

"Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional"

Vivian Sobchack

Traducción de Soledad Pardo

La palabra “documental” designa algo más que un *objeto* cinematográfico. Además de la obvia designación de un género cinematográfico caracterizado históricamente por un cierto objetivo y ciertos rasgos textuales convencionales, el término también designa -más radicalmente- una *relación subjetiva* particular hacia un texto objetivo, cinematográfico o televisivo. En otras palabras, el documental no es tanto una *cosa* como una *experiencia* –y el término designa no solamente un objeto cinematográfico sino también la “diferencia” y la “suficiencia” experimentadas de un modo específico de conciencia e identificación con la imagen cinematográfica. La mayoría de las veces, sin embargo, el conjunto particular de las condiciones suficientes que constituyen lo que aquí llamaré "la conciencia documental" y la estructura de las diferencias percibidas que experimentamos en nuestra relación con la imagen cinematográfica cuando vemos una película de no-ficción han sido subsumidas y elididas por aquella teoría fundante de la identificación cinematográfica basada en el psicoanálisis lacanianoⁱ. Combinando la experiencia del espectador de lo "irreal" y lo "ausente" en la "falta" con la orden privilegiada del Imaginario, este modelo teórico prevalente es sumamente problemático no sólo como fundante (más que simplemente una variante) de la estructura general de toda identificación cinematográfica. Es también sumamente problemático cuando es preciso describir y entender la identificación cinematográfica en relación al cine de no-ficción. La razón es que la teoría psicoanalítica del cine trata a la percepción fenomenológica de lo "real" del espectador en relación a la representación cinematográfica de todo tipo como de naturaleza esencialmente fantasmática, y no parece tener en cuenta las diferencias estructurales y las resonancias existenciales que distinguen nuestra relación con las imágenes cinematográficas que consideramos representaciones documentales de "lo real", de lo que consideramos representaciones reales de una "ficción".

Aquí, como una alternativa al modelo psicoanalítico, quiero introducir un modelo *fenomenológico* de la identificación cinematográfica -uno que no propone una estructura de la identificación con la imagen cinematográfica única y totalizadora, sino que distingue entre una variedad de modos espectatoriales subjetivos que co-constituyen el objeto cinematográfico como el tipo de objeto cinematográfico que es. Este modelo, en última instancia, ofrece una descripción del visionado de films más dinámica, contingente y concreta que la que ofrece la teoría psicoanalítica. Además, *revela* más que *oculta* lo que me gustaría llamar -por sus connotaciones éticas, así como afectivas- la "carga de lo real", que es tan central para nuestra experiencia de la no-ficción y el cine documental. Esta fenomenología de la identificación cinematográfica fue publicada en 1969 por el psicólogo belga Jean-Pierre Meunier, en un volumen inmerecidamente olvidado (y no traducido): *Les structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*ⁱⁱ. El pequeño libro de Meunier (sólo tiene 140 páginas) nos brinda una descripción bastante esquemática de la identificación cinematográfica, admitida por él mismo, pero también ofrece las premisas y el potencial para una comprensión más rica de todo lo dinámica y fluida que es realmente nuestra relación con el cine.

Basándose tanto en la fenomenología existencial de la percepción corporal de Maurice Merleau-Ponty como en la olvidada tradición de la *filmologie* europea, Meunier no sólo se refiere a las condiciones necesarias que hacen de la imagen cinematográfica lo que ella es de modo general, sino que también establece las condiciones suficientes que distinguen, en particular, tres modos de conciencia espectral y sus formas cinematográficas objetivas correspondientes. Dentro de este contexto, Meunier se refiere explícitamente a nuestra relación con el cine documental -diferenciándolo de, y viéndolo como- una forma intermedia entre la identificación con la película casera (en francés, más acertadamente llamada *film-souvenir*) y el film de ficción. Por lo tanto, aunque aquí focalizo principalmente la no-ficción, la comprensión de cómo Meunier diferencia las tres modalidades en las que subjetivamente "tomamos" lo que nos es objetivamente "dado" como dato cinematográfico es crucial para una apreciación de su descripción específica de nuestra identificación con -y de- el documental y el cine de no-ficción como tal.

Un resumen de la descripción fenomenológica Meunier comienza con la cualidad apodíctica (o cualidad "de dado") del hecho de que la condición necesaria de todas las películas que son experimentadas por alguien es la presentación a la percepción de objetos que están físicamente ausentes, excepto bajo la forma de imagen.

Por ejemplo, en el contexto de una experiencia existencial que es particular y situada, no me relaciono con las imágenes cinematográficas de un perro o de un dragón de modo similar, aún cuando ambos pueden ser equivalentes tanto en su ausencia física como en su presencia frente a mí como imágenes de una obra particular que considero una ficción. Es decir, en una película fotográfica de ficción, puedo "considerar" equivalentes al perro y al dragón en su calidad de "personajes", pero mi propio conocimiento existencial y extra-textual me hace también consciente de que su estatus ontológico es bastante diferente: un perro "que realmente existe" "actúa" su "personaje", mientras que el dragón es un personaje "irreal" que "existe" sólo en, y para, la película. (Fuera del film, es simplemente un modelo mecánico, o un traje de dragón utilizado por alguien, o una animación por computadora). Además, si la imagen de un perro en una película dada resulta ser una imagen de *mi* perro, no me relacionaré con ella de la misma manera en que me relaciono con la imagen de "Lassie", un perro con el cual he jugado sólo cinematográficamente en una ficción, o de la misma manera en que me relaciono con las imágenes del terrier escocés "Fala" o el cocker "Checkers", en la medida en que ambos se acomodan a los pies de un antiguo presidente real de los Estados Unidos en un viejo noticiero [*newsreel*] o documentalⁱⁱⁱ.

La actitud de nuestra conciencia hacia el objeto cinematográfico *simultáneamente* nos ubica como sujetos existenciales en relación a la pantalla y postula el estatus existencial de lo que vemos allí en relación a lo que hemos experimentado y sabemos del mundo real que habitamos. Esta correlación es la que determina la naturaleza y la función de nuestra identificación cinematográfica. En un extremo del espectro de identificación está la película casera o el *film-souvenir*, en el cual nosotros, nuestras familias, nuestros perros y gatos, nuestros amigos, los lugares a los que hemos ido, las cosas que hemos hecho, nos son dadas como imágenes en la pantalla. Según Meunier, tomamos estas imágenes como existencial y específicamente ya conocidas -ya que se refieren a seres, cosas y acontecimientos que, en nuestra propia experiencia, existen ahora o existieron alguna vez "en otro lugar", no únicamente en la pantalla. En el lugar "intermedio" del espectro se encuentra el documental que implica un conocimiento existencial que es el más indirecto -un conocimiento menos personal y más culturalmente basado. A diferencia de lo que ocurre con la película casera, nuestro conocimiento cultural puede informarnos sobre los objetos y acontecimientos en la pantalla como existentes o que han existido, pero también se caracteriza y se diferencia por nuestra *falta* de conocimiento personal -una falta que *modifica* la naturaleza de nuestra identificación con la imagen. Mientras vemos imágenes del perro de

Franklin D. Roosevelt, Fala, o de John F. Kennedy, o de la guerra en Irak, tomamos aspectos de lo que vemos como desconocidos en su especificidad existencial. Es decir, tenemos un cierto conocimiento cultural *general* de ellos que nos permite postular su existencia pasada o presente -pero, a diferencia de los objetos, acontecimientos y gente que aparecen en nuestras películas caseras, sus imágenes están, de algún modo, caracterizadas por nuestra falta de un conocimiento personal más envolvente. A causa de esta falta, nos volvemos más dependientes de la pantalla en el documental que en el *film-souvenir*.

Finalmente, en el otro extremo del espectro, Meunier marca nuestra relación con el film de ficción. En el modo de identificación ficcional, tomamos el objeto cinematográfico como desconocido en su especificidad. Reconozco a *mi* perro en la película casera, y reconozco *al* perro "Fala" como un ser existencial en un documental, pero reconozco al perro-personaje "Lassie" sólo de -y en- su presencia cinematográfica en una pantalla. En el caso de la ficción, según Meunier, nos volvemos casi completamente dependientes de la pantalla para el conocimiento específico de lo que vemos, y tendemos a poner entre paréntesis, más que postular, la existencia "real" de lo que vemos allí. Así, en la conciencia ficcional, el objeto cinematográfico es percibido como "irreal" (como Lassie) o "imaginario" (como un dragón) más que "ausente" o "en otra parte". A diferencia de nuestra experiencia con la película casera o el documental, sostiene Meunier, experimentamos las imágenes de ficción como directamente dadas, y no existen "en otra parte" sino "aquí", en el mundo virtual que está "allí" frente a nosotros. Para Meunier, estas modificaciones subjetivas de los "datos" cinematográficos objetivos son actualizadas por el espectador a través de una forma de atención a la pantalla progresiva y cada vez más intensa que, en su relación con los "datos" cinematográficos, co-constituye una realidad cada vez más autónoma diferenciada de la realidad del mundo real del espectador, y que existe sólo en su presencia mediada a la percepción. Además, esta forma de atención a la pantalla cada vez más intensa y subjetiva co-constituye dinámicamente con los "datos" cinematográficos objetivos (incluyendo las convenciones representacionales) la forma particular o el género del film que vemos: *film-souvenir*, documental o ficción.

En síntesis, la fenomenología de la identificación cinematográfica de Meunier demuestra que cuanto más dependientes somos de la pantalla para el conocimiento *específico* de lo que vemos en la experiencia fílmica, menos probabilidades tenemos de ir más allá de las fronteras de la pantalla hacia

nuestra propia vida real. De hecho, Meunier sugiere que cuanto más focaliza el espectador su atención *en* - más que *a través de* - el objeto en la pantalla, más deja de ser generalizada la materia de ese objeto y más se considera en su especificidad -es decir, como sí mismo en su propio contexto, más que por lo que evoca. Es decir, Meunier hace notar que nuestra atención hacia los objetos en la pantalla está mucho *menos enfocada* en el *film-souvenir* que en el documental, mientras que nuestra atención *se enfoca más* en los objetos en la pantalla en el caso de los films de ficción. Sin embargo, esta atención subjetiva y ampliada hacia la pantalla, y la correspondiente especificidad creciente del objeto cinematográfico mientras nos movemos del *film-souvenir* al documental y de allí a la ficción, implica una reducción creciente y paralela de la *actividad constitutiva* de la conciencia espectral.

Meunier remarca que en la experiencia del *film-souvenir* la conciencia se involucra en una actividad *sumamente* constitutiva cuyo objetivo intencional no es tanto la aprehensión de la imagen cinematográfica *específica* como la *recuperación general* de la memoria de una persona o acontecimiento completos.^{iv} La experiencia del documental, sin embargo, es menos constitutiva estructuralmente -pues aunque, como en el caso del *film-souvenir*, nuestro objetivo intencional es alcanzar una recuperación general de personas y acontecimientos, a diferencia del *film-souvenir*, nuestra actividad constitutiva es modificada y disminuida por nuestro solo conocimiento existencial parcial del objeto en la pantalla. Así, en la experiencia documental nuestra conciencia está más necesariamente atada a, y determinada por, la especificidad de las imágenes dadas sobre la pantalla y la mayor atención que se les debe prestar. En la experiencia del cine de ficción, tenemos una necesidad aún mayor que en el caso del documental de focalizar y “dirigirnos” a la pantalla para conseguir un conocimiento específico y disfrutar de una experiencia significativa. Esta atención aumentada conduce a lo que Meunier describe como una especie de “sumisión” a la particularidad de los acontecimientos y objetos singulares sobre la pantalla -vistos como singulares en tanto consiguen su significado primario de sus relaciones particulares entre sí, más que de sus relaciones generales con objetos y acontecimientos conocidos en nuestra vida cotidiana. (En ese sentido, considerando la base fotográfica del cine, al ver el film narrativo *Lassie, come home* aprehendo los múltiples y reales perros entrenados que “actúan” como “Lassie” mucho más de lo que aprehendo a “Lassie”, el personaje-perro singular e irreal, a quien *solamente* conozco por sus acciones y relaciones particulares, que veo sobre la pantalla en esta película particular).

A medida que nuestra atención a la pantalla aumenta cada vez más en nuestra relación con el *film-souvenir*, el documental y la película de ficción, Meunier sostiene que el estatus de los objetos en la pantalla también se modifica. Los objetos en la pantalla consiguen una presencia cada vez más intensa a medida que la conciencia pasa de una relación fundamentalmente constitutiva con la imagen cinematográfica a una relación fundamentalmente no-constitutiva y "sumisa". La presencia de objetos en la pantalla aprehendidos dentro de una forma generalizada de atención cuyo horizonte incluye pero extiende espacial y temporalmente más allá de la pantalla, como en el caso del *film-souvenir* e, indirectamente, del documental; es menos intenso que la presencia de objetos en la pantalla comprendidos dentro de una forma de atención restringida y particularizada cuyo horizonte es casi isomórfico con la pantalla, como en el caso del film de ficción. En la medida en que el espectador puede, hasta determinado punto, escudriñar los objetos que aparecen en la pantalla para obtener conocimiento sobre ellos, se podría decir que los objetos en la pantalla son cada vez más *focalizados* en el paso del *film-souvenir* al documental y de allí a la ficción. Lo que viene a la mente aquí como ejemplos intrigantes son las varias imágenes de un licuado con leche de Burger King derramado en el documental de Errol Morris *The thin blue line*.

Sin duda la abstracción de este objeto, debida al primer plano y la cámara lenta, contribuye mucho a constituir esta focalización, pero el primer plano y la cámara lenta solos no son suficientes para dar cuenta de la intensidad vivencial de nuestra relación, que -si seguimos a Meunier- surge en parte del movimiento de la conciencia desde una estructura de atención un tanto generalizada a una más dependiente de la pantalla y más característica de nuestra relación hermenéutica con la imagen ficticia que con la imagen documental.

Meunier continúa describiendo un número de variaciones importantes en nuestra identificación con el film de ficción, dependientes de si es percibido como "realista" o si, como en caso de *The Lord of the Rings* o *Spiderman*, presenta un mundo que parece completamente autónomo de la realidad percibida por el espectador. Aunque el espacio nos impide la elaboración de estas distinciones, considerando nuestro foco en la no- ficción y la conciencia documental es importante señalar la discusión de Meunier sobre cómo la conciencia fílmica "toma" la verosimilitud de la película de ficción realista y la indexicalidad con la vida cotidiana del espectador como una referencialidad generalizada e indiferenciada, que existe como un eco existencial dentro de la especificidad de la ficción autónoma e irreal. Hojas en los árboles, paisajes

urbanos, caminos, muchedumbre sobre una calle y perros que no son “Lassie” -estos son objetos existencialmente conocidos que, en la pantalla, por lo general no requieren el escrutinio cercano del espectador, aún cuando anclan referencialmente a la ficción en el "realismo". Existencialmente conocidos, son aprehendidos generalmente mientras la conciencia del espectador dedica la atención primaria a las especificidades desconocidas puestas en primer plano por la ficción.

En algunos casos, sin embargo, este eco existencial puede ser elevado a un grito y a la ruptura de la conciencia ficcional. En otro trabajo he escrito sobre la muerte de un conejo en *La règle du jeu* de Jean Renoir y sobre cómo la referencialidad generalizada de la *fauna* en ese film es bruscamente transformada por el salto mortal del conejo al que le dispara un equipo de caza; el conocimiento extra-textual del espectador de repente postula la existencia del conejo más allá del marco de la ficción, en el espacio documental de un "otro lugar" donde el conejo vivió su vida^v. Realmente, si pensamos en ello, esta transformación de la conciencia ficcional ocurre bastante a menudo, menos dramáticamente, en esos momentos en la ficción realista en los que nuestra conciencia de pronto desvía su atención primaria de los personajes y acontecimientos ficticios específicos a la referencialidad general del film con respecto al mundo existencial. Aquí podríamos pensar en cómo, al seguir la especificidad de un personaje ficticio mientras anda por una calle urbana atestada, en ocasiones trasladamos nuestra atención primaria de este "personaje" a aquella "gente" a su alrededor para preguntarnos si ellos saben que están en una película. Mientras escudriñamos sus rostros buscando signos de conciencia, ellos ya no están más "generalizados" en estatus, pero tampoco revelan el conocimiento sumamente específico que nos proporcionan los personajes de ficción. Se vuelven *ambiguos* -no directamente presentes y "dados" a nosotros como en el caso de la heroína de la película. Así, durante un momento, en medio de una ficción nos encontramos en un modo de conciencia documental: mirando a la vez *a* y *a través de* la pantalla, dependientes de ella para obtener conocimiento, pero también advertidos de un exceso de existencia no contenida por ella.

La fenomenología de la identificación cinematográfica de Meunier en última instancia desafía tanto nuestro hábito de pensar en películas caseras, documentales y películas de ficción como categorías completamente discretas u objetos fijos, como nuestra tendencia a describir la identificación cinematográfica como algo tan estable como para mantener una única estructuración incluso a lo largo de una sola experiencia fílmica. De hecho,

quizás la conclusión más importante de Meunier es que la forma estructural de la identificación cinematográfica no depende necesariamente (incluso si lo hace suficientemente) del "tipo" de película que se desarrolla objetivamente en la pantalla. Sin embargo, cada tipo de película puede objetiva y activamente *solicitar* nuestra conciencia espectral; al final, activa y subjetivamente "tomaremos" la película y colocaremos su existencia y estatus como *la clase de objeto fílmico que es*, basados en un conocimiento personal y cultural menos deliberado que vivido. Así, como explicaré a continuación, una ficción puede ser experimentada como una película casera o un documental; un documental como una película casera o de ficción; y una película casera como un documental o una ficción. El conocimiento existencial y las formas de atención estructuran la identificación cinematográfica con - y de - el objeto cinematográfico. En relación a esto, considerando mi foco en el film de no-ficción, quiero explorar más profundamente las estructuras específicas de la identificación cinematográfica que co-constituyen nuestra experiencia del *film souvenir* y el documental.

Si entendemos la identificación cinematográfica como una conducta general y una actitud atenta hacia la pantalla que es informada por el conocimiento personal y cultural, entonces la comedia de situación irreal de una mujer puede ser la película casera de otra. Recordando en una entrevista su comedia de situación *Laverne and Shirley*, que estuvo mucho tiempo al aire, la actriz de series Cindy Williams habló de ver su programa de televisión, evidentemente ficticio, en repeticiones emitidas por repetidoras locales como "un diario de mi vida -cuando puedes [sic] recordar lo que sucedió"^{vi}. Para Meunier, la estructura de la identificación en la actitud de la película casera es esencialmente de *evocación*. Es decir, la función del *film-souvenir* para su espectador es de encantamiento y procuradora. Sus imágenes son tomadas como un dispositivo canalizador -a través del cual el espectador evoca y se identifica no con la imagen mimética específica, sino con una persona ausente o un acontecimiento pasado.

Como sostuve antes, esto quiere decir que la identificación del espectador con -y de- el *film souvenir* consiste esencialmente en movilizar subjetivamente el conocimiento intuitivo, sintético y personal de la persona o acontecimiento visto en una *actualización constitutiva* que es provocada y permitida por las imágenes objetivamente específicas en la pantalla (mi hijo Christopher, actualmente adulto, gateando hacia la cámara cuando era un bebé; un gato que una vez fue mascota en el patio trasero de una casa en la que no he vivido durante más de veinte años, etc.). Es decir, estas imágenes objetivamente

específicas son subjetivamente *generalizadas* por el espectador en un esfuerzo vano para evocar la presencia -es decir, el *conjunto entero* de los gestos y comportamientos de una persona conocida o el conjunto entero de acontecimientos temporales que rodean a aquellos representados en la pantalla. Por muy incompleto que sea, mi deseo es evocar a mi hijo tal cual era cuando era un bebé, no solamente evocar cómo fue ese momento de gateo hacia la cámara; asimismo, quiero experimentar de nuevo su primera fiesta de cumpleaños no sólo en el espacio y los momentos fragmentados representados explícitamente ante mí, sino como un acontecimiento total, coherente y afectivo, solamente sugerido por los globos y la torta en la imagen). De ahí la ligeramente lastimera declaración de la actriz Cindy Williams: "cuando puedes recordar lo que sucedió" -su sensación de tener que agregar *más* a las imágenes de su comedia de situación de lo que ellas proveen en relación con el conjunto de acontecimientos que evocan.

Así, aún cuando las imágenes particulares del *film- souvenir* conservan la especificidad de la cual emerge su poder de motivación, no son aprehendidas *por* sí mismas, sino más bien *como* el catalizador a una actividad fundamentalmente constitutiva y generalizadora que trasciende su especificidad en un intento de llamar y reactivar a la persona o acontecimiento "real" y "completo" que está (o estaba) en otro lugar y en otro tiempo. En cuanto a esto, dado que no me "dirijo" y presto atención totalmente a la imagen específica de mi hijo avanzando lentamente hacia la cámara, no examino la imagen profundamente. Más bien veo a mi hijo *a través de* la imagen -su sonrisa evoca un conjunto de gestos y miradas superior a la especificidad de la imagen, evoca a la persona que conozco cuya existencia y conducta forman un todo general que trato de recordar a partir de este fragmento de imagen de él. Asimismo, los fragmentos de imágenes del patio trasero de la casa en la que una vez viví no provocan el escrutinio intenso, más bien evocan un espacio coherente, lleno de experiencias y vivido que deseo recordar más allá de lo que me es dado en la pantalla^{vii}.

Sin embargo, mientras que las imágenes específicas de nuestras propias películas caseras no sirven como el "fin" o el objeto intencional de nuestra actividad perceptual (que desea la reactivación de la persona o acontecimiento completo) y por ende no las vemos con mucha atención, sin embargo son *distinguidas* por nosotros -con lo que Meunier llama una "*conciencia longitudinal*". Viendo nuestras propias películas caseras, por lo general no *volvemos atrás* sobre las imágenes y escenas *pasadas*, tampoco solemos *adelantar* hacia las imágenes *futuras* para crear significados y valor de un

encadenamiento sintagmático temporalmente lateral. Es decir, la actividad temporal de retención y extensión que realizamos en relación a las imágenes y escenas en una película de ficción, y por la cual éstas adquieren coherencia, es subordinada, en la actitud del *film-souvenir*, a la presencia *presente* de cada conjunto de imágenes y escenas. Éstas constituyen una presencia presente que, a la vez, cataliza nuestra memoria general de acontecimientos y personas existencialmente conocidas y existe como fragmentos de una experiencia completa que nunca podemos recordar totalmente. Esta estructura de identificación, en la cual somos investidos fundamentalmente en la escena presente, bien puede explicar por qué la mayoría de la gente no construye sus películas caseras de modo narrativo (a pesar de los intentos de los programadores de software para que lo hagan). La narrativa exige una forma específica de atención y temporalidad que recoge imágenes pasadas para proyectarlas y orientarlas hacia el futuro, a fin de alcanzar una coherencia. Por el contrario, el *film-souvenir* tiende a ser una crónica de fragmentos temporales que existe para nosotros como un marcador de experiencia, y su coherencia tiene poco que ver con su causalidad temporal.

La especificidad poco sistemática de los fragmentos objetivos del conjunto de *film-souvenirs* contra nuestra actividad subjetiva de intento de constituir el conjunto entero de experiencias evocadas como una coherencia, crea una carga *afectiva* efectuada menos por la representación de la experiencia real que por su *pérdida* irrevocable. Al ver nuestras propias películas caseras, nuestro objetivo intencional es volver a unir el acontecimiento o persona real, o a nosotros mismos, "en otra parte" y en otros tiempos (y aquí la palabra "recordar" escribe con guión afectivamente). La imposibilidad de realizar este objetivo, sin embargo, lleva a lo que Meunier denomina "comprensión vacía" - lo que nosotros llamamos "nostalgia"- en relación a la imagen que aparece en la pantalla. (Es por eso que la expresión francesa "*film-souvenir*" parece mucho más precisa que la inglesa "home movie")^{viii}. En suma, nuestra relación con la imagen en la pantalla y su función es en gran medida la misma relación mnemónica que mantenemos con las caracolas marinas que trajimos a casa hace algunos veranos de una playa del Mediterráneo.

Dada la actividad fundamentalmente constitutiva de la conciencia "longitudinal" y el modo de identificación tanto solicitado por como constituido como el *film-souvenir*, se hace claro por qué es generalmente tan aburrido ver las películas caseras de otras personas -en particular cuando desconocemos sus objetos cinematográficos y nunca hemos experimentado los acontecimientos evocados. Para nosotros, los fragmentos de imágenes no son

ni catalíticos, ni mnemónicos; tampoco nos involucramos en la actividad sumamente constitutiva de recordar ni sentimos la pérdida irrevocable de una experiencia "original" que, a través de su evocación cinematográfica, crea en nosotros la "comprensión vacía" que es el placer nostálgico. Así, la conmovedora película casera de una mujer, al menos cuando no es también una comedia de situación, es el documental insatisfactorio de otra mujer.

Para Meunier, el objetivo intencional de una conciencia específicamente *documental* no es, como con el *film-souvenir*, la evocación. Más bien es la *comprensión*. En la experiencia documental, el espectador se involucra en un modo de atención que Meunier ve como un "aprendizaje" del objeto fílmico. Es decir, la identificación en la experiencia documental implica un *proceso de aprendizaje* que ocurre *al mismo tiempo* que el visionado del film. Dado que el conocimiento cultural que tenemos de nuestro mundo cotidiano incluye la existencia ya postulada de ciertas personas y acontecimientos (incluso si sabemos de ellos sólo por mediaciones de algún tipo), tomaremos, como con la película casera, la especificidad objetiva de una imagen documental particular como una forma *general*. Es decir, como con el *film-souvenir*, no sólo postulamos la existencia "en otra parte" y "en otro tiempo" de las personas y acontecimientos que vemos en la pantalla, sino que también - aunque en un grado significativamente menor- percibimos su especificidad como parte de una forma de ser más general o de una presencia más expansiva. Sin embargo, a diferencia de nuestra experiencia del *film-souvenir*, por lo general no usamos la imagen documental como encantadora o evocadora, tampoco vemos *a través de* ella para tener acceso en la memoria al comportamiento específico o la estructura de una persona o acontecimiento experimentado personalmente de modo completo. Sin duda, este uso de la imagen documental es todavía posible -puesto que, como indica Meunier, lo que finalmente determina el modo específico de identificación cinematográfica es la situación personal de cada espectador individual en relación con una película dada. Muchos espectadores de *Berkeley in the Sixties*, por ejemplo, pueden haberse identificado con éste menos como un documental que como un *film-souvenir* comunitario de su activismo universitario.

Sin embargo, lo que es esencial para la experiencia del documental como tal, y que diferencia nuestro modo de involucrarnos con él del modo en el que nos involucramos con la película casera es que, aunque nuestro conocimiento cultural nos informe que las cosas y las personas que vemos en la pantalla son aspectos parciales de un conjunto existencial "real" y más general (pasado o

presente), en la medida en que *nosotros* no tenemos la experiencia existencial de las personas o acontecimientos que vemos en la pantalla, nuestro conocimiento *específico* de esas personas y acontecimientos es dependiente y contemporáneo de nuestro visionado de la película. Y, aquí en Alemania, utilizaré (tal como lo hice en los Estados Unidos) un ejemplo sumamente cargado. Aunque por ahora, sin importar qué tan viejos o jóvenes seamos, todos nosotros sabemos que Adolf Hitler existió y conozcamos su aspecto por fotografías, libros, noticiarios y otras películas documentales que incluyeron su imagen, a no ser que estuviéramos allí, no usamos las imágenes de *Triumph of the Will* como un dispositivo mnemotécnico o un canal *por el cual* evocamos un recuerdo *personal* mayor de Hitler en Nuremberg. Más bien escudriñamos e intentamos 'aprender' a Hitler mientras vemos esta película específica -observando e interrogando cada una de sus inflexiones y gestos con las vestiduras de un "aprendiz", un "estudiante" de historia. Para hacerlo, sin embargo, debemos prestar más atención a las imágenes que aparecen en la pantalla que a nuestras propias películas caseras - aunque no a las de Eva Braun. Sin embargo, dado que el documental no es una "cosa" sino una relación con la pantalla, no hay que negar, desde luego, la posibilidad de que las imágenes de Hitler en *Triumph of the Will* puedan ser encadenadas "longitudinalmente" y de manera evocadora -provocando en ciertos espectadores memorias personales intensas sobre el período que sólo son "sobre" Hitler en el modo más tangencial, aunque igualmente profundo.

A un grado variable, entonces, nuestra identificación con la película documental generalmente involucra la "conciencia longitudinal" que Meunier atribuye a nuestra relación primaria con el *film-souvenir*, en el cual sabemos *más* que lo que aparece en la pantalla y es dado por la imagen de la película. En esa relación nuestro objeto intencional no es la especificidad de la imagen en sí misma, sino el conjunto entero que la persona o el acontecimiento en ella representa, evoca. Sin embargo, dada nuestra falta de experiencia personal previa de los temas del documental y, así, nuestra correspondiente confianza mayor en la pantalla para obtener datos perceptuales y conocimiento, nuestra identificación con el documental también involucra algún grado de lo que Meunier llama la "*conciencia lateral*", que estructura fundamentalmente nuestra identificación con la película de ficción.

La conciencia lateral, para Meunier, ocurre en el presente mientras se relaciona con el pasado y el futuro en la actividad y estructura de retención y extensión. Imágenes pasadas son acumuladas e informan significados presentes que dirigen intencionalmente el conocimiento hacia la revelación y

el significado de futuros resultados. La conciencia lateral, de esta manera, es estructurada como una *progresión temporal* que por lo general implica una *lógica causal* así como un *movimiento teleológico*. La identificación documental involucra *tanto* a la conciencia longitudinal *como* a la lateral -de ahí su posición intermedia entre el *film-souvenir* y la película de ficción, según Meunier. Cada imagen objetiva de una persona o suceso en el documental es percibida como un ejemplo específico, o conocimiento de una conducta general o acontecimiento más amplio de lo que se ve en la película. En ese sentido, nos relacionamos con la imagen *longitudinalmente*, usándola en el presente para evocar y generalizar algo más -aunque *no* necesariamente algo *futuro*. De este modo, como con el *film-souvenir*, nuestra actividad es constitutiva. Sin embargo, ya que carecemos del conocimiento personal de aquella conducta más general o acontecimiento más amplio, somos dependientes de la progresión y la acumulación de ejemplos e ilustraciones especificadas por las imágenes para poder alcanzar una comprensión general de los mismos cada vez más grande. A diferencia del *film-souvenir*, la imagen documental no es trascendida, pero proporciona la base primaria de nuestra información. En ese sentido -y a pesar de algún grado de actividad constitutiva- también debemos, para usar el término de Meunier, "rendirnos" a la pantalla y prestarle más atención.

Cada imagen documental, entonces, posee una realidad existencial general presentada a través de múltiples vistas específicas. La información específica en cada imagen es retenida e integrada con las imágenes subsiguientes para formar nuestro conocimiento acumulativo de aquella realidad general que sabemos que existe o ha existido "en otra parte" en nuestro propio mundo. Así, la conciencia documental es estructurada como una relación temporal particular entre el presente y el pasado. Su actividad es tanto constitutiva como retrospectiva, pero no es, como con la ficción, necesariamente dirigida hacia un futuro o un final teleológico específico. En ese sentido, así como la conciencia longitudinal en la experiencia documental es sólo parcial, también la conciencia lateral es sólo parcial. Más aún, es "anticipada" hasta determinado grado por su coexistencia y cooperación con nuestra conciencia longitudinal. Así, la experiencia documental puede diferenciar su estructura de la del *film-souvenir* (en el cual una conciencia longitudinal fundamental se detiene en el presente y se relaciona con las imágenes específicas anteriores a él como un medio general para el ensueño constitutivo). Y también puede ser diferenciada del film de ficción en su estructura (en aquel una conciencia lateral fundamental recuerda en el momento las imágenes pasadas con un ojo

puesto en apariciones futuras imaginarias, y se relaciona con las imágenes específicas anteriores a ello en su misma especificidad).

Para Meunier, en la experiencia de "aprendizaje" que estructura la identificación documental, nuestra relación con la persona o el acontecimiento filmado mantiene una relación de *alteridad* y *exterioridad*. En la experiencia de la película casera no tengo que aprender nada sobre mi hijo de las imágenes. De hecho, conozco *más* de él que lo que las imágenes me muestran. No tengo que *esforzarme* para *comprenderlo* (aunque tengo que esforzarme activamente para *evocarlo*). Con el documental, sin embargo, el trabajo involucrado en la comprensión acumulativa de la persona-en-general o el acontecimiento-en-general crea una distancia entre mí y la imagen de la persona o el acontecimiento. Además, la pantalla es menos transparente que en la experiencia de la película casera, dada mi dependencia sobre ella para obtener información. Así, en virtud de la creciente atención que debo prestarles para comprenderlas expresamente y acumularlas como una generalidad, las imágenes en la experiencia documental ganan en autonomía e intensidad. Sin embargo, en cuanto, desde el principio, he postulado la existencia de lo que estas imágenes representan y por lo tanto estoy relacionado con algún grado de actividad constitutiva y evocadora que se extiende más allá de lo que se muestra en la pantalla, la imagen documental no es completamente autónoma. Es decir, aún está conectada a, y es intermediaria entre, mi persona y lo que percibo como una persona desconocida "real" o un acontecimiento "en general".

Nuevamente, contra la actitud natural, debemos reconocer que un "documental" no es ni simplemente una cosa objetiva, ni una forma objetiva. Más bien nombra una relación subjetiva con un objeto cinematográfico. Finalmente, es la conciencia del espectador lo que determina, en una experiencia dada, qué clase de objeto cinematográfico es. De la misma manera en que la actriz Cindy Williams puede ver su comedia de situación *Laverne and Shirley* como una película casera, también nosotros podemos ver un documental como una ficción o una ficción como un documental. Suponiendo una falta de cierto conocimiento cultural -incluyendo el de las convenciones cinematográficas estilísticas, que nunca son un garante del estatus existencial de una imagen, sino sólo una postulación- así como una falta de experiencia personal sobre lo que es visto en la pantalla, no habría ninguna conexión existencial necesaria entre lo que vemos en la pantalla y lo que sabemos de nuestro mundo cotidiano. No tendríamos ninguna base para postular la existencia del objeto cinematográfico en vez de ponerlo entre paréntesis y

declarar la naturaleza de su existencia fuera de juego. Como en la ficción, toda nuestra información específica vendría de la pantalla. Nuestra conciencia tendería a ser estructurada sólo lateralmente y las imágenes en la pantalla crecerían en autonomía con la intensidad de nuestra atención.

En longitud tanto como en progresión, la elaboración de Meunier de la identificación cinematográfica tiende a privilegiar la experiencia de la película de ficción y sus varias modalidades. Él ve la identificación documental como una forma *intermedia* entre el *film-souvenir* evocador y la ficción narrativa autónoma. Me parece, sin embargo, que podemos reconocer el valor de las descripciones y diferenciaciones de Meunier sin aceptar los aspectos jerárquicos de su modelo. (Más aún, Meunier mismo declara que la identificación cinematográfica es más fluida y menos lineal que lo que su propia breve descripción, esquemática y progresiva, implicaría.) Así, podríamos destacar cómo frecuentemente la experiencia de la película de ficción para nosotros es *interrumpida* por un cambio en la estructura de nuestra identificación hacia aquella de identificación con el *film-souvenir* o el documental. Consideremos, por ejemplo, cómo nuestra puesta entre paréntesis de la existencia se detiene y cómo nuestra relación temporal con la imagen deviene adelantada y "longitudinal" cuando en una película de ficción vemos una calle urbana conocida o un paisaje específico en el cual hemos pasado vacaciones. En esos momentos, la imagen tiende a perder su especificidad y se hace evocadora, encantadora. Durante un momento, la ficción, en la medida en que estamos residualmente enfocados en ella, es percibida como ocurriendo en nuestra película casera. Consideremos también cómo, aún más a menudo, viendo una película de ficción como por ejemplo *Cleopatra*, dejamos de poner entre paréntesis la existencia de los actores a favor de la existencia de los personajes, y de repente nos encontramos viendo no a Cleopatra sino a Elizabeth Taylor besando no a Antonio sino a Richard Burton. Aunque sin duda conocemos a Antonio y Cleopatra menos de lo que conocemos a Burton y Taylor, y por lo tanto deberíamos necesitar la información más específica que la pantalla nos da sobre su histórico romance, nuestro conocimiento cultural del histriónico romance Burton/Taylor fuera de la pantalla nos pone en una relación diferente y menos enfocada a las imágenes específicas en la pantalla. Somos distanciados de los personajes basados históricamente y nos encontramos no sólo postulando la existencia de los actores "reales", sino también -ya que no tenemos conocimiento personal sino sólo cultural de Burton y Taylor- "aprendiéndolos" de la pantalla, escudriñando y acumulando las imágenes de su abrazo con el ojo menos puesto en su futuro y final como personajes históricos que en nuestro aprendizaje y comprensión de su romance

real en el presente, ahora pasado. Estamos, en esta instancia, en un modo de identificación documental -aunque seguramente ese no sea el caso de los espectadores más jóvenes, que no tienen ningún conocimiento cultural o interés lascivo en un romance contemporáneo y público que ocurrió hace varios años.

Finalmente, podría señalar también todos aquellos momentos en las películas de ficción en los que el aburrimiento diluye nuestra atención a la especificidad de la imagen y nuestro horizonte se amplía más allá de la irrealidad autónoma que aparece en la pantalla. Aburridas, nuestra intencionalidad y atención se retiran en grados variables de aquella irrealidad, y la pantalla es más explícitamente enmarcada por el contexto y los contornos de nuestro propio "mundo" -incluyendo nuestra incrementada conciencia de estar sentados en una butaca de cine. En tal estado, tendemos a encontrarnos viendo actores más que personajes, sets y locaciones más que un mundo, escenas e histrionismo más que acontecimientos y emociones significativos. Nuevamente, la estructura de la relación temporal que marca la identificación con la ficción se rompe y se imposibilita, y nos encontramos prestando atención a la pantalla con una conciencia documental más que ficcional^{ix}.

Así, la identificación cinematográfica no sólo es diferenciada según la modalidad, sino que es radicalmente co-constitutiva de la experiencia fílmica. La película que es objetivamente dada al espectador puede ser subjetivamente tomada de muchas maneras, no sólo íntegramente sino también en sus partes. La forma de nuestra identificación con los objetos cinematográficos específicos puede ser solicitada, pero nunca es determinado *a priori*. De hecho, nuestra identificación es sin duda tan fluida, dinámica e idiosincrásica como fija y convencional. La ficción de un espectador puede ser el *film-souvenir* de otro, el documental de un espectador, la ficción de otro. Y cada espectador puede -y probablemente lo hace- identificarse con el objeto cinematográfico en cada una de estas modalidades muchas veces durante una determinada experiencia fílmica, sólo para fijar un modo como el dominante hacia el final. Más aún, si reconocemos el conocimiento extracinemático y extratextual del espectador (tanto socialmente convencional como personalmente idiosincrásico), y si reconocemos las presiones variables que este conocimiento ejerce sobre la experiencia y la valoración de un determinado objeto cinematográfico por parte del espectador, entonces podríamos afirmar que no hay tal "cosa" como una película de ficción o un documental. O, quizás con mayor exactitud, podríamos sostener que lo que llamamos documentales y películas de ficción son *sólo* "cosas" -es decir,

objetos sedimentados y cosificados de una experiencia mucho más dinámica y mutable que no es descrita adecuadamente por esos términos genéricos binarios.

Esto *no* quiere decir, sin embargo, que lo que constituye una ficción o un documental es determinado únicamente por -y dentro de- la experiencia del espectador individual. El espectador individual también está siempre sumergido en la historia y en una cultura en la cual hay un consenso social general, no sólo en cuanto al estatus ontológico (si no la interpretación) de lo que se considera la realidad profílmica, sino también en cuanto a las "reglas" hermenéuticas reguladoras que determinan cómo debe uno leer y tomar su representación. Así, aunque un individuo o grupo pequeño de espectadores pudiera tomar y experimentar un "mockumentary" como *This is Spinal Tap* o *Forgotten Silver* como un documental, su juicio sobre la película sería considerado "erróneo" y cuidadosamente corregido -es decir, regulado- por un cuerpo social más grande y más "erudito". Es importante notar, sin embargo, que esta lectura cultural de su "lectura incorrecta" es alcanzada a través de un conjunto histórico y convencional de reglas hermenéuticas *regulativas* -no *constitutivas*; el primero abierto a la ambigüedad y el desafío, el último fundacional y determinante. Así, tanto el estilo documental de *This is Spinal Tap* como el de *Forgotten Silver* le da pie a las reglas reguladoras para un cierto marco interpretativo, pero no determina ni la estrategia interpretativa del espectador ni la lectura producida^x. En cuanto a esto, aunque se pusieron del lado del consenso social general, nuestras experiencias de visionado reales son mejor descritas como contenedoras *tanto* de momentos no-ficcionales *como* ficcionales, co-constituídos por una relación espectral dinámico y lábil con *todas* las imágenes de películas. Y aunque la naturaleza de estos momentos puede ser provocada, estructurada y finalmente contenida por prácticas cinematográficas convencionales, en última instancia es nuestra propia experiencia y conocimiento extracinemático, cultural y encarnado quien determina cómo tomamos primero las imágenes que vemos en la pantalla y lo que hacemos de ellas. Mientras que la brevedad de la fenomenología de la identificación cinematográfica de Meunier le da una cierta cualidad esquemática, sus descripciones diferenciadas de las múltiples relaciones temporales y espaciales que mantenemos con la pantalla abren las posibilidades para reconocer y describir aún más detenidamente y con mayores matices las maneras en las cuales nos relacionamos con la existencia cinematográfica y dinámicamente investimos las imágenes que aparecen en la pantalla. En síntesis, un modelo fenomenológico de la identificación cinematográfica devuelve "la carga de lo real" a la experiencia fílmica. Afirma

lo que sabemos en la experiencia: que no todas las imágenes son tomadas como imaginarias o fantasmáticas y que el espectador es un agente activo en la constitución de lo que cuenta como memoria, ficción o documento.

ⁱ Utilizaré la noción de “relación” para hacer hincapié en el vínculo activo del espectador de cine con el film, que involucra no solamente la percepción y la cognición sino también la dimensión afectiva y la valoración. Utilizados comúnmente en el campo de los estudios sobre medios de comunicación, en la medida en que los términos “percepción” y “aprehensión” tienden a ser reducidos a, y naturalizados como, operaciones científicas y cognoscitivas, no comunican la extensa y amplia actividad de las relaciones film-espectador tan bien como el término “relación”.

ⁱⁱ Jean-Pierre Meunier, *Les structures de l'expérience filmique: l'identification filmique* (Louvain: Librairie Universitaire, 1969).

ⁱⁱⁱ “Fala” era el terrier escocés de Franklin D. Roosevelt, “Checkers” era el cocker de Richard M. Nixon.

^{iv} El término “intencional” aquí se relaciona con el concepto fenomenológico primario de “intencionalidad”, que postula la relación irreducible de la conciencia con sus objetos. Es decir, la conciencia nunca está vacía y “en sí misma”: siempre tiene un objeto. Además, la intencionalidad siempre está dirigida en la existencia, incluso si su dirección es reversible. Es decir que, como siempre tiene un objeto, la conciencia siempre está dirigida o bien hacia aquel objeto, o bien reflexivamente hacia su propia actividad.

^v Vivian Sobchack, “Inscribing Ethical Space: 10 Propositions on Death, Representation and Documentary,” *Quarterly Review of Film Studies* 9, no. 4 (Otoño 1984): 283-300; y “On the Death of a Rabbit in Fictional Space: Extratextual Knowledge and Documentary Consciousness,” *Documenting Fictions* (University of Minnesota Press, próximamente en la serie “Visible Evidence”).

^{vi} Cindy Williams, *Entertainment This Week*, NBC, 7 de Marzo de 1993.

^{vii} La fenomenología de Meunier acerca de la discontinuidad que se produce en el *film-souvenir* entre la imagen dada en su especificidad y la imagen más general que deseamos recordar presenta alguna relación con la distinción que plantea Gilles Deleuze entre la “imagen virtual” y la “imagen recuerdo”, explicada en *Cinema 2: The Time Image*, trad. al inglés de Hugh Tomlinson y Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989). [Versión en español: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. al español de Irene Agoff (Barcelona, Paidós, 1986)]. (N de la T).

^{viii} “Film-souvenir” en francés significa “película-recuerdo”. “Home movie” en inglés significa “película casera”. (N de la T).

^{ix} Un ejemplo ligeramente diferente, pero más reciente, ocurre en el film *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), una obra de ciencia ficción que presenta varios comentarios presidenciales sobre una acción ficticia (el descubrimiento de un mensaje enviado por extraterrestres) a través de la inserción digital de material extraído de conferencias de prensa presidenciales reales en las cuales el presidente Clinton comentaba sobre el descubrimiento de meteoritos provenientes de Marte. Es claro que el cineasta usa estas imágenes de un presidente actual diciendo palabras reales, que en la medida en que son editadas se “aplican” a la ficción, para reforzar la fantasía, otorgándole supuestamente tanto veracidad como verosimilitud. La gran ironía, sin embargo, considerando nuestro conocimiento extra-textual de la figura y la voz del presidente Clinton (y, en algunos casos, de lo que él realmente decía), es que estas imágenes conducen a un modo de relación

documental y *debilitan* la fuerte intensidad de nuestra atención a los datos específicos de la ficción: aquellos personajes, cosas o acontecimientos que sólo podemos conocer prestando mucha atención a la pantalla. El conocimiento extra-textual nos lleva hacia un estado de atención a la imagen propiamente dicha más difuso y menos intenso, y nos hace comenzar a considerar el contexto en el cual los comentarios presidenciales fueron hechos en realidad. (Si recordamos o no ese contexto es irrelevante, ya que estamos bien seguros de que *hay* un contexto extra-textual y de que el Presidente no tomó un papel secundario en la ficción a propósito).

^x Incluso en esta era digital todavía joven, en la cual vemos el comienzo de un cambio epistemológico profundo, la verosimilitud fotográfica en el cine en su representación indexical de lo real todavía es percibida como fundamental y constitutiva tanto del documental como de la ficción; aquí, entonces, tenemos una episteme histórica que actualmente constituye, gobierna y determina (más que simplemente regula) nuestra relación con todo el cine (aún en sus casos "negativos", como las películas de animación o abstractas).