

EL DOCUMENTAL INTERACTIVO
UNA PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS

CAPÍTULO 3: EL GÉNERO DOCUMENTAL. APROXIMACIÓN Y TIPOLOGÍAS

3.1 El género documental: cuestiones preliminares

El estudio del género documental es un ámbito complejo y muchas veces se hace difícil delimitar un terreno neutral, no exento de críticas. Además de intentar delimitar un contexto histórico y unas propuestas de definición, es muy importante seguir las diferentes posiciones que adoptaron los documentalistas durante el primer siglo y poco de existencia del género, e ilustrarlo a partir de un conjunto de directores y obras concretas. **Erik Barnouw** (1996:261) afirma en *El documental. Historia y estilo* (1996) que las posiciones o diferentes funciones que iba adquiriendo el género nunca eran excluyentes, al contrario, un director solía asumir una combinación de las diversas funciones o posturas adoptadas en diferentes momentos históricos. También remarca que la posición que ha ocupado el documental en la historia ha variado en función de la época y de las necesidades predominantes, la cual se ha subordinado muchas veces al régimen imperante y a la función social.

A partir de los trabajos iniciales de Janssen, Muybridge y Marey, pretendemos seguir la evolución del género documental a través de algo más de un siglo. Esta breve aproximación no quiere seguir una cronología lineal, sino que, a partir básicamente de la descripción de las modalidades propuestas por **Bill Nichols** en *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental* (1991), se citan y enumeran un conjunto de periodos y autores representativos de la historia del género.

Los directores del género han trabajado apartados de la gran maquinaria de la ficción y fuera de los grandes estudios, ya que su ámbito es la realidad y el mundo exterior. A los documentalistas, les interesa cada vez más la historia y la significación del medio a través del cual operan. Honran y recuerdan el trabajo y las palabras de varios líderes del género, como Louis Lumière y su invento, Flaherty y la pasión por los demás pueblos, Esfir Shub y el montaje, Dziga Vertov y la innovación estilística, Grierson y la pasión por la realidad inmediata, etc. Los directores de documentales se emocionan por lo que encuentran en las imágenes y los sonidos procedentes de la realidad, y siempre lo valoran más que lo que puedan inventar a partir de un guión de ficción. Su manera de expresarse radica en la selección y ordenación de sus hallazgos, y las decisiones que toman se convierten en el discurso que transmiten al mundo, siempre enmarcados dentro de su subjetividad individual. Cada selección del documentalista se traduce en la expresión de un

punto de vista determinado, consciente o inconsciente, reconocido o no reconocido. Barnouw (1996:312-313) opina que un documental no puede ser considerado "la verdad", sino la prueba o el testimonio de un hecho o una situación, enmarcado dentro del complejo proceso histórico.

Michael Rabiger (1989:497) ya advertía que la creciente producción de documentales, su independencia respecto al periodismo informativo y su desarrollo creciente como voz cinematográfica individual podrían tener consecuencias de gran importancia en el futuro. Hoy en día, se pueden hacer documentales sin demasiado gasto económico con el uso de la tecnología más moderna, ya que los documentalistas no dependen ni de los estudios ni los centros de producción. Hace dos décadas, Rabiger (1989) apostaba por la producción de películas hechas de manera especulativa, y pronosticaba un aumento considerable de trabajos con sello de autor, su diversificación y a la vez su independencia de los grandes centros de poder.

Como sucede en cualquier otro arte, el cine ha sido objeto de múltiples clasificaciones, según diferentes criterios y puntos de vista establecidos a lo largo de los años. Rick Altman, en su libro *Los generoso Cinematográficos* (2000), comenta que el género cinematográfico se puede entender a partir de diferentes significados o puntos de vista. La lista que propone (Altman, 2000:35) es la siguiente:

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- El género como estructura formal sobre la que se construyen las películas.
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- El género como contrato o posición a nivel de expectativa que toda película de género exige a su público.

Lo que propone Altman supone un primer nivel de aproximación, sin establecer una división del género en los dos grandes bloques clásicos, la ficción y la no ficción.

Por otra parte, Roman Gubern (1993) define el concepto de género cinematográfico como "una categoría temática, un modelo cultural rígido, basada en formulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género"(Romaguera, 1999:46).

3.2 El género cinematográfico documental

3.2.1 Aproximación histórica

El género documental se encuentra todavía en un largo proceso de discusión, en cuanto a su definición (como ocurre con las propuestas de clasificación y categorización). Como afirma Bienvenido León (1999:59) en *El documental de divulgación científica* (1999), en la historia del cine y la televisión, el término documental ha servido para designar trabajos de naturaleza y características muy diversas, como es el caso de noticiarios cinematográficos, películas educativas, relatos de viajes y programas de televisión de diferentes estilos y contenidos. Una posible delimitación del término documental se encuentra ligada a su etimología, los modelos teóricos que han sustentado y analizado esta práctica, la evolución de la industria audiovisual y a su respectiva historiografía y crítica. Como indica **Alejandro Cock** en *Retóricas del cine de no ficción postvérité* (2009), ya desde 1914, Edward S. Curtis hablaba de *documentary material* y *documentary work* para referirse a las imágenes en movimiento de no ficción (Plantinga, 1997:27). Unos años después, durante la década de los veinte, los franceses utilizaron ampliamente el término documentales para clasificar las películas de viajes y actualidades que entonces realizaban. El cine tomó el concepto de documento para designar películas o empresas ligadas a la realidad, y es este estatuto de documento el que marcará las discusiones teóricas entorno al documental y su conformación como discurso de la realidad (Cock, 2009:40).

Las llamadas "actualidades" imperaron en las salas comerciales desde las primeras proyecciones de los Lumière hasta finales de la década de 1910. En ese período, las películas sobre la vida cotidiana, hechos sobre actualidad, lugares y culturas exóticas, tenían una gran acogida entre el público y se asociaban al cine de entretenimiento. Todo ello conllevó la aparición tardía de las producciones documentales y del término para designarlas. Sin embargo, el aparente estancamiento del lenguaje audiovisual y de la estética de las películas basadas en hechos reales dio paso a un cine de ficción, que, impulsado por la industrialización de la cinematografía y fundado sobre el exitoso modelo narrativo de la novela del siglo XX, avanzaba rápidamente y se convertía en líder comercial en todo el mundo (Cock, 2009:43).

Ante esta realidad, diferentes cineastas ofrecieron alternativas narrativas o aportaron diferentes concepciones del cine, que se empezaban a conocer como documental y cine experimental o de vanguardia, según las necesidades mercantiles del momento. Era un tipo de cine que se intuía desde los inicios del cinematógrafo, pero que no hubiera podido surgir sin el referente del modelo ficcional imperante, al que se intentaba contraponer como alternativa. Así se pudo dar una evolución muy importante del medio y surgieron grandes éxitos comerciales y de la crítica, como la película documental *Nanook* (Flaherty 1922) o la vanguardista *Un perro andaluz*.

(Buñuel 1929). Sin embargo, se generó una división artificial en tres grandes géneros -ficción, no ficción y experimental-, que se han convertido en la actualidad en formas o modos de representación, con las fronteras cada vez más permeables.

Se atribuye a **John Grierson**, figura clave de la escuela documentalista británica, la primera utilización del término para calificar una película de Robert Flaherty, en 1926, y describirla como "valor documental". La película era *Moana* y lo que Grierson consideraba como "**prueba documental**" era la recreación de la vida cotidiana de un chico polinesio (Rabinowitz, 1994:18)¹. En su artículo llamado *Postulados del documental*, Grierson comenta sobre Flaherty y su manera de realizar documentales²:

1) El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato «surge de sí mismo».

2) El documental debe seguirle en su distinción entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con más precisión, otras formas de cine que las que él elige, pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema, y el otro método que de manera más explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.

El mismo Flaherty comenta respecto la ética y el deber de un documentalista:

“La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección [...] La labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada” (Romaguera i Alsina, 1989:152).

¹ El término inglés *documentary* referido a una película fue utilizado por primera vez por el británico John Grierson, iniciador de la escuela británica. En 1926, en su crítica de la película *Moana*, de Robert Flaherty (publicada en *The New York Sun*, 1926:11) escribió: "Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia, [...] tiene valor documental". Según se puede deducir a partir de posteriores escritos de Grierson, el término documental es una adaptación del vocablo francés *documentaire*, utilizado ya en los años veinte para referirse a las películas sobre viajes (León, 1999:59).

² Texto publicado en tres artículos entre los años 1939 y 1944. Consultables en línea en los siguientes enlaces web: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm> / http://www.everyoneweb.es/orzcinema/Pr_Update_Knooppunt_Inhoud.aspx?WebID=orzcinema&BoomID=B1&KnooppuntID=K481&LG=

John Grierson (1966:40) afirma que generalmente se agrupan bajo la denominación de documentales todas aquellas obras que utilizan materiales de la realidad, pero, a diferencia de Paul Rotha, propone reservar la categoría para las obras que incluyan una aportación artística significativa. Grierson considera documental el tratamiento creativo de la realidad y cree que resulta conveniente establecer los límites formales de las diferentes "especies" de documentales.

3.2.2 Aproximación teórica

Hace más de medio siglo (1948), la *World Union of Documentary* estableció una definición de documental en estos términos:

“Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas”(Citado en León, 1999:63).

De la definición anterior, podríamos mantener todos los extremos, salvo el que se refiere al soporte del registro (el celuloide). De todos modos, la evolución del documental y de sus diversas acepciones no ha dejado de progresar. Como afirma Grierson a *Grierson on documentary* (1966), entre las diferentes obras que pertenecen al género hay formas e intenciones diversas de observación de la realidad de organización del material que se ha extraído. Por tanto, resulta necesario delimitar el concepto con mayor precisión. De acuerdo con este planteamiento, Grierson establece tres principios orientadores del documental. En primer lugar, sostiene que el cine documental es una "nueva y vital forma artística [...] que puede fotografiar la escena viva y la historia viva". Afirma, en segundo lugar, que los personajes y escenas tomados de la realidad ofrecen mejores posibilidades para la interpretación del mundo moderno. Y finalmente, considera que los materiales extraídos del mundo permiten reflejar la esencia de la realidad, captar gestos espontáneos y realizar movimientos. En síntesis, “El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo” (Grierson, 1966:36-37). También comenta, en relación al arte y la poesía:

"El documental realista, con sus calles, ciudades y suburbios pobres, mercados, comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observables. Eso requiere no sólo de gusto, sino también de inspiración, lo que supone, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía" (Grierson, 1966:37)

Se muestra partidario de que el documental sea un género útil, pedagógico e impersonal, capaz de desarrollar un discurso de sobriedad, con connotaciones de autoridad, gravedad y honestidad

(Bruzzi, 2000:79). Grierson también distingue el documental de otros discursos de no ficción para la elaboración de secuencias ordenadas en el tiempo o el espacio, y por lo tanto, la construcción de un discurso es la base diferenciadora en relación a otras formas audiovisuales, según él, más simples (Cock, 2009:52).

Paul Rotha (1970:65), productor y director británico, señala que documental es sinónimo de "película de interés específico sobre temas como los científicos, culturales o sociológicos". Grierson se desmarca de la definición de Rotha y afirma que las películas de tipo científico o educativo no son propiamente documentales. Para Rotha, el documental es "el uso del medio cinematográfico para interpretar creativamente la realidad y, en términos sociales, la vida de la gente tal como existe en realidad" (Rotha, 1970:5). Colaborador de Grierson, pero también crítico con parte de sus posiciones, Rotha popularizó el término documental en el mundo académico del cine con su libro *The Film Till Now*, publicado el año 1930, en el que hace referencia a las diversas formas del cine, y sitúa en una categoría diferente el documentary film, el cual define a partir de su propósito y significados, de la siguiente manera (Cock, 2009:52-53):

"El documental no define ni al sujeto ni al estilo, sino la forma de aproximarnos a él. No rechaza ni a los actores profesionales, ni las ventajas de la puesta en escena. Justifica el uso de todos los artificios técnicos conocidos para tener efectos en el espectador... Para el director documental la apariencia de las cosas y de la gente es solamente superficial. Es el significado detrás de las cosas y el significado detrás de la persona lo que ocupa su atención... La aproximación documental al cine difiere de la del film-historia no en su falta de atención a la labor minuciosa y experta, sino en el propósito de esta labor. El documental es un trabajo que necesita pericia, como la carpintería o la alfarería. El alfarero hace vasijas y el documentalista documentales." (Citado en Jack, 1989:61)

Michael Renov recuerda a *Theorizing documentary* (1993) como las nociones de documento y su adjetivación documental tienen una genealogía que puede vincularse a la historicidad, a partir de las dos raíces del término, una de latina y otra proveniente del francés antiguo. La originaria del latín, *docere*, significa habilidad para enseñar, es decir, la transmisión consciente de algo que puede ser aprendida. La raíz antigua francesa denota "evidencia o prueba". Renov (1993:21-22) define la forma documental como "el reordenamiento más o menos artístico del mundo histórico, en el que se pueden producir principalmente cuatro modalidades o funciones" que él llama retórico-estéticas, constitutivas del texto documental: grabar, revelar o preservar; persuadir o promover, analizar o interrogar, y expresar.

La aproximación realizada por **Bill Nichols** a partir de su libro *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental* (1991) es la que ha tenido más difusión en el mundo académico internacional. En este trabajo teórico, Nichols plantea una definición abierta y poco ortodoxa, basada en una **perspectiva múltiple**. Para él, el documental es una institución proteica, consistente en un corpus de textos, un conjunto de espectadores y **una comunidad de practicantes y de prácticas convencionales** que se encuentran **sujetos a**

cambios históricos. Entender el documental de esta manera significa todo un cambio conceptual en la teoría cinematográfica, ya que no se limita a definirlo simplemente por el argumento, por el propósito, por la forma, el estilo o los métodos de producción, sino que lo define por su naturaleza mutante como construcción social. Por eso es la red social de producción, realización, distribución y promoción la que construye el concepto mismo. Comenta Bill Nichols:

“Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo. Éste podría ser el lema de más de un documentalista, pero pasa por alto lo cruciales que son la retórica y la forma a la hora de alcanzar este objetivo. A pesar de un lema semejante, los documentales plantean una amplia gama de cuestiones historiográficas, legales, filosóficas, éticas, políticas y estéticas [...]. En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador.”(Nichols, 1991:42).

Nichols establece tres criterios para la definición del documental, con los que intenta abarcar la mayoría de aspectos implicados en la complejidad del género. Cada criterio da lugar a una definición, que destaca significados diferentes, pero complementarios.

La primera definición, enfocada desde el punto de vista del **realizador**, se centra en términos de control respecto a la ficción: “Un modo común, aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción.” (Nichols, 1991: 42). Como Bordwell y Thompson (1995) afirman, a menudo se puede diferenciar una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante su producción. Mientras que en la ficción casi todos los detalles se encuentran controlados a la perfección, el director de documentales controla sólo unas cuantas variables de la preparación, el rodaje y el montaje. Pero lo que finalmente se impone como no controlable por parte del realizador es su tema escogido, que forzosamente pertenece a la historia. Como cita Nichols, al abordar el dominio histórico, el director de documentales se sitúa en la línea de otros profesionales que no tienen control sobre lo que realizan: científicos sociales, físicos, empresarios, ingenieros, revolucionarios, etc.

La segunda línea de definición hace referencia al **texto**. Partiremos de la consideración que el género documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirían ciertas características. Como Nichols dice:

“Cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales. Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de

resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución” (Nichols, 1991:48).

Nichols también comenta que la estructura del texto documental presenta paralelismos con otros textos. Estos paralelismos se dan en varios niveles: pueden pertenecer a un movimiento, período, estilo o modalidad. Si se considera el documental como un género, las subdivisiones dentro del documental pueden tener otras denominaciones.

La tercera definición que establece se centra en la relación entre documental y receptor, es decir, en la figura del **espectador**. Comenta que los espectadores desarrollan capacidades basadas en la comprensión y la interpretación del proceso que les permite entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico, derivado de un proceso activo de deducción, basado en el conocimiento previo y en el propio texto:

“Este conocimiento abarcaría procesos como equiparar una imagen de Martin Luther King a una figura histórica, comprender que los trastornos espaciales pueden estar unificados por un argumento, asumir que los actores sociales no se conducen únicamente a las órdenes del realizador, y hacer hipótesis sobre la presentación de una solución una vez que se empieza a describir un problema”. (Nichols, 1991:55).

En su obra *Blurred Boundaries. Question of meaning in contemporary culture* (1994), Nichols resume así la evolución actual del documental:

“Tradicionalmente la palabra documental ha sugerido integración y conclusión, conocimiento y hecho, explicaciones del mundo social y sus mecanismos motivadores. Sin embargo, más recientemente, el documental viene sugiriendo desintegración e incertidumbre, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y su construcción subjetiva.” (Nichols, 1994:1)

3.3 Propuestas de tipologías del documental

A pesar de la dificultad y las divergencias en las propuestas de clasificación del documental, hay que decir a favor de los diferentes esfuerzos hechos que constituyen en sí mismos una herramienta metodológica interesante para el estudio del documental y de su discurso. La intención de este apartado es presentar las clasificaciones más aceptadas y reconocidas dentro del sector académico documental.

Desde los años ochenta, y especialmente en los últimos, se observa un nuevo y fuerte movimiento conceptual en el cine de no ficción, que ha sustituido o reelaborado muchas prácticas y conceptos anteriores. Entran en juego diferentes corrientes teóricas, por ejemplo el modelo semiológico o psicoanalítico, representado por William Guynn, la teoría antropológica y

de la información, representada por Bill Nichols, el deconstruccionismo y el posmodernismo, presentes en las ideas de Michael Reno, el feminismo y postcolonialismo, representado por Trinh T. Minh-ha, o el realismo crítico y el cognitivismo ("post theory") que han planteado Noël Carroll y Carl Plantinga. En este apartado se analizan con profundidad las clasificaciones de Erik Barnouw, Michael Renov y Bill Nichols, con el objetivo de agrupar los períodos, movimientos, autores y obras con las diferentes propuestas que plantean estos autores. Por cuestiones de espacio, dejaremos fuera de nuestra consideración otros autores como Peter I. Crawford (Crawford 1992) o Elisenda Ardèvol (Ardèvol 1995 y 1996), las propuestas de los cuales incluiremos en un cuadro sinóptico final (tabla 3.1).

3.3.1 Erik Barnouw y los modos históricos.

En el libro publicado en 1996 por **Erik Barnouw**, *El documental. Historia y estilo*, se diferencian movimientos y conjuntos de películas que presentan características estilísticas similares y que llevan a cabo una misma **función social**, y que se desarrollan en un momento histórico específico. El nexo común que presenta su clasificación se basa en un oficio o profesión determinada.

La obra de Barnouw comienza con la descripción breve de los precedentes y los antecedentes que hicieron posible la invención del cinematógrafo. Empieza centrando el interés en la figura de Louis Lumière, al que califica de *profeta* (el invento fruto de la creación de los hermanos Lumière anunció y profetizó inmensas posibilidades futuras). Uno de los primeros líderes que sacó provecho del nuevo invento de los Lumière fue Robert Flaherty, a través de un tipo de documental antropológico y etnográfico, designado por Barnouw con el nombre de *explorador* (a partir de las expediciones financiadas de la época, que permitieron la primera película del género); luego examina la figura del *reportero* (el género informativo, siguiendo las pautas marcadas por la propaganda soviética de la época), con un nombre propio, Dziga Vertov, seguido por las vanguardias y su innovadora aportación al género, caracterizado según Barnouw a través de la figura del *pintor* (los documentalistas mostraban un perfil muy artístico y a la vez pictórico, y eso se manifestaba en sus creaciones) y poniendo el énfasis en autores como Walter Ruttmann, Jean Vigo y Joris Ivens. El documental adopta después la faceta de *abogado* (el documental enmarcado en un contexto social, para defender las causas del pueblo y la sociedad) en que la figura central de Grierson y la escuela británica adquieren un protagonismo destacado. Y, preparándonos para la segunda guerra mundial, plantea el capítulo *toque de clarinete* (en que el autor cita claros exponentes de las películas de propaganda de la segunda guerra mundial), donde los directores son Humphrey Jennings y Frank Capra. Terminada la guerra, enlazamos con el matrimonio Thorndike, que encabezan el capítulo del *fiscal acusador* (que juzga y condena los crímenes de guerra de la segunda gran guerra) y el de perfil *poeta* (caracterizado

por buscar un lenguaje metafórico, cotidiano o neorrealista), capítulo en el que destacan Arne Sucksdorf y Bert Haanstra. Ya hacia el final del libro, se glosa el documental desde el punto de vista del *cronista* (basado en la crónica histórica de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta), con Jean Rouch, y se llega a la figura del *promotor* (cuando los trabajos son patrocinados por instituciones y empresas privadas), con Edward Murrow, entre otros. Fred Wiseman y Richard Leacock ilustran el capítulo sobre el documental *observador* (centrado en el llamado cine directo norteamericano), seguido por Chris Marker y el documental como *agente catalizador* (que desglosa y describe el *Cine Vérité* francés), el *guerrillero* (exposición de documentales políticos y militantes de las décadas de los sesenta y setenta) y la producción videográfica focalizada en la figura de John Alpert. Como cierre, plantea un extenso capítulo final, *el movimiento* (que abarcaría el heterogéneo documental de los años ochenta y noventa). Las últimas tendencias no se incluyen ya que fue publicado en 2001.

3.3.2 Michael Renov y los modos de deseo.

Michael Renov y Brian Winston apuestan por una aproximación deconstructiva del documental. Winston (1993:21) reflexiona sobre el discurso científico y documental, y llega a la conclusión de que el primero se ha invocado para legitimar el segundo y ser el estándar. Para Renov (1993:2-3), los términos de la jerarquía establecida entre ficción y no ficción se deben desplazar y transformar. La "no ficción" es valiosa como categoría, pero en el supuesto de que necesariamente incluya elementos de ficción, y viceversa.

Renov afirma que una visión que asuma el documental como un discurso totalmente sobrio fallará en la comprensión de las fuentes profundas de la no ficción, porque es el estatus diferencial histórico del referente lo que distingue el documental de su contraparte ficcional, y no sus relaciones formales. Concluye con la afirmación de que el documental comparte el estatus de todas las formas discursivas, en referencia a su carácter trópico o figurativo y, siguiendo la línea de otros autores contemporáneos, dice que todas las formas discursivas, el documental incluido, son, si no ficcionales, al menos ficticias (Renov, 1993: 8).

Michael Renov (1993) parte de la teoría poética para llevar a cabo su clasificación, un ámbito muy alejado del de Barnouw, el historiográfico. Renov propone una división centrada en el proceso concreto de la composición, función y efecto, basado en cuatro tendencias o funciones retóricas y estéticas fundamentales, las cuales actúan según él como **modalidades de deseo**, que han sido el alimento durante décadas del discurso sobre el documental. Son las siguientes:

1. **Grabar, revelar o preservar.** Es la función mimética común a todo el cine, muy asociada al género documental. En esta categoría se podrían incluir tanto el documental antropológico o etnográfico (representado por Robert Flaherty principalmente) hasta los diarios personales.

2. **Persuadir o promover.** Función considerada como retórica para Renov, es decir, la búsqueda de técnicas argumentativas y estéticas de persuasión para conseguir objetivos sociales o personales. Podríamos citar como ejemplo la escuela británica y el documental tipo de Grierson, pero también se podría incluir *Noche y Niebla*, de Alain Resnais, debido a que para Renov la persuasión es una técnica transversal a todas las demás funciones.

3. **Analizar o cuestionar.** Función mimética y racional que sería un reflejo más "cerebral" del primer modo, en el que la actitud estética buscaría la implicación activa de la audiencia. En este modelo, podríamos situar los documentales surgidos de las corrientes del *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*, aunque esta función también se podría localizar en documentales pioneros, como los del ruso Dziga Vertov, o contemporáneos, como los de Alain Resnais o Chris Marker.

4. **Expresar.** Es la función estética, estrechamente ligada a la forma documental, de la propia realidad, pero a la vez ha resultado la más poco valorada y rechazada, debido a la actitud científica imperante en la sociedad. La función estética es la que predomina en numerosas corrientes, como la de los vanguardistas, cuando el documental se acerca a las artes pictóricas o a la poesía, o el del documental antropológico de Robert Flaherty.

Renov reconoce que estas modalidades no son peculiares del documental, ni excluyentes de lo que no es documental, pero para él atestiguan la riqueza y variabilidad histórica de las formas de la no ficción en las artes visuales y sus posibilidades retóricas.

3.3.3 Bill Nichols y los modos de representación

El modelo de **Nichols** ha sido el más estudiado y al mismo tiempo criticado en el ámbito de la teoría documental contemporánea. Sus categorías se basan en la combinación de variables de estilos de filmación y prácticas materiales. Las primeras clasificaciones las hizo a partir de distinciones narratológicas entre los estilos directo e indirecto, que evolucionaron hasta que constituyeron cuatro modos documentales básicos: el expositivo, el observacional, el interactivo y el reflexivo (Burton, 1990)³. Después, en su obra posterior, cambia el modo interactivo por participativo e introduce dos nuevas modalidades, la poética y la reflexiva. Finalmente, en su tercer libro, revisa y amplía sus trabajos anteriores e incorpora la modalidad performativa. Como Nichols comenta (1991:65), las situaciones y los acontecimientos, las acciones y los

³ El origen de las cuatro modalidades comenzó como una distinción entre los modos directo e indirecto en el trabajo del mismo Nichols: *Ideology and the image*. Julianne Burton se encargó entonces de revisar y pulir la distinción inicial, y de convertirla en una tipología de cuatro partes, a "Toward a History of Social Documentary in Latin America", en su antología *The Social Documentary in Latin America* (1990).

asuntos, se pueden representar de diferentes maneras. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos, en relación con ciertas características o convenciones recurrentes. El autor insiste en que su análisis y las categorías tienen una cronología histórica, ya que los nuevos modelos se gestan a partir de una insatisfacción con el modelo predominante, en una época determinada, aunque este factor no impide la coexistencia dentro de la misma época de movimientos o documentales específicos. Nichols lo afirma de la siguiente manera:

“Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad de representación.” (Nichols, 1991:66).

En sus últimos libros, Bill Nichols habla del carácter retórico del documental, aunque lo hace tímidamente y con algunas inconsistencias. En *La Representación de la Realidad* (1991) separa la retórica del estilo: “la retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador” (Nichols, 1991:181) y lo asocia con la argumentación y la persuasión más ideológica o casi engañosa “la retórica implica la elaboración de una causa persuasiva, no la descripción y evaluación de hechos perjudiciales o menos atractivos, aunque su revelación fuera necesaria” (Nichols, 1991:183).

En el libro *Introduction to documentary* (2001), Nichols continúa argumentando de forma tímida pero directa que el documental es una forma retórica y cita varios clásicos, como Cicerón, Quintiliano y Aristóteles, para justificar esta afirmación. Además, mantiene que la voz del documental es la voz de la oratoria: la voz del cineasta que asume una posición sobre aspectos del mundo histórico y que convence sobre sus méritos. Una posición que enfrenta los aspectos del mundo sujetos a debate (es decir, aquellos que no se basan en pruebas científicas, que dependen del entendimiento, la interpretación, los valores y el juicio). Nichols señala que este modo de representación exige una forma de hablar fundamentalmente diferente a la lógica y a la narrativa: es la retórica, aunque nuevamente vuelva a asociarla con la argumentación, y la separe claramente de los discursos científicos o literarios, en los que también siempre se encuentra presente (Nichols, 2001:49). Las modalidades de representación en el documental descritas por Nichols son estas seis:

1. Modalidad **expositiva**. Se asocia con el documental clásico basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Se trata de una modalidad más bien retórica que no estética, dirigida directamente al espectador, a través de los usos de los títulos de texto o las locuciones que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y de lógica argumentativa. Surgió del desencanto generado por la baja calidad del divertimento del cine de ficción. Destacan en esta modalidad la época de las expediciones socioetnográficas (la finalidad antropológica en el cine

documental, sobre todo a partir de la obra de Robert Flaherty) y el movimiento documental británico (la finalidad social en el cine documental, liderada por John Grierson y los documentalistas de la escuela británica). (Nichols, 1991:68-72 y Nichols, 2001:105-109)

2. Modalidad **poética**. Se vincula su origen con la aparición de la vanguardias artísticas en el cine, y por eso incluye muchos de los artefactos representativos de otras artes (fragmentación, impresiones subjetivas, surrealismo, etc.). Se trata de una modalidad que ha reaparecido en diferentes épocas y que en muchos documentales contemporáneos vuelve a coger fuerza y presencia. Tiene la voluntad de crear un tono y estado de ánimo determinado más que proporcionar información al espectador, como sería el caso de las modalidades expositiva y observacional. Destacan en esta modalidad las vanguardias de los años veinte y treinta (la finalidad estética en el cine documental liderada por Walther Ruttmann, Jean Vigo y Joris Ivens) y las películas próximas al arte y al neorrealismo (la finalidad artística y poética del lenguaje documental plasmada en las aportaciones de Arne Sucksdorf y Bert Haanstra). (Nichols, 1991:72-78 y Nichols, 2001:102-105).

3. Modalidad **reflexiva**. Modo que tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que le han dado autoridad. El documental no se considera una ventana abierta al mundo, se considera una construcción o representación suya, procurando que el espectador adopte una posición crítica ante cualquier forma de representación. Nichols la considera la tipología más autocrítica y autoconsciente. Surgió del deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y para poner a prueba la impresión de la realidad que las otras modalidades (en una primera formulación, en 1991 Nichols establece cuatro modalidades básicas a partir del libro *The Social documentary in Latin America* de Julianne Burton) transmitían normalmente sin ningún tipo de problema. Se trata de la modalidad más introspectiva: utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero los lleva hasta el límite, para que la atención del espectador se centre tanto sobre el recurso como sobre el efecto. Destacan en esta modalidad las noticias documentadas durante los primeros años del siglo XX en Rusia (la finalidad ideológica en el cine documental, encabezada por Dziga Vertov) y unos cuantos autores más contemporáneos como Jill Godmilow y Raúl Ruiz, entre otros. (Nichols, 1991:93-114 y Nichols, 2001:125-130)

4. Modalidad **observacional**. Se trata de la modalidad representada por los movimientos cinematográficos del *Cine Vérité* francés y el *Direct Cinema* estadounidense, los cuales, a pesar de mostrar diferencias importantes, comparten unos desarrollos tecnológicos comunes (equipos portátiles, ligeros y sincrónicos) de principios de los años sesenta. Combinados con una sociedad más abierta y un conjunto coherente de teorías fílmicas y narrativas, permitieron un

acercamiento diferente a los sujetos, y los directores daban prioridad a una observación espontánea y directa de la realidad. Surgió a raíz del desacuerdo con la voluntad moralizadora que el documental expositivo generaba. Esta modalidad permitió que el realizador registrara la realidad sin involucrarse con lo que hacía la gente, cuando no se dirigía explícitamente a la cámara. Destaca aquí el movimiento del *Cine Vérité* en Francia, el *Cine Directo* estadounidense o el *Candid-Eye* canadiense (la finalidad sociológica en el cine documental, liderada por Jean Rouch, Edgar Morin y Mario Ruspoli, entre otros). (Nichols, 1991:66 y Nichols, 2001:109-115)

5. Modalidad **participativa** (en sus orígenes interactiva). Desarrollada principalmente en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, muestra la relación entre el realizador y el sujeto filmado. El director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa en la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine. Este modo de representación se encuentra presente en películas como *Celovek Kinoapparatom* (Vertov, 1929) o *Chronique de un été* (Rouch y Morin, 1960). La modalidad observacional limitaba el realizador al momento presente y pedía un desapego disciplinado de los propios sucesos. El documental participativo hace más evidente la perspectiva del realizador, que se involucra en el propio discurso que realiza. Los directores querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo, sin volver a la exposición clásica, y de aquí surgieron estilos de entrevistas y diferentes tácticas intervencionistas, con lo cual se permitía que el realizador participara de una manera más activa en los acontecimientos. También podía convertirse en el propio narrador de la historia, o explicar los hechos sucedidos a través de los testimonios y/o expertos. A estos comentarios, se les suele añadir metraje de archivo, para facilitar las reconstrucciones y evitar las afirmaciones interminables del comentario omnisciente. Destacan las figuras de Jean Rouch, Emile de Antonio y Connie Field, entre otros. (Nichols, 1991:78-93 y Nichols, 2001:115-125)

6. Modalidad **performativa**. Último modo introducido por Nichols, aparecido hace relativamente poco tiempo, cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Focaliza el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista. El énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto, y no tanto hacia su capacidad representacional, se acerca de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas. Este nuevo modo de representación surgió gracias a los modelos anteriores y las carencias o defectos que presentaban los clásicos, según diversos autores. Un exponente claro sería el director estadounidense Michael Moore, entre otros. (Nichols, 1994:92-106 y Nichols, 2001:130-138)

En resumen, según Nichols cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de una manera diferente, y elabora a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador. En el cuadro sinóptico siguiente (tabla 3.1) ofrecemos una comparación entre los principales rasgos de las clasificaciones de los tres autores estudiados, más los de Crawford (1992) y Ardèvol (1995 y 1996).

Taula 3.1 EQUIVALÈNCIES ENTRE DIFERENTS CLASSIFICACIONS DEL GÈNERE DOCUMENTAL				
BILL NICHOLS <i>Modalitats de representació de la realitat</i>	ERIK BARNOW <i>Modes històrics (Funcions socials i/o oficis)</i>	MICHAEL RENOV <i>Modes de desig</i>	PETER I. CRAWFORD <i>Modes propers a l'antropologia visual</i>	ELISENDA ARDÈVOL <i>Moviments històrics i combinació d'elements de filmació, models de col·laboració i rodatge</i>
EXPOSITIU	* Profeta * Explorador * Reporter * Advocat * Toc clarinet * Fiscal acusador * Cronista * Promotor	* Gravar * Revelar * Reservar * Persuadir * Promoure	* Mode perspicu	* Cinema Explicatiu
POÈTIC	* Pintor * Poeta	* Expressar		
REFLEXIU	* Reporter * Contemporani	* Analitzar * Questionar	* Mode evocatiu	* Reflexive Cinema (cinema reflexiu)
OBSERVACIONAL	* Observador * Agent catalizador * Guerriller	* Analitzar * Questionar	* Mode experiencial	* Observational Cinema * Cinema Vérité * Direct cinema
PARTICIPATIU (Interactiu)	Contemporani (El moviment)	* Expressar	* Mode experiencial * Mode evocatiu	* Participatory Cinema * Evocatiu - Deconstruccionista
PERFORMATIU	Contemporani (El moviment)	* Expressar	* Mode experiencial	

3.1 Equivalencias entre las diferentes clasificaciones del documental

3.3.4 Acotaciones críticas

Resulta bastante evidente que las categorías estudiadas de Barnouw, Renov y Nichols son incompletas y que presentan problemas como cualquier tipo de clasificación que se pretenda establecer.

Desde sus inicios, como hemos visto, el documental ha sido un género poco delimitado. En el género documental, la realidad parece que se muestra aparentemente transparente, pura, sin manipulación, al contrario de la ficción cinematográfica. La convivencia de documental y ficción dentro del cine moderno ha traspasado las fronteras éticas y estéticas de los dos géneros, y ha llegado al punto actual, donde se desconocen los límites entre realidad y ficción. Como ejemplo de este concepto (y situado en el presente) podemos citar el falso documental, una de las últimas manifestaciones de la hibridación entre documental y ficción. El caso del falso documental es interesante: se basa en la sucesión de acontecimientos falsos, a partir de las técnicas y los mecanismos propios del género documental, lo que genera a veces inteligentes parodias que cuestionan la objetividad y las características esenciales del género en sí. El falso documental es una de las manifestaciones más evidentes de las discutibles fronteras establecidas entre géneros, y provoca incertidumbre a nivel de macrogénero, en cuanto a donde se encuentran los límites entre la realidad y las estructuras narrativas. Se trata de un elemento más que hay que sumar a este periodo de cuestionamiento global, o etapa de la sospecha. Ahora bien, las propuestas de clasificación del documental convencional examinadas, aunque son útiles, e incluso didácticas en ciertos casos, presentan unos problemas y unas limitaciones que queremos recordar.

La agrupación de los documentales por funciones sociales propuesta por **Barnouw** puede haber servido para la estructuración pedagógica de su libro, y de hecho conviene atribuirle el mérito de haber recopilado, descrito y ejemplificado los principales pasajes de la historia del género. Además, el libro huye del academicismo y de una estructuración de indexación rígida, como es el caso del libro de Richard M. Barsam *Nonfiction Film: a Critical History* (1992), y presenta la historia como si se tratara de un cuento, con un estilo narrativo que parece extraído de las buenas novelas, de manera amena y con anécdotas que le dan un punto de originalidad. Sin embargo, los capítulos (entendidos como fases o categorías que desglosa) presentan problemas de cara a un análisis profundo, ya que centrar y focalizar el género en la supeditación de un conjunto de funciones conlleva el hecho de tener que dejar otras cuestiones importantes al margen. Con este sistema de clasificación, Barnouw crea una especie de compartimentos cerrados donde incluye diferentes directores y películas, y niega así la interconexión entre personas y movimientos y las múltiples posibilidades que se derivarían (Cock, 2006:14). Desde

este ángulo, la clasificación que establecen otros autores, como Nichols o Barsam, resulta mucho más clarificadora y comprensible: Nichols presenta menos modalidades y las describe con profundidad y Barsam se centra en los períodos históricos, y diferencia las dos grandes guerras y los períodos de entreguerras o de posguerra (así crea particiones cronológicas en el tiempo, una manera de delimitar bien los diferentes períodos). Sin embargo, Barsam no presenta una categorización clara, sino que se limita a exponer la historia y los movimientos más importantes.

En cuanto a **Renov**, de acuerdo con Cock (2006), sus categorías no son exclusivas ni cerradas y son extrapolables a otros ámbitos, con lo que se desmarca claramente del planteamiento teórico propuesto por Barnouw. Pero las deficiencias que presenta el modelo de análisis de Renov son bastante similares a las de Barnouw. Renov afirma que su categorización no es cronológica ni evolucionista, en una crítica indirecta a Nichols, y a pesar de todo, no deja de asociar directamente parte de sus categorías con movimientos documentales históricos y de hacer juicios que muestran una cierta escala de valores entre la función considerada como la más elemental (grabar, revelar y preservar) y las más complejas (analizar, cuestionar y expresar). Esta categorización limita los usos de las películas de no ficción, los cuales pueden ser tan variados como los usos de las de ficción o de la propia comunicación humana (Cock, 2006:16).

En relación con **Nichols**, pese a admitir que hay una coherente cronología lineal y una evolución implícita hacia una complejidad y multiplicidad de modalidades, en realidad muchas de estas modalidades han sido potencialmente disponibles desde los orígenes del cine documental y la historia del cine de autor. Cada modalidad ha mantenido un periodo de predominio en regiones o países determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse y alterarse dentro de películas determinadas. Actualmente, los enfoques más antiguos o más tradicionales no desaparecen, sino que coexisten con los nuevos que van surgiendo. Lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente una cuestión de progreso hacia una forma definida de expresar la verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio escenario histórico (Nichols, 1991:67).