930 y pronto posicionado como el documental prototípico, sigue siendo adoptado, quizá en menor frecuencia en la actualidad.

El capítulo siete se pregunta "¿Cómo podemos describir los modos observacional, participativo, reflexivo y expresivo del cine documental?" El modo *observacional* es desarrollado de igual forma que en su trabajo anterior, como uno en el que se hace hincapié en la no intervención del director, en el que el montaje potencia la impresión de temporalidad y donde las intervenciones quedan descartadas. El *participativo* es el que otrora fuera denominado *interactivo* pero, debido a las connotaciones que ha adquirido dicho término, Nichols decidió cambiar su nombre. Aquí el realizador interviene o interactúa con los actores sociales, siendo el testimonio e intercambio verbal la principal estrategia utilizada. Mientras que el montaje mantiene una continuidad lógica de los diversos puntos de vista, la posible intervención de la voz en off del realizador resulta ser un comentario subjetivo, alejado de la objetividad del modo expositivo. El modo *reflexivo* traerá problemas de representación, volviéndose el documental crítico de sí mismo; es una modalidad más autoconsciente y sembradora de dudas epistemológicas. Todas estas formas discursivas son historizadas, puestas en una cronología de emergencia e ilustradas y problematizadas con ejemplos clásicos y contemporáneos. En su expansión de los modos, Nichols incluye por último el *performative*, que en esta edición ha sido traducido como *expresivo*. Si bien la justificación que el autor efectúa para comprender esta propuesta documental coloca el acento en lo expresivo antes que en la evidencia, dicha traducción quizá conlleve a un error conceptual. El modo *performativo*, que ya había sido empleado de esta manera en una



Cine Documental

traducción de un texto anterior de Nichols¹, se ha impuesto con ese nombre en los estudios sobre cine documental en habla hispana; incluso, más allá de ese campo de estudio, en textos como los de Judith Butler, por citar un caso, se recurre al término performativo para dar cuenta de dicho concepto. Este modo, entonces, se pregunta en torno al conocimiento, resulta ser altamente subjetivo dejando de lado el énfasis en la objetividad, sus títulos se nos presentan altamente estilizados, brindando otras formas de conocer el mundo histórico en términos cinematográficos.

En el capítulo 8, Nichols intenta responder la pregunta "¿Cómo han enfrentado los documentales los problemas sociales y políticos?" Con numerosos ejemplos, problematiza la manera en que se retrata a la gente como víctimas o como agentes, las formas en que el documental ha funcionado para construir identidades nacionales o comunitarias, incluso también para cuestionar el poder estatal como también las diversas formas de racismo, discriminación o autoritarismo. Todo ese recorrido le permite exponer la diversidad y riqueza del cine documental, comprando dos tendencias: que algunos documentales se avocan a explicarnos aspectos del mundo, y otros a entenderlo.

El noveno y último capítulo se pregunta por "¿Cómo podemos escribir de manera efectiva acerca del documental?" Para dar respuesta, Nichols presenta un texto introductorio, a modo de guía, con sugerencias en torno a cómo escribir ensayos y textos académicos sobre el documental. Es, si se quiere, un capítulo metodológico para el análisis de los documentales y los diversos materiales en torno a ellos.

En síntesis, *Introducción al documental* resulta ser un importante aporte a los estudios sobre cine documental en habla hispana ya que nos acerca una actualización de la teoría de Bill Nichols. Si bien, como indica su título, es una introducción, un texto más de divulgación, ello no le quita brillo ni rigor. Con todo, es una obra que presenta una teoría que intenta ser amplia, que pretende abarcar todas las posibilidades que puede brindar



Cine Documental



el documental. En síntesis, piensa cómo pensar el cine documental; así, a través de modalidades y otras formulaciones se desarrollan categorías para clasificar, ordenar y estructurar el vasto campo llamado documental.

¹ Me refiero a Bill Nichols, *"El documental performativo"* en *Postverité*, Murcia: Centro Párraga, 2003, pp. 197-221.