

La modalitat reflexiva

Descripció i característiques

En comptes d'escoltar al realitzador implicar-se únicament d'una manera interactiva (participatiu, conversacional o interrogatiu) amb altres actors socials, ara veiem o escoltem que el realitzador també aborda el metacomentari, trobant menys elements del món històric en si, com en les modalitats expositiva i poètica o en la interactiva i la que es presenta més aviat a mode de diari personal que sobre el procés de representació en si mateix. Mentre que la major part de la producció documental s'ocupa de parlar del món històric, la modalitat reflexiva aborda la qüestió de com parlar sobre el món històric. Com passa amb l'exposició poètica, el text desplaça la seva focalització de l'àmbit de la referència històrica a les propietats del propi text.

La modalitat reflexiva interioritza moltes de les qüestions i preocupacions que constitueixen el tema basat en la representació social. Els textos expressius són conscients de si mateixos no solament en el que respecta a forma i estil, com succeeix amb els poètics, sino també en el referent a estratègia, estructura, convencions, expectatives i efectes. Els documentals reflexius com *Celoveks Kinoapparatom* (1929), *The Thin Blue Line*, *Daughter Rite*, *Reassemblage*, *Lorang's Way*, *De grands événements et des gens ordinaires*, *Poto and Cabengo*, *Farfrom Poland* y *Journal inachéve* plantejen el dilema ètic de com representar a la gent de dues maneres diferents.

El risc dels diversos textos interactius que subordinen la seva pròpia veu textual a la dels seus testimonis ja no constitueix una amenaça: correm el risc recíproc d'una veu textual que es troba per sobre de les veus discretes dels actors socials amb un missatge sobre la problemàtica de la representació. Aquest mateix raonament fa que molts textos reflexius presentin al propi realitzador – a la pantalla, dins l'enquadrament – no com un participant-observador sinó com un agent de l'autoritat, deixant aquesta funció oberta per al seu estudi. Es poden veure elements d'aquest enfocament en l'obra pionera de Vertov *Celoveks Kinoapparatom* i a *Chronique d'un été* de Rouch i Morin.

Una de les singularitats del documental reflexiu és que rara vegada té la meditació sobre qüestions ètiques com interès principal, a no ser que es centri en un relativisme distanciat més disposat a criticar les opcions d'altres que a examinar les pròpies. Les preferències per les interpretacions professionals i l'aparició del realitzador rara vegada tenen la funció d'assenyalar

qüestions ètiques directament. Els actors ajuden a evitar dificultats que podrien sorgir amb individus que no fossin professionals, ja que el seu treball gira a l'entorn de l'adopció voluntària d'una personalitat i la disposició a convertir-se en un significant en el discurs de l'altre. La utilització d'actors exigeix al realitzador d'utilitzar persones per a provar una qüestió sobre la naturalesa de la representació i no de la naturalesa de les seves pròpies vides, però l'ús d'actors no resol el problema de com combinar aquestes dues qüestions.

El desig d'abordar la política o l'estètica de la representació exigeix prestar major atenció i organitzar en major grau el que succeeix davant de la càmera, així com la juxtaposició de plans i escenes individuals. Els actors faciliten aquest procés. La seva utilització no significa que la pel·lícula abordi necessàriament qüestions referents a les responsabilitats ètiques del realitzador, ja sigui amb els subjectes de la pel·lícula o amb els espectadors. Les exploracions de les dificultats o les conseqüències de la representació són més habituals que les revisions del dret a la representació.

En la seva forma més paradigmàtica, el documental reflexiu porta a l'espectador a un estat de consciència intensificada de la seva pròpia relació amb el text de la problemàtica relació del text amb allò que representa. Sovint el llenguatge incrementa aquesta sensació de consciència, més una consciència del món cinematogràfic que del món històric a l'altre cantó de la finestra realista. Les juxtaposicions inesperades o les desviacions estilístiques de les normes d'un text o de les convencions d'un gènere fan que el realisme i la referencialitat resultin estranys.

La modalitat reflexiva posa èmfasi en el dubte epistemològic. Focalitza en la intervenció deformadora de l'aparell cinematogràfic en el procés de representació. El coneixement no es troba solament localitzat sinó que es posa en dubte. El coneixement està hipersituat, situat no només en relació a la presència física del realitzador sinó també en relació a qüestions fonamentals sobre la naturalesa del món, l'estructura i funció del llenguatge, l'autenticitat del so i la imatge documentals, les dificultats de verificació i l'estatus d'evidència emprírica a la cultura occidental.

(Nichols, 2001:125)

Si el món històric proporciona el lloc de trobada pels processos de negociació entre director i subjecte, en el mode participatiu, els processos de negociació entre director i espectador esdeven el centre d'atenció en el mode reflexiu.

Més que seguir el director en la seva relació i implicació amb d'altres actors socials, ara ens centrem en la relació amb nosaltres, parlant no només del món històric en si mateix sinó també dels problemes i temes que el representen.

Ara ens centrem tant en representar el món històric com el que es representa en aquest. A través de veure el món que s'amaga darrere a través dels documentals, els documentals reflexius ens animen a veure el documental a partir del que és: una construcció o representació.

El mode observacional es basa en l'absència en la intervenció de les accions gravades [...]. Aquest mode respon a una de les qüestions cabdals en el terreny documental: què fer amb la gent.

“Some films, like *Reassemblage*, *Daughter Rite* (1978), *Bontoc Eulogy* (1995), or *Far from Poland* (1984), address this question directly by calling the usual means of representation into question: *Reassemblage* breaks with the realist conventions of ethnography to question the power of the camera's gaze to represent, and misrepresent, others; *Daughter Rite* subverts reliance on social actors by using two actresses to play sisters who reflect on their relationship to their mother, using insights gathered from interviews with a wide range ; *Bontoc Eulogy* recounts the family history of the filmmaker's own grandfather, who has taken from the Philippines to appear as part of an exhibit of Filipino life at the St. Louis World Fair in 1904 through staged reenactments and imagined memoirs that call conventional rules of evidence into question; *Far from Poland* director, Jill Godmillow, addresses us directly to ponder the problems of representing the Solidarity movement in Poland when she has only partial access to the actual events. These films set us to convince us of the authenticity of truthfulness of representation itself.”

Els documentals reflexius sempre fan referència a temes de realisme [...] Agafen forma com a físic, psicològic i realisme emocional a partir de tècniques d'evidència o edició continuada, desenvolupament de personatges i estructura narrativa.

(Nichols, 2001:126-127)

“*Surname Viet Given Name Nam* (1989), for example, relies on interviews with women in Vietnam who describe the oppressive conditions they have faced since the end of the war, but then halfway through the film we discover (if various stylistic hints haven't tipped us off) that the interviews were staged in more ways than one: the women who play Vietnamese women in Vietnam are actually immigrants to the United States reciting, on a stage set, accounts transcribed and edited by Trinh from interviews conducted in Vietnam by someone else with other women!”

“Similarly, in *The Man with a Movie Camera*, Dziga Vertov demonstrates how the impressions of reality comes to be constructed by beginning with a scene of the cameraman, Mikhail Kaufman, filming people riding in a horse-drawn carriage from a car that runs alongside the carriage. Vertov then cuts to an editing room, where the editor, Elizaveta Svilova, Vertov’s wife, assembles strips of film that represent this event into the sequence we have, presumably, just seen. The overall result deconstructs the impression of unimpeded access to reality and invites us to reflect on the process by which this impression is itself constructed through editing”.

Moltes de les qüestions descrites per Nichols en els anteriors dos paràgrafs plantejen qüestions al voltant de l’autenticitat del discurs documental en general: quina diferència existeix llavors en relació a la ficció, quina part de veritat hi ha en la suposada objectivitat que pretén transmetre el gènere, quines convencions ens fan creure en l’autenticitat de la representació documental?

(Nichols, 2001:128)

Es tracta del mode més autoconscient i autoqüestionat de representació. L’accés realista al món, l’habilitat per a proporcionar evidències persuasives, la presència de proves indiscutibles, la solemnitat, etc. Totes aquestes nocions entren en sospita. La finalitat última del documental reflexiu és examinar la naturalesa d’aquestes creencies més que afirmar la validesa del que es creu o s’exposa com a verdader. En el millor dels casos, el documental reflexiu permet a l’espectador arribar a una forma de consciència sobre la relació amb un documental i el que representa.

“Vertov does this in *The Man with the Movie Camera* to demonstrate how we construct our knowledge of the world; Buñuel does this in *Land without Bread* to satirize the presumptions that accompany such knowledge; Trinh does this in *Reassemblage* to question the assumptions that underline a given body of knowledge or mode of inquiry (ethnography), as Chris Marker does in *Sans Soleil* to question the assumptions that underlie the act of making films of the lives of others in a world divide by racial and political boundaries.”

(Nichols, 2001:129)

La creixent producció de documentals feministes a la dècada de 1970 va provocar un viu exemple de treballs que varen questionar-se les convencions socials. Això queda pal·lès a pel·lícules com *The Woman’s Film* (1971), *Joyce at Thirty-four* (1972) i *Growing Up Female* (1970). Les pel·lícules citades segueixen les pròpies convencions del mode, però també tenen com a objectiu produir un estat modificat i amplificat de consciència al voltant de la discriminació contra les dones en el món contemporani. En elles s’expliquen les imatges

estereotipades de les dones i nocions que s'havien mantingut ocultes i invisibles com la opressió, la desvalorització i la jerarquia que avui en dia s'anomena sexisme.

EQUIVALÈNCIES ENTRE DIFERENTS CLASSIFICACIONS DEL GÈNERE DOCUMENTAL. LA MODALITAT REFLEXIVA.				
BILL NICHOLS	ERIK BARNOW	MICHAEL RENOV	PETER I. CRAWFORD	ELISENDA ARDÈVOL
<i>Modalitats de representació de la realitat</i>	<i>Modes històrics (Funcions socials i/o oficis)</i>	<i>Modes de disseny</i>	<i>Modes propers a l'antropologia visual</i>	<i>Moviments històrics i combinació d'elements de filmació, models de col·laboració i rodatge</i>
REFLEXIU	* Reporter * Contemporani	* Analitzar * Questionar	* Mode Evocatiu	* Reflexive Cinema (cinema reflexiu)

Quadre 2. Equivalències de la modalitat reflexiva entre Nichols, Barnouw, Renov, Crawford i Ardèvol.

II. Il·lustració de la modalitat reflexiva:

Les notícies documentades durant els primers anys del segle XX a Rússia. La finalitat ideològica en el cinema documental. Dziga Vertov s'avança als seus temps a partir de la innovació estilística i el muntatge. (Fundació de les pel·lícules de no ficció i inicis del gènere documental. Finals del segle XIX i principis del segle XX.)