

Rupturas y continuidades en el documental social

María Luisa Ortega*

En estos últimos tiempos en que el documental ha vuelto a despertar el interés de la academia, la crítica y el público, asistimos a generalizados esfuerzos por pensar y analizar los signos de ruptura con el pasado, por identificar las innovaciones y cambios que han marcado su desarrollo en los últimos años y que vendrían a dar cuenta del vigor y la fuerza renovada que manifiesta, explicando así su vigencia y su poder de atracción. Y sin embargo, percibimos a un mismo tiempo una fuerte sensación de continuidad sin la cual difícilmente podríamos hablar de renovación. El historiador y crítico brasileño José Carlos Avellar titulaba un reciente y lúcido artículo "El mañana empezó ayer", expresión destilada del análisis de seis documentales producidos y estrenados en salas comerciales en Brasil durante el año 2002¹. El título del artículo, mucho más certero y poético que nuestro prosaico "rupturas y continuidades", apunta y se hace partícipe de la sensación citada que está en el origen de este texto: la necesidad de explicar, o al menos reflexionar, por qué en el panorama de la producción documental que podríamos denominar social de la última década percibimos tantas continuidades con el pasado como rupturas.

Esta percepción de trazos de continuidad adquiere unos contornos más nítidos en relación precisamente con la etiqueta de "social" (o socio-político) que asignamos a un subconjunto de producciones insertas en esa práctica cinematográfica que denominamos documental y que siempre se ha movido en la periferia de la institución cinematográfica hegemónica. Podríamos de hecho afirmar que la categoría de "social" ha representado uno de los caracteres definitorios del propio documental desde sus orígenes —pensemos en la célebre consigna griersoniana afirmando que la tarea del documental es explicar la sociedad a la sociedad— y que la preocupación por las formas de representar lo social, y de actuar sobre parcelas de la realidad social, ha venido a determinar, a lo largo de su historia, tanto el *mainstream* de la producción como sus principales y significativos puntos de inflexión. Y así podemos percibir su historia como un devenir de reinventiones, diálogos y rupturas con la tradición, pero transitados por ciertas tensiones y polos en conflicto recurrentes, siempre presentes de alguna manera, tales como representación *versus* transformación social o acción política *versus* expresión artística, a las que se superpondrían las preocupaciones por la dimensión ético-política, la responsabilidad social del cine, la vocación de agitación de las conciencias o la puesta en ejercicio de las represen-

* **MARÍA LUISA ORTEGA** es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Madrid, donde dirige además la Unidad de Recursos Audiovisuales y Multimedia, y subdirectora de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Co-autora de *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, 1999); *The Cinema of Latin America* (Londres, 2003) y *Cine documental en América Latina* (Madrid, 2003), entre otros, ha publicado numerosos trabajos en revistas y libros de ámbito nacional e internacional relacionados con sus temas de investigación: el cine documental, la imagen científica y la comunicación científica y educativa.

¹ José Carlos Avellar, "Amanhã começou ontem/Demain a commencé hier" (*Cinemas de l'Amérique Latine*, n.º 11, 2003), pp. 95-112.

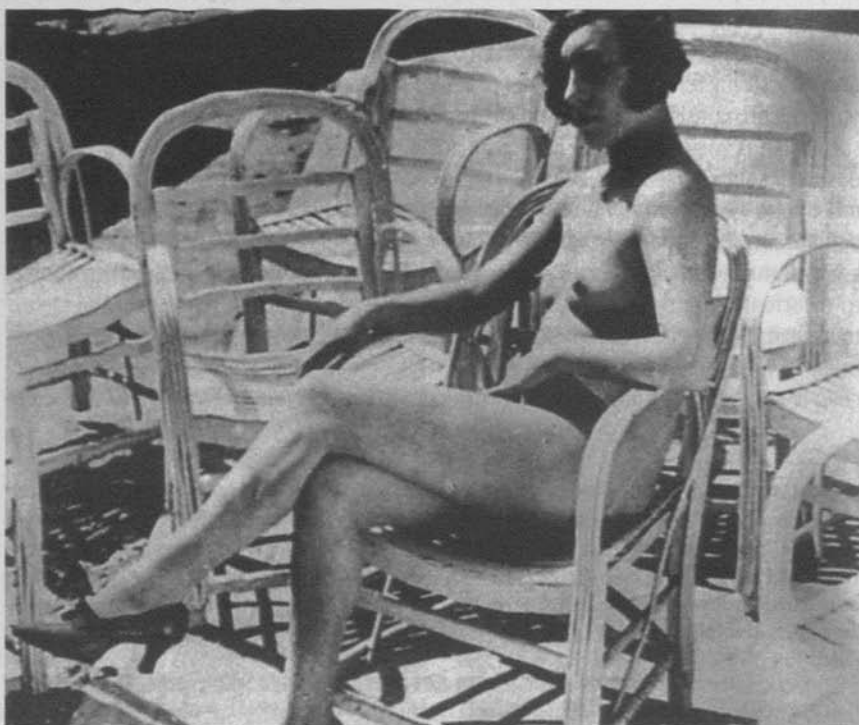
taciones audiovisuales como instrumentos de análisis de las estructuras y los conflictos de las sociedades contemporáneas.

Nuestro propósito en estas páginas es modesto, porque nos mueve tan sólo la intención de compartir algunas de reflexiones sobre este problema, reflexiones que manifiestan tantas dudas como certidumbres, y que sólo pretenden trazar un contexto o unos ejes de orientación, un derrotero sobre el que cartografiar algunas de las continuidades y rupturas de esa tradición.

Para ello nos ha parecido heurísticamente relevante (que no categorialmente) identificar ciertos ejes o tendencias definitorias en las que se ha movido la tradición casi desde sus orígenes hacia finales de los años veinte y principios de los treinta, aunque algunas aparezcan con rigor sólo a partir de las décadas de los sesenta y setenta. En el seno de cada una de dichas tendencias se conjugan de manera diferente tres dimensiones: las formas de representación adoptadas (esto es, los recursos cinematográficos y audiovisuales); la manera en que interpelan al espectador y los pactos comunicativos que establecen con él; y la posición ética y política que películas y cineastas mantienen en su relación con la realidad social y los agentes sociales representados. Así, podríamos identificar para guiar esta reflexión cuatro tendencias:

Una primera, en la que la documentación de realidades sociales no visibles por otros medios de comunicación social y la labor de contrainformación funcionan como polos de tensión y motores principales de la representación cinematográfica y del pacto comunicativo con el espectador. Las formas audiovisuales que esta pulsión contra-informativa y documental (entiéndase aquí el término en su forma adjetiva, no sustantiva) puede adoptar son casi infinitas, desde el docu-drama o el documental reconstructivo al mero registro visual (audio-visual) de urgencia, como igualmente dispares son sus estrategias discursivas, del testimonio y observación vicaria de aconte-

À propos de Nice
(Jean Vigo, 1929).



cimientos y/o cotidianidades al despliegue de ambiciosos marcos explicativos de la realidad social abordada, en muchos casos alternativos al modelo de los discursos dominantes.

En segundo lugar, encontraríamos un conjunto de producciones donde la agitación de las conciencias en pos de la acción o la respuesta política y social despunta como estrategia comunicativa primordial. Nos referimos, obviamente, a las tradicionales películas de agitación y propaganda (aunque hoy esta denominación esté prácticamente en desuso) en las que la documentación y el discurso explicativo o informativo, el valor referencial de las imágenes, las voces y los sonidos, cede el paso ante la búsqueda de impactos emotivo-cognitivos en el espectador, y para ello fagocitará recursos cinematográficos y audiovisuales de toda naturaleza y procedencia (publicidad, ficción, vídeo-clips, video-juegos).

En una tercera estrategia podríamos situar a aquellas prácticas documentales en las que la producción de la película es más que un fin en sí mismo. El film se convierte en un medio, un instrumento, parte de un proceso inserto en un programa de transformación social, acción política o toma de conciencia socio-política emprendida en el seno de los grupos o comunidades, quienes participan de una u otra forma en el proceso de producción. El lugar otorgado al espectador en esta estrategia es complejo, porque si muchos de estos films adoptarán en su edición definitiva la forma de un documental de vocación documental, informativa o contra-informativa, otros mantendrán unas u otras huellas, rastros del proceso, y el espectador se enfrentará así ante algunas de las transformaciones experimentadas por los agentes sociales representados (sujetos o comunidades) provocados por la intervención, que pueden generar en él una posición altamente reflexiva. Si buena parte del documental social pretende que el espectador experimente una transformación en su grado de conocimiento o conciencia social y/o política, aquí son también los sujetos sociales representados y participantes los que no serán los mismos antes y después de la experiencia cinematográfica, y así se pondrá de manifiesto para el espectador en el film.

Finalmente, podríamos identificar una última tendencia donde la forma de abordar, y de enfrentar al espectador ante problemas de la realidad social adquiere niveles superiores de reflexión a través de diversas estrategias. En estas películas está en juego tanto la necesidad de pensar parcelas de la realidad social como la reflexión sobre las formas en las que los medios, los discursos políticos o académicos, los estereotipos sociales o nuestra propia experiencia y memoria individual y colectiva mediada por las imágenes se enfrentan a ellas. Y enfrentan al espectador a ubicarse también como sujeto ante esa realidad experimentando igualmente, de una u otra forma, las mediaciones representativas. Realizan, por tanto, una labor deconstructiva con mayor o menor determinación o radicalidad. Sin duda esta es la tendencia que con más fuerza se ha manifestado en la última década, y que ha conducido incluso a un desplazamiento de las temáticas características del documental social —haciendo aparecer las historias familiares, las películas en proceso, las investigaciones personales—, hasta el punto de constituir una ruptura con la tradición. Algunas de sus estrategias suponen verdaderas innovaciones epistemológicas, éticas y comunicativas en relación con las prácticas documentales del pasado. No obstante, algunos antecedentes deben al menos hacernos reflexionar sobre la novedad de su vocación.

Estas tendencias enunciadas no son compartimentos estancos, sino que se entrecruzan e interfecundan en sus propósitos y resultados. Como hemos apuntado, su identificación tiene como finalidad marcar un territorio en que las películas pueden modificar sus maneras de comunicar en función de sus circuitos de distribución y consumo, de sus con-

textos de recepción, en sus formas de manejar la relación entre el proceso y el producto. Pero nos ofrecen al menos un sucinto mapa orientativo de vocaciones en las que insertar rasgos de continuidad y ruptura. Porque, como intentaremos mostrar, en los elementos audiovisuales y discursivos, y los contextos tecnológicos que han irrumpido y modificado la tradición del documental social, se inscriben y potencian, en muchos casos, objetivos de larga raigambre.

Así veremos cómo la proliferación de narraciones y exposiciones en primera persona, los nuevos usos de los materiales de archivo cinematográfico y televisivo, de registros y películas amateur o familiares, etc., tanto en el cine de apropiación como en otros géneros documentales, o las transformaciones que la era digital ha impuesto en la descentralización o la apertura de nuevos cauces de acción ciudadana en la producción y la distribución, a menudo se ponen al servicio de viejas causas, aunque sin duda complejizando el papel del documental como agente de representación y transformación de la realidad social. Hagamos por tanto ahora más explícitas las formas en las que se ha manifestado y se manifiestan contemporáneamente las tendencias identificadas.

El nacimiento de lo que denominamos tradición documental se halla asociado sin duda a esa primera vocación de hacer visible realidades sociales que se encuentran ante nuestros ojos (y que no vemos) o apartadas de ellos, excluidas de las esferas públicas, dándoles un sentido y una significación socio-política en el contexto de las sociedades contemporáneas. La mera enunciación de títulos fundacionales del documental social, como *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1929), *Borinage* (Joris Ivens y Henri Stock, 1933) o *Las Hurdes/Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), remite de forma inmediata a la responsabilidad socio-política con la que nace y a su enfrentamiento con los discursos dominantes (de ahí que la clandestinidad y/o la censura esté asociada a todas ellas). Pero también plantean ya la diversidad de estrategias de representación, desde de la priorización del registro inmediato de Vigo y Kauffman —ese tomar la vida por sorpresa en sintonía con los presupuestos vertovianos que permite desvelar la razón oculta del gesto y la colectividad, el documento que será interpretado en el montaje— a las estrategias reconstructivas practica-

Borinage (Joris Ivens y Henri Stock, 1933).



das por Ivens y Buñuel, aunque insertadas en estructuras diferentes (el relato cuasi cronológico de las luchas obreras y su represión en Ivens y la revisión y perversión del *travelogue* etnográfico en Buñuel).

La hegemonía del registro, del poder revelador de la cámara sobre lo real, defendido por Vertov o Vigo como soporte esencial de la representación y del análisis de la realidad social pronto será abandonada conforme el documental naturalice su lenguaje y depure sus improntas ligadas a la vanguardia, para reaparecer en la década de los sesenta asociado a la revolución del directo, cuando la primacía del ojo de la cámara como testigo (informador o contrainformador), y la imbricación de algunas de sus prácticas con el periodismo audiovisual, abrirá un camino aún no cerrado en el que las imágenes (y las voces) adquieren el valor de pruebas, testigos de cargo y testimonios. Pero hasta entonces, el *mainstream* de la producción documental (social) en su periodo clásico se moverá entre documental expositivo² (donde una heterogénea banda de imagen adquiere coherencia explicativa o didáctica a través de la narración) y el documental re-constructivo desarrollado al servicio de la narración dramática que progresivamente se irá recreando o anquilosando en lo que finalmente se denominará docu-drama. La vigencia de esta última estrategia en el marco del cine social (trivializada y desnaturalizada en muchos productos televisivos) se pone de manifiesto en películas contemporáneas como *In this World (En este mundo)*, Michael Winterbottom, 2002³, cuya vocación y forma de producción se halla muy cerca del espíritu original del documental social de las décadas de 1930 y 1940, aunque sin duda no es el camino más transitado, aquel en el que el relato reconstruido narrativamente de una experiencia "concreta o individual" pretende funcionar como "ejemplar" de una realidad social, colectiva, general, de naturaleza más abstracta.

El punto de inflexión de los años sesenta, con el desarrollo del *direct cinema* y del *cinéma-vérité* será central para el desarrollo de todo el documental social. Las potencialidades de las cámaras ligeras de registro sincrónico, a las que tomará el relevo el video analógico y digital, no sólo conducen al uso testimonial y contra-informativo que apuntábamos, sino a la generación de la entrevista y la encuesta social, la modulación de las polifonías y testimonios funcionando libremente o ancladas en estructuras expositivas guiadas por la *voice over*. Cualquiera de los documentales socio-políticos clásicos de las décadas de 1960 y 1970 que adoptáramos como referentes nos situarán en estos márgenes representativos: testimonios individuales y colectivos, registros directos de acontecimientos relevantes o de la vida cotidiana, recopilación y montaje de materiales de archivo. Y mayoritariamente se inscribirán en esta primera tendencia o vocación de la que hablamos. Pero en estos mismos márgenes, tanto respecto a las formas de representación como a la vocación comunicativa, se mueve también buena parte de los documentales sociales contemporáneos en los que podemos pensar de forma inmediata. Así, y por citar ahora producciones españolas, en ese espectro se situarán *El efecto Iguazú*

² Adoptamos la terminología clasificatoria, ya convertida en convención en la literatura especializada, propuesta inicialmente por Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), adoptada y popularizada por Bill Nichols en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1996) y ampliada en sus obras posteriores.

³ En las carteleras de nuestro país, se asignó el género "docudrama" a esta película de Winterbottom, y como se pone de manifiesto en algunas de las notas de producción recogidas en las hojas de sala de los cines madrileños en los que fue estrenada, era con esa práctica con la que el director dialogaba para poner de manifiesto la trivialidad y el hastío en que se mueven los docudramas al uso hoy.

Caminantes
(Fernando León,
2001).



(Pere Joan Ventura, 2002) y *Caminantes* (Fernando León, 2001) —ambas emparentadas con la historia del cine de huelgas y manifestaciones desde *Borinage*—, *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000) o *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2000), aunque sean muy diversas sus temáticas y estrategias.

Por otra parte, la proliferación de dispositivos de registro audiovisual, tanto en la esfera pública como en la privada, han hecho que esa cámara, convertida en testigo clandestino o alternativo para la denuncia de abusos, represiones y vulneraciones de los derechos humanos básicos, goce de una vigencia renovada (larvada durante algunas décadas), y encarnada en infinidad de manifestaciones: desde el cine piquetero argentino⁴ a los muy diferentes

La espalda del mundo
(Javier Corcuera, 2000).



⁴ Véase un primer balance en Alejandro Ricagno, "La vuelta de la revuelta/Le revolte remonte" (*Cinémas de l'Amérique Latine*, n.º 11, 2003), pp. 48-66.

proyectos colectivos sean profesionales —como las filmaciones de las manifestaciones anti-globalización concitadas por la reunión de G8 en Génova⁵— o de participación ciudadana y denuncia social y humanitaria que se extienden por todo el planeta y que han encontrado en Internet una poderosa herramienta de difusión —una de sus manifestaciones más conocidas se encuentra en el programa *Witness* de lucha por los derechos humanos⁶. Es muy significativo, en este sentido, que en un contexto más domesticado como el televisivo, estas dinámicas de relación entre el documental y la participación ciudadana se pusiera pronto de manifiesto con el lanzamiento por la BBC en 1991, y a través de su Community Programmes Unit, de sus *Video Diaries*⁷ que, junto al éxito y proliferación de docu-dramas de nuevo cuño, ha supuesto un verdadero revulsivo para la reflexión en torno a las imágenes de lo real en nuestro mundo contemporáneo.

Si estas manifestaciones utilizan nuevos recursos y estrategias para lograr algunos de los sueños del documental social y político de los años sesenta y setenta, algo similar encontramos en el cine de Michael Moore, uno de los fenómenos más interesantes tanto por su proyección social como por su impacto en la crítica y en la academia. Sin duda las películas de Michael Moore, desde *Roger and Me* (1989), se construyen con recursos característicos de ese nuevo documental que establece un rico diálogo con la tradición del cine experimental y el cine ensayo. Nos referimos, principalmente, a recursos como el uso de la primera persona en la *voice-over* (y su figura casi perenne en pantalla) y la inserción de *found footage* diverso, desde *home movies* a películas de ficción. Sin embargo, la vocación sociopolítica tradicional de sus películas le aparta del nicho del nuevo cine documental y de la tradición del diario cinematográfico, y algunos de sus recursos audiovisuales son claros exponentes de continuidad respecto al documental político americano que encarnara en los años sesenta y setenta una figura como Emile de Antonio, figura con la que también estaría emparentado por una estrategia de acción socio-política cinematográfica que aprovecha las fisuras y paradojas del sistema, especialmente su estructura económica y productiva, para luchar contra él⁸.

El “yo” que maneja Michael Moore en sus films es ante todo una *persona* (personaje) cinematográfica o mediática, un recurso expositivo y organizativo más cercano al mediador televisivo y agitador que a cualquier manifestación biográfica o autobiográfica subjetivista; de hecho su “yo” nunca opera para poner en cuestión o reflexionar (como ocurre en otras manifestaciones) sobre la construcción de discursos no mediados sobre la realidad social, sino todo lo contrario: su voz se convierte en portavoz de un discurso político alternativo al hegemónico, pero tan seguro de sí mismo y de su poder explicativo como éste. Y la forma en la que se reapropia de materiales debe más a las estrategias del tradicional cine de montaje, en su modalidad de agitación y propaganda, siempre al servicio de un impacto sobre el espectador para conducirlo con menos defensas por su discurso, o el que practicara el citado Emile de Antonio en su ácida e irónica crítica y guerra contra personajes políticos como Richard Nixon, que a las manifes-

⁵ Ver Patrick Kennedy, “One Deadly Summit” (*Sight and Sound*, vol. II, n.º 9, septiembre 2001), pp. 28-29.

⁶ Kate Stables, “Operation Testify” (*Sight and Sound*, vol. II, n.º 2, febrero 2001), p. 5.

⁷ Peter Keighron, “Video Diaries: What’s up doc?” (*Sight and Sound*, vol. III, n.º 10, 1993), pp. 24-25.

⁸ La última secuencia de la multipremiada serie documental *The Corporation* (Australia-Canadá, 2003) es un fragmento de entrevista con Michael Moore en el que describe abiertamente dicha estrategia de aprovechar el único objetivo de las corporaciones, las ganancias económicas, para que sus películas lleguen a todo el mundo con un mensaje que ataca a ese mismo sistema del que se vale; y recordemos que Emile de Antonio financiaba sus películas “anti-sistema” con el dinero de las más importantes corporaciones americanas.

Carabantes
María Luisa Ortega (2001)

taciones contemporáneas de la reapropiación en el documental reflexivo o de autor, donde la materialidad y la temporalidad del *found footage* se recupera y se deja respirar con finalidades estéticas, reflexivas o discursivas. Sin duda su trabajo ha supuesto una verdadera renovación del documental político, y efectiva si atendemos a su impacto tanto en taquilla como en repercusión social (recordemos las consecuencias de *The Big One* (1998) respecto al uso de mano de obra infantil de Nike), que radica en el personal mestizaje y la puesta a punto de poderosas herramientas al servicio de las antiguas causas.

Decíamos que algunos segmentos de las películas de Moore podrían asimilarse en la tradición de la agitación y la propaganda fagocitando todo tipo de materiales, característica que señalábamos para nuestra segunda tendencia, a la que dedicaremos pocas palabras. La sola enunciación de algunos títulos clásicos del género, como *Now* (Santiago Alvarez, 1965), basta para que el lector reconozca la naturaleza comunicativa de esta tendencia. Sin duda, este tipo de producto no es de los más visibles en el ámbito del documental contemporáneo, y parte de su fuerza se ha diluido por la trivialización que publicidad y promoción institucional ha operado de sus formas, pero no está ausente y sus formas y sus lenguajes se han renovado. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de la continuidad de esta tendencia, y que ha gozado de cierta repercusión y la visibilidad, es la película brasileña *Ilba das Flores* (Jorge Furtado, 1989), al menos su primera parte. No obstante, el tiempo no ha pasado en balde (ni para las formas de representación ni para los espectadores) y aún desarrollando las enseñanzas de los soviéticos y los agitadores de los años sesenta, hoy estas prácticas no pueden rehuir la deconstrucción, una acción sobre el espectador que implica parodiar las convenciones del propio documental, subvertir la significación de imágenes y descripciones estereotipadas que consumimos masivamente y que forman parte de nuestra cultura iconográfica cotidiana, para enfrentarnos, a través de la ironía y el sarcasmo (como Moore), a nuestra indolencia de consumidores de mensajes audiovisuales. El impacto emocional y cognitivo, la agitación de nuestras conciencias, pasa forzosamente por subvertir nuestro papel de espectadores de otros mensajes mediáticos (políticamente correctos) que nos hablan de pobreza, enfermedad, desigualdades buscando la fácil cura de nuestras conciencias con la caridad, el donativo, y no con la acción guiada hacia la transformación social del modelo imperante⁹.

Hacia la transformación y la concienciación socio-política directas apuntan ese conjunto de prácticas documentales que enunciábamos como tercera tendencia, donde el film no es un fin en sí mismo y donde el objetivo último se dirige a un proceso de toma de conciencia y de transformación de los agentes sociales representados. Los orígenes inmediatos de esa vocación se encuentran en el *cinéma-vérité* de Jean Rouch, en la voluntad de convertir a la cámara y al dispositivo cinematográfico en un catalizador de "verdades" latentes, no manifiestas. Algunos de los sujetos participantes de *Chronique d'un été* (1961) no son los mismos antes y después de la realización del film, enfrentados finalmente, ante los ojos del espectador en la penúltima secuencia de la película, a sus representaciones, actuaciones, confesiones, revelaciones catárticas o discusiones políticas. Tampoco resultan inmunes al proceso el grupo de chicos blancos y negros de un insti-

⁹ Ver María Luisa Ortega, "Cine documental, cine social: alternativas de expresión y análisis de lo social" en Gonzalo Romero y Luis Cerrón (eds.), *De qué medios disponemos. La expresión social a través de los medios de comunicación y su uso en la relación educativa* (Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2004).

tuto de Abidjan (Costa de Marfil) que voluntariamente participan en esa suerte de psico-drama que constituye *La pyramide humaine* (1959): el juego de roles al que les somete Jean Rouch provoca y les hará autodescubrir sus odios y recelos raciales en el contexto colonial.

En las décadas de los sesenta y setenta podríamos identificar hasta tres actualizaciones y recreaciones de esta tendencia en latitudes y contextos diferentes. En primer lugar, en el marco del cine político. Un clásico del cine político latinoamericano, *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), sobre todo en su segunda y tercera parte, subvertirán la naturaleza tradicional del film: se niega en la pantalla como espectáculo o como film para autoproclamarse como acto, film-acto antiimperialista que en ocasiones demanda su propia interrupción para el debate o la actualización de informaciones a cargo de un relator presente en la sala y que se presenta como obra no acabada, abierta a testimonios y cartas de compañeros de lucha, que puede modificar su estructura en función de los contextos de una exhibición (clandestina) concebida como acción¹⁰. En una línea más similar al concepto original del film como medio de toma de conciencia política, podríamos citar otro clásico del documental latinoamericano, *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972), película que pretendía no sólo representar y denunciar el grado de explotación y miseria de familias enteras que sobreviven de la artesanal fabricación de ladrillos en un suburbio de Bogotá (el barrio de Tunjuelito), sino provocar en estas comunidades una toma de conciencia política sobre dichas condiciones a través de su participación activa en la elaboración final del film, proceso que tendría su continuidad en el trabajo con otros colectivos a través de la exhibición y el debate en torno a la película¹¹.

Un segundo contexto de actualización lo encontramos en los primeros programas de desarrollo comunitario y cambio social que apuestan por el cine como catalizador y agente mediador con las colectividades locales, como el que en los años sesenta pone en marcha el gobierno canadiense con el programa "Challenge for Change Program/Programme de société nouvelle" a través del National Film Board/Office national du film¹², cuya experiencia y resultados se convertirán en todo un referente para proyectos posteriores similares en muy diferentes lugares¹³. De forma similar se actualizará dicha tendencia en el trabajo comunitario con poblaciones indígenas en los años posteriores, pero ahora, y en



Chronique d'un été
(Jean Rouch, 1961).

¹⁰ Ver Robert Stam, "The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes" en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), pp. 251-66; Mariano Mestman "La Hora de los Hornos/The Hour of the Furnaces" en Alberto Elena y Marina Díaz (eds.), *The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower, 2003), pp. 119-129 y María Luisa Ortega "La hora de los hornos" en Alberto Elena y Marina Díaz (eds.), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza Editorial, 1999), pp. 210-215.

¹¹ Andrés Caicedo, Luis Ospina y Julianne Burton, "Jorge Silva y Marta Rodríguez. Cine-Sociology and Social Change" en Julianne Burton (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers* (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 24-34.

¹² Ver Colin Low, "Capitale de l'or et Ile de Fogo: le documentaire comme outil de communication et catalyseur de changement social" en Catherine Saouter (ed.), *Le documentaire. Contestation et propagande* (Montreal, XYZ, 1996), pp. 63-73.

¹³ Sobre su influencia en la creación en la BBC de The Community Programmes Unit, véase Sylvia Harvey, "Access, Authorship and Voice. The Emergence of Community Programming at BBC" en John Izod, Richard Kilborn y Matthew Hibberd (eds.), *From Grierson to the Docu-soap. Breaking the Boundaries* (Luton, University of Luton Press, 2000), pp. 159-171.

vinculación con la reflexión en la propia tradición etnográfica y el nacimiento de la antropología visual, las comunidades no sólo participarán en el trabajo cinematográfico de los profesionales, sino que serán ellos mismos los agentes productores de la representación. La aparición del vídeo hará más sencilla la transferencia tecnológica, y el progresivo abaratamiento de cámaras y equipos de edición pondrá a disposición de las comunidades una forma de auto-expresión y de auto-gestión. Las experiencias pronto se expanden desde Canadá y Estados Unidos al resto del continente americano y a otras latitudes donde las poblaciones indígenas luchan por encontrar y defender un lugar propio, y en los años noventa puede hablarse con propiedad del cine y el vídeo de los pueblos indígenas, dotado de una extensa red de centros productores y talleres de formación, organizaciones regionales y transnacionales de promoción y coordinación, festivales y encuentros, etc. La producción de películas y su distribución no sólo tiene como objetivo la representación y la denuncia del estado de despojamiento y negación de derechos sociales y políticos de dichas comunidades, sino que genera (como en los programas de desarrollo comunitario) dinámicas de organización social y política por las que es posible soñar con tomar las riendas y auto-gestionar el desarrollo, un proceso al que contribuye el grado de auto-conocimiento y auto-reflexión que se genera mediante los proyectos audiovisuales. Incluso en algunos casos, las cámaras se convertirán en armas defensivas contra la represión violenta, como ponen de manifiesto algunos documentales zapatistas que documentan precisamente la acción por la que el empuñar una cámara disuade a las fuerzas armadas en la escalada de violencia contra poblaciones campesinas e indígenas. El documental no será la única forma de expresión —son numerosas las producciones que adoptan la ficción como vehículo de expresión y conservación de relatos y narraciones tradicionales o de formas de organización social tradicionales—, pero sí la más practicada. En muchos casos, las películas no tendrán más ambición que la del documental didáctico para concienciar a la propia comunidad de problemas clásicos, como la defensa y la propiedad de las tierras y la conservación de la identidad cultural y las tradiciones, o de otros nuevos, como la conservación del medio ambiente o el papel de la mujer. Pero recordemos que la práctica audiovisual es, en este contexto, un medio, no un fin en sí mismo.

Quizás no podamos encontrar un ejemplo contemporáneo más paradigmático tanto de continuidad como de ruptura —o más bien de las nuevas dimensiones de estos fenómenos— que los proyectos audiovisuales vinculados al Movimiento Zapatista, el Proyecto de Medios de Comunicación de Chiapas Promedio y otros grupos de producción interna del movimiento, en los que se mestizan las tradiciones del cine de auto-gestión indígena con las del cine político en la línea que venimos reconstruyendo. Se ha caracterizado en ocasiones al Movimiento Zapatista como la primera revolución posmoderna por la utilización de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación¹⁴, pero en las prácticas documentales que lo rodean encontramos tantos puntos de anclaje con la tradición del cine político (la distribución y exhibición de las películas) como la apertura de nuevos horizontes.

Terminaremos esbozando algunos márgenes de ese conjunto de prácticas documentales que se comprometen con la representación de lo social (y su posible transformación) desde una posición menos inmediata, enfrentándonos a las mediaciones individuales y colectivas por las que accedemos a su conocimiento. Hablamos de un cine documental que se enfrenta de una u otra manera al hecho de que abordar los problemas

¹⁴ Thomas Waugh, "Joris Ivens and the Legacy of Committed Documentary" en Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999).

sociales y políticos de las sociedades contemporáneas supone igualmente dejar patente las formas de pensarlos y representarlos o hacer explícita la implicación personal, bien como individuo o bien como sujeto social. Las líneas y razones que conducen a estas formas documentales no son unívocas: en algunos nacen del diálogo con la tradición y se inscriben de forma natural en las nuevas corrientes del cine documental, auto-consciente de su propia historia y de su papel en relación con otros medios de comunicación social y otras artes; en otros, es el resultado de búsquedas individuales (búsquedas en tanto cineastas y sujetos sociales) que conducen a una estrategia representativa donde hablar de los problemas acuciantes de nuestro mundo supone también poner de manifiesto cómo el autor se ubica ante esa realidad; en fin, en otras ocasiones se generarán como respuestas coyunturales o concretas determinadas por la temática elegida o el contexto audiovisual del que nacen.

En esta dinámica generativa podría inscribirse el ejemplo más antiguo que manejamos para pensar esta tendencia, una película colombiana de 1977, *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo), abierta denuncia a la proliferación de documentales miserabilistas que explotan la pobreza y la marginalidad social como un bien de consumo audiovisual exportable y rentable en el Primer Mundo. Y lo hace reconstruyendo la forma de producción de esas películas dentro de un juego de cajas chinas de cine dentro del cine que someten al espectador a constates abismos y relecturas de lo que está viendo. Tampoco quedan indemnes en el documental los discursos pseudo-académicos que teorizan sobre la miseria, la marginalidad y sus manifestaciones características en la cultura material. El espectador se enfrenta así a un verdadero revulsivo emocional y epistemológico, en el que no sólo se pone en duda la legitimidad ética y cognitiva del documental social estereotipado, sino igualmente la soberbia del pensamiento instituido para explicar la realidad social.

La estrategia discursiva de *Agarrando pueblo* es tan poderosa, y pertinente, hoy como lo fuera a finales de los años setenta (el actual debate sobre las formas de realismo social, por ejemplo en el cine brasileño, tiene mucho que ver con ello). Pero no es ésta la forma más paradigmática en la que el documental nos enfrenta contemporáneamente a estas encrucijadas. Ya enunciamos al principio los dos elementos que parecen dominar las representaciones: las voces en primera persona (en buena medida inscritas en estrategias performativas)¹⁵ y los nuevos usos de materiales dispares (propios y ajenos, públicos y privados).

Dos ejemplos del documental latinoamericano nos permiten comenzar a pensar en las funciones de ambos elementos y su combinación, y cómo junto a ellos se imponen nuevas temáticas: el presente transitado por el pasado, la imbricación entre la historia individual o familiar y la historia colectiva, el lugar de la memoria y de las imágenes como medio de reflexión y conocimiento de la realidad social y política pasada y contemporánea, etc. Nos referimos a *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) y a *La televisión y yo* (Andrés di Tella, 2002). Ambos adoptan como primera estrategia de comunicación el relato de la experiencia en primera persona, la presencia del realizador en el film y el propio proceso de producción del film como línea de estructuración: Guzmán para abordar la memoria vivida de la sociedad chilena contemporánea sobre el golpe de esta-

¹⁵ Adoptamos la denominación de documental performativo antes en los términos planteados por Stella Bruzzi, "The Performative Documentary" en *New Documentary: A Critical Introduction*, (Londres-Nueva York, Routledge, 2000) que en los manejados por Bill Nichols en *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994) o en *Introduction to Documentary* (Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 2001).



Patricio Guzmán entrevista a Hortensia Bussi, viuda de Salvador Allende, en *La memoria obstinada* (1997).

fotografías y las míticas imágenes de su *Batalla de Chile* como agente catalizador de sentimientos y realidades presentes por el poder de actualización y de revivir los acontecimientos registrados conforme la historia se hacía; Andrés di Tella, fotografías e imágenes familiares junto a los noticieros y, fundamentalmente, las imágenes televisivas que el forzoso exilio familiar le privó de convertir en las señas de identidad y complicidad propias de su generación.

En los casos citados, el uso materiales heterogéneos no conduce por caminos deconstructivos que sitúan a las imágenes al borde de la opacidad representativa y la pérdida del carácter referencial, como en otras formas de no-ficción contemporáneas. Se convierten en protagonistas en la medida en que forman parte de la realidad social a la que intenta acceder un cine consciente de su tradición y de las encrucijadas para pensar en él algunas parcelas del mundo contemporáneo (porque tampoco funcionan en la forma tradicional, como pruebas o ilustraciones del discurso). De la misma forma, la utilización de la primera persona en ese documental que de forma tácita denominamos social, no conduce, como en otros documentales, diarios cinematográficos y películas experimentales, a un relativismo epistemológico radical, a un ejercicio de solipsismo o a una forma de expresión personal o de ejercicio de auto-conocimiento (aunque estos ejercicios también puedan poseer una fuerte impronta política o social). El mundo, la realidad socio-histórica, no queda entre paréntesis o sólo como manifestación de la subjetividad, sino que va siendo explorado, investigado por ese yo que se pregunta y pregunta a los demás, que actúa e interactúa (de ahí su carácter performativo, pero que no lo desplaza forzosamente, como parece apuntar Bill Nichols, de su referente)¹⁶.

Lo que a nuestro parecer diferencia estas estrategias que encontramos en el documental social contemporáneo que tiende a la reflexión del cine ejemplificado por Michael Moore es su grado de exposición personal, su posición ante el mundo que explora y su relación con los sujetos representados/entrevistados: aunque Moore utilice una retórica que algunos han calificado de estética del fracaso,¹⁷ su "persona" cinemato-

¹⁶ Cuando Nick Broomfield habla del papel de la inclusión de la primera persona en sus films, apunta también en esta dirección, como artefacto estructurante y mecanismo de exploración no de uno mismo, sino de otras cosas. Véase Liz Stubbs, *Documentary Filmmakers Speak* (Nueva York, Allworth Press, 2002), p. 129.

¹⁷ Paul Arthur, "Jagons of Autenticity (Three American Moments)" en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (Londres, Routledge, 1993) y Matthew Bernstein, "Documentaphobia and Mixed Modes. Michel Moore's *Roger & Me*" en Barry Keith Grant y Jeanne Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video* (Detroit, Wayne State University Press, 1998).

gráfica adopta en última instancia la forma de un narrador sin fisuras epistemológicas ante el mundo (mucho más clara en sus últimas películas) y su forma de interpelar a los sujetos sociales obedece no tanto a un ejercicio de preguntar y preguntarse sino a una práctica más clásica, testimonios e interacciones están al servicio de la construcción de un discurso preestablecido.

Frente a ello, pensemos en el sujeto performativo de películas como *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, Agnès Varda, 2000), en las películas de Lourdes Portillo (*El diablo nunca duerme/The Devil Never Sleeps*, 1994 o *Señorita extraviada*, 2001) o en *A.B.C. Africa* (Abbas Kiarostami, 2001). Aunque estos ejemplos sean resultado de muy diferentes trayectorias y búsquedas cinematográficas, manifiesten diversas formas de articular ese yo performativo y se ubiquen de forma diferente en el diálogo con la tradición del cine documental social, todos ellos respiran la vocación del estar ahí, en el terreno, participar y dejarse cuestionar por la realidad social a la que se enfrentan desde una posición epistemológica en la que comprender significa implicarse como sujeto, empatizar, dejarse “galvanizar” (como propusieron las filosofías lópáticas, donde el conocimiento pasaba por la vivencia y la experiencia personal)¹⁸. Por eso rehuyen la abstracción y la universalización, el convertirse en meros agentes de representación o de intervención al servicio de la forma cinematográfica. En *Señorita extraviada*, Lourdes Portillo se ubica en primera instancia como mujer (mujer de la frontera) en su investigación de las desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez, de forma similar a como otrora lo hiciera la cineasta cubana Sara Gómez, inscribiéndose en sus filmes antes



Les glaneurs et la glaneuse
(*Los espigadores y la espigadora*, Agnès Varda, 2000).

¹⁸ Sobre el concepto y la relación entre la reflexión filosófica y el cine a partir de lo logopático, véase Julio Cabrera, *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de las películas* (Barcelona, Gedisa, 1999).

que nada como mujer, mujer negra¹⁹; Kiarostami forcejea con la realidad cotidiana del sida en África (en Uganda), para entender qué supone vivir en lugar donde la luz del sol sigue rigiendo los ciclos, los momentos en que es posible hacer; Agnès Varda explora su deterioro físico, su ancianidad, en el seno de la sociedad del desperdicio buscando aliados que, viviendo de lo que otros tiran y desprecian, hacen tambalearse los valores prioritarios de lo nuevo (lo perfecto en las apariencias) y la juventud en la cultura contemporánea.

En *El vuelo de Ícaro*, James Amelang²⁰ ha estudiado las plurimorfas y abundantes manifestaciones de autobiografía popular en los inicios de la Europa moderna: las memorias, crónicas, libros de familia, diarios y autobiografías que artesanos, campesinos y trabajadores escribieron entonces convirtiéndose en autores de su propia vida. Sobre el nacimiento de estos nuevos géneros de escritura planeó el símbolo de Ícaro, el hijo de Dédalo que murió por volar demasiado cerca del sol, y Amelang nos enseña cómo estos hombres y mujeres fueron ícaros, pecaron de la arrogancia y la desobediencia a la autoridad, se atrevieron a subir a "cosas altas", desafiando las jerarquías y prohibiciones de una sociedad injusta.

Es pronto aún para saber por qué cineastas y documentalistas sienten hoy de manera generalizada la necesidad de acercarse a la realidad social contemporánea exponiéndose como sujetos (no como narradores externos, sino como mediadores y traductores)²¹. Quizás sea la estrategia más honesta para desafiar, como hicieron aquellas clases populares, los discursos dominantes de una sociedad injusta, cuando los grandes discursos explicativos y contra-informativos que otrora dominaron ese desafío no son suficientes para comprender un mundo en que entender al otro es entendernos a nosotros

mismos, hacernos cargo de nuestro lugar y nuestro compromiso con él. El cine documental social y político del Tercer Mundo nos explicó en los años sesenta y setenta, en sintonía con las Teorías de la Dependencia, que el desarrollo y el subdesarrollo son caras de la misma moneda, enunciando desde el sujeto colectivo. Posiblemente hoy la denuncia a través del cine documental de las desigualdades e injusticias sociales, de la violación de los derechos humanos, de las miserias y el futuro sin esperanza no pueda consolarse con representar las vivencias de "los otros". E igualmente complejo es enunciar

La realizadora
Lourdes Portillo en
una imagen de
*El diablo nunca
duerme* (1994).



¹⁹ El cine de Sara Gómez constituye un magnífico precedente de las tendencias que estamos analizando. Si en películas como *La otra isla* (1968) su inscripción como agente de las entrevistas adopta formas originales donde prima este "estar" como mujer negra, muy cerca en el encuadre de aquellos que sufren la discriminación racial, en otros films como *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) se acerca aún más a los documentalistas contemporáneos, tanto por la deriva temática (la historia familiar ligada a la autobiográfica) como por las estrategias autorreflexivas.

²⁰ James S. Amelang, *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna* (Madrid, Siglo XXI, 2003).

²¹ En relación con ello, véanse las reflexiones de Patricia Zimmermann sobre la estrategia de "transacción" que caracterizaría la relación entre los cineastas y los sujetos en los documentales socio-políticos contemporáneos, en Patricia R. Zimmermann, *States of Emergency. Documentaries, Wars and Democracies* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000), especialmente el capítulo 3, "Ground Wars and the Real Bodies".

desde un sujeto colectivo. Como propone la literatura y la vida de José Saramago, estar donde está el dolor es una forma de acción política y de compromiso social, y tal vez las nuevas formas del documental apunten a este compromiso logopático, comprender estando cerca, peligrosamente cerca, para que la realidad interpele al cineasta y a través de él al espectador.

ABSTRACT. Documentary cinema enjoys today a renewed vigour which is often explained as a consequence of new forms and languages. But in the field of social documentary there are so many ruptures as examples of continuity with tradition. This article intends to offer a general reflection on this subject, identifying four tendencies that allow to draw several analysis axis between the past and the present. ☺