



LA DEFINICIÓN DEL DOCUMENTAL

El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, *documental*, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio. De mayor importancia que la finalidad ontológica de una definición —con qué acierto capta la «esencia» del documental— es el objetivo que se persigue con una definición y la facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedan pendientes del pasado y las que plantea el presente.

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. Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta aunque no contradictoria. En su conjunto estas definiciones ayudan a demostrar cómo constituimos nuestros objetos de estudio y cómo después este mismo proceso determina una buena parte del trabajo que seguirá.

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. Douglas Gomery y Robert Alien adoptan esta definición en su tratamiento del *cinema vérité* norteamericano en *Teoría y práctica de la historia del cine*. Gomery y Alien basan su definición en otra ofrecida por un libro de texto preliminar que ni siquiera tiene un capítulo sobre el documental (está incluido en ese gran cajón de sastre llamado «Sistemas formales no narrativos»). En *El arte cinematográfico: una introducción*, Bordwell y Thompson afirman:

«A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control».

Aparte de los modificadores («a menudo», «normalmente», «ciertas variables», «algunas», «se pueden»), esta definición asume que el «grado de control ejercido en la producción» es evidente, infalseable y por tanto una guía fiable en todo momento. Los autores ignoran hasta qué punto las películas de ficción pueden imitar estas mismas cualidades o el alto grado de control ejercido sobre decorados, iluminación y comportamiento en los documentales expositivos clásicos o poéticos, así como en trabajos más recientes como *The Thin Blue Line* o *Far from Poland*. Al definir el documental estrictamente en términos de control del realizador sobre las variables que ofrece la definición, también se dejan de lado todas las cuestiones sociales (frente a las estrictamente formales) a que invita un estudio del «control»: ¿qué relaciones (de poder, jerarquía, conocimiento) tienen lugar entre realizador y sujeto; qué formas de patrocinio o consentimiento se dan; quién poseerá y distribuirá la película y con qué fin? Además, incluso dentro de los muy restringidos confines del *cinema vérité* norteamericano del tipo que llevaban a cabo Leacock y Pennebaker o Fred Wiseman, donde los realizadores se tomaban grandes molestias para

minimizar el efecto de su propia presencia durante el rodaje e intentaban dejar que los sucesos se produjeran como si ellos no estuvieran allí, era inevitable el control sobre la fase de producción de la película.

Ninguno de estos individuos ni otros realizadores que se dedicaban a la observación tenían intención alguna de perder el control sobre lo que ocurría. Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas». Esto requería una sofisticada forma de no intervención que, como las técnicas de observación participativa o como el trabajo de campo sociológico y antropológico en general, ejercía una demanda considerable sobre el realizador para que éste ejerciera un tipo de control que en buena medida pasara desapercibido. Dziga Vertov organizaba cosas antes, durante y después del rodaje de una película y los realizadores dedicados a la observación con sus filmes profundamente estructurados desde el punto de vista narrativo seguían ejerciendo un fuerte control del antes y el después. También es posible, a todas luces, argumentar que la no intervención puede reducir el control sobre lo que ocurre pero al mismo tiempo requiere un control considerable sobre lo que ocurre en otro sentido: cuando la gente actúa «como si la cámara no estuviera ahí», lo que a menudo se describe como algo que «sencillamente ocurre», dicha situación sólo se da bajo condiciones controladas en las que se desalientan minuciosamente otras formas de comportamiento. Y el equipo de rodaje (a menudo sólo una o dos personas) debe ejercer un alto grado de autocontrol, aprender cómo deben cohabitar un espacio del que ellos mismo también se ausentan. La disciplina y el control de la puesta en escena que se habría dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella. Deben moverse y colocarse para registrar acciones sin alterar ni distorsionar dichas acciones. Esto requiere un elevado nivel de control y ayuda a explicar por qué una parte tan considerable de los estudios críticos sobre los filmes de observación se centra, sin que ello sea paradójico en modo alguno, en ese aspecto de la realización en el que presumiblemente el control es menor: el momento de la filmación y el papel de la cámara. Esto es así porque «control» define, de un modo irónico, un elemento clave del documental. Lo que el documentalista no

puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios. Si el lector detecta una cierta ironía en esta refutación, es debido a que la noción de control como criterio de definición perpetúa una confusión con respecto a la realización documental poco menos atroz que las reivindicaciones de la verdad de la representación documental o de la evidencia de los hechos.

Una comunidad de practicantes

Lo que caracteriza la realización documental es por regla general su estatus de formación institucional. Sin adoptar el firme perfil de aquellas instituciones que persiguen objetivos socialmente definidos con compromisos presupuestarios, mandatos legislativos y criterios para la militancia específicos, como las áreas académica, sacerdotal y militar, la realización documental sigue mostrando la mayoría de las características del estatus institucional. Los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, que va desde cuestiones de conveniencia de distintos celuloides para los niveles bajos de luz disponibles hasta la importancia relativa del comentario con voz en *oifen* la estructura de un texto pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado.

Para cerrar el círculo entre producción y consumo hay un circuito característico de distribuidores y lugares de exhibición. Éste opera de un modo tangencial o marginal con respecto al circuito dominante de la distribución comercial en salas de cine, en algunos casos duplicándola (como ocurrió con *Nanuk el esquimal* o, más recientemente, *The Thin Blue Line*), operando con mayor frecuencia en una vertiente paralela pero decididamente menos comercial

(cuyos lugares de proyección van desde locales de sindicatos hasta galerías de arte). Distribuidores especializados aportan densidad a la naturaleza institucional de este campo, como también lo hacen organizaciones profesionales como la International Documentary Association, la Film Arts Foundation y la Foundation for Independent Film and Video (las dos últimas hacen hincapié en la producción independiente [la que no tiene su base en unos estudios] en general). Fuentes de financiación que van desde donantes individuales hasta grupos con intereses especiales pasando por sociedades nacionales como el National Endowment for the Arts, la Corporation for Public Broadcasting, el British Film Institute o el Canadá Council establecen pautas y criterios determinados para el apoyo de las obras documentales o independientes. Publicaciones como *The Independent*, distintos periódicos que van desde *RAIN* (Royal Anthropological Institute News) hasta *Reléase Print*, y conferencias, seminarios y festivales especializados como el Mannheim Documentary Festival, y los seminarios Flaherty y Grierson, contribuyen a que haya una sensación de identidad institucional y comunitaria. Todas estas características también tienen una dimensión histórica, ya que los grupos y organizaciones surgen y se disuelven, se separan o se transforman, con una variación considerable en cuanto a intensidad y ámbito de actividad dependiendo de regiones o naciones.

Lo que hace que una definición sea institucional es empezar a apuntar la importancia para el realizador de una idea compartida de objetivo común. Los realizadores documentales pueden moldear y transformar las tradiciones que heredan, pero lo hacen precisamente a través del diálogo con esas tradiciones y sus seguidores. Este diálogo puede ser oblicuo —a través de las películas que hacen y las innovaciones que estas obras sugieren a otros— así como directo, a través de la conversación, la crítica escrita y los manifiestos. En un cierto nivel podemos decir que documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas. Esto conlleva la pregunta de quién define a los documentalistas, o, quizá mejor dicho, reconoce que en gran medida este grupo se define a sí mismo. En vez de proponer algún punto o centro fuera de las prácticas del documental, esta definición hace hincapié en el modo en que esta área opera permiténdose estar históricamente

condicionada y abierta, así como ser variable y perpetuamente profesional, según lo que los propios documentalistas consideran admisible, lo que consideran límites, fronteras y casos de prueba, el modo en que las fronteras vienen a ejercer la fuerza de una definición, por vagamente que sea, y el modo en que la cualificación, negación o subversión de estas mismas fronteras pasa de ser una anomalía sin consecuencias a ser una innovación transformadora y más tarde una práctica aceptada.

Una práctica institucional

Bajo esta luz el documental puede considerarse una práctica institucional con un discurso propio. Llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico, surgirán y se verán enfrentados diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades. Como señala Jean-Francois Lyotard, este proceso es similar a la conversación común aunque con limitaciones añadidas: Una institución se diferencia de una conversación en que siempre requiere limitaciones suplementarias para que las afirmaciones se declaren admisibles dentro de sus límites. Estas limitaciones tienen la función de filtrar potenciales discursivos, interrumpiendo posibles conexiones en las .sdes de comunicación: hay cosas que no se deberían decir. También dan prioridad a ciertas clases de afirmaciones (en ocasiones sólo a una) cuyo predominio caracteriza el discurso de la institución particular: se trata de cosas que deberían decirse y hay formas de decirlas.

De aquí las órdenes en el ejército, la oración en la iglesia, la denotación en las escuelas, la narración en las familias, las preguntas en la filosofía, la ejecución de palabra en los negocios [la representación en el documental —el añadido es mío—]. La burocratización es el límite exterior de esta tendencia.

La realización documental está a una gran distancia de este límite exterior de la burocracia y la inflexibilidad de lo que puede o no decirse. Aun así, hay apoyos materiales para el discurso que se produce y este aparato de grupos, organizaciones, festivales y conferencias, compañías, cines, medios de

comunicación y escuelas de periodismo, sociedades de financiación y patrocinio y redes de noticias, ofrece una medida de regulación en el tráfico discursivo que tiene lugar. El proceso habitual de cualificación, negación y transformación en las reglas del juego se produce a buen ritmo en el discurso del documental, del mismo modo que ocurre en la industria del cine de ficción, donde las limitaciones estéticas y económicas sobre lo que se puede decir y hacer siguen abiertas al cambio. El modo en que se pueden hacer y decir las cosas —los posibles patrones de propiedad, poder económico y control artístico, innovación técnica y tecnológica, el desarrollo de nuevas historias— se produce en torno a una clase diferente de afirmaciones características a menudo codificadas bajo la rúbrica de «espectáculo». Como concepto dominante, es posible que el espectáculo esté, de hecho, más cerca de velar por los límites de lo que puede decirse y de las formas de decirlo que la representación, pero, incluso en este caso, se puede observar una variación considerable a lo largo del tiempo y a través de fronteras nacionales.

Michel Foucault capta algo de la naturaleza fluida de una institución, aparato o discurso cuando describe el modo en que discursos aparentemente dispares sobre la locura a través de los siglos deben organizarse en relación con su inconmensurabilidad. Tenemos que sustituir locura por documental en lo que respecta a sus comentarios y no considerar este comentario como la antítesis del énfasis de Lyotard en la regulación, sino como una insistencia en evitar la producción de una esencia estática que niega la regulación de la propia diversidad:

La unidad de los discursos sobre la locura no estaría basada en la existencia del objeto «locura», ni en la constitución de un solo horizonte de objetividad; la interacción de reglas sería lo que hace posible las apariciones de objetos durante un periodo de tiempo determinado; objetos que son moldeados a través de medidas de discriminación y casuística religiosa, en la diagnosis médica, objetos que se manifiestan en descripciones patológicas, objetos que están circunscritos por códigos, prácticas, tratamientos y cuidados médicos. Además, la unidad de los discursos sobre la locura sería la interacción de las reglas que definen las transformaciones de estos objetos diversos, su no

identidad a través del tiempo, la fisura producida en ellos, la discontinuidad interna que suspende su permanencia. Paradójicamente, definir un grupo de afirmaciones según su individualidad sería definir la dispersión de estos objetos, aprehender todos los intersticios que los separan, medir las distancias que se extienden entre ellos; en otras palabras, formular su ley de división.

Aceptaremos la invitación de Foucault a definir la dispersión del objeto de estudio más a fondo en un estudio de las modalidades documentales. Lo que nos invita a reconocer la orientación de Foucault es la medida en que nuestro objeto de estudio es construido y reconstruido por una serie de participantes discursivos o comunidades interpretativas. Por ejemplo, una continuidad común aunque ya no inviolada a través de una buena parte de la práctica documental y el discurso sobre ésta se centra en la presunción de que es más importante hablar sobre algo que hablar sobre cómo hablamos sobre algo. En otras palabras, las propias operaciones discursivas tienden a ocupar una posición escasamente problemática como herramienta o vehículo para acceder a otra cosa, que es, en la mayoría de los casos, el mundo histórico. El documental puede hablar sobre cualquier cosa en el mundo histórico excepto sobre él mismo (hasta que tengamos en cuenta los documentales reflexivos, en los que esta presuposición se convierte en el objeto de escrutinio). Es difícil ser reflexivo si se tiene algo urgente que decir acerca de un tema candente, y para la mayoría de los documentalistas la urgencia del mencionado tema está muy por encima de la propia conciencia del modo de exposición. Esto define uno de los rasgos clásicos del documental, al mismo tiempo que ayuda a explicar por qué la «formación discursiva» que establece (utilizando los términos de Foucault) sigue estando en cierto modo subdesarrollada y por examinar.

El documental como práctica institucional plantea cuestiones sobre las limitaciones impuestas por los distintos discursos que están en juego. Estas limitaciones pueden alcanzar la densidad de códigos, sentencias éticas y prácticas rituales presentes, en el documental de observación; el montaje en continuidad con sonido sincronizado; la responsabilidad del realizador para con la institución del documental, superior a su responsabilidad para con los sujetos de la película (el derecho al «montaje final» sigue teniéndolo el realizador y no

sus sujetos); y la práctica de la no intervención en lo que ocurre ante la cámara. En el documental expositivo clásico estas limitaciones incluyen un montaje que aporte pruebas (un montaje que reúna las mejores pruebas posibles para defender una cuestión), la responsabilidad del realizador de hacer que su argumentación

resulte tan exacta y convincente como sea posible, aunque ello requiera la recontextualización de las afirmaciones de testigos o expertos individuales, y la práctica de intervención en lo que ocurre delante de la cámara por medio de la entrevista sin mostrar al realizador, ni tan siquiera incluir su voz. Los individuos se sumarán a estas limitaciones y las modularán a través de su práctica cinematográfica, garantizando que las películas que llamamos documentales conserven una autonomía relativa con respecto a cualquier definición definitiva o determinante que de ellos se pueda hacer.

Un *corpus* de textos

Otra forma, quizá más familiar incluso, de definir el documental es haciendo referencia a los textos directamente. Podemos considerar que el documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirían ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa en otros géneros. 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. Muchos de estos rasgos característicos del filme documental constituyen el tema de los siguientes capítulos. Algunos de los más importantes pueden servirnos aquí como ejemplos.

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.

Downwind, Downstream: Threats to the Mountains and Waters of the American West, por ejemplo, empieza con imágenes del esplendor y la belleza del paisaje de las Montañas Rocosas únicamente para mostrarnos e informarnos de cómo los arroyos, los lagos y las zonas nevadas están contaminados por metales pesados en gran parte de este territorio. La película explica cómo se llegó a esta situación, remontándose a los días de la fiebre del oro, cuando se excavaron numerosas minas que poco después fueron abandonadas. Después los pozos de las minas se llenaron con agua que entró en contacto con depósitos de metal pesado muy por debajo de la superficie terrestre. Este agua contaminada posteriormente se filtró o se desbordó durante la escorrentía primaveral. El problema actual tiene un ámbito incluso mayor desde que se han expandido las explotaciones mineras; esto se ve agravado por hornos de fundición que vomitan humo impregnado de ácido y metal a la atmósfera, el cual vuelve a la montaña en forma de lluvia. A causa de la altitud, la vida animal y vegetal es más susceptible incluso a la contaminación que los ecosistemas que están a menor altitud. La calidad del agua potable en una buena parte del oeste de los Estados Unidos y la supervivencia del entorno de las Montañas Rocosas están en peligro. La película termina regresando a individuos que han aparecido anteriormente, ofreciendo testimonios acerca de la magnitud del problema. Ahora les oímos hablar de organizaciones y comités, actividades ecológicas y cabildeos gubernamentales, esfuerzos individuales y reformas legislativas que, en conjunto, indican cómo se puede enfocar el problema para, a la larga, resolverlo. Esta estructura se observa en un gran número de documentales, aunque algunos de los más interesantes abordan este patrón paradigmático con cierta malicia (por ejemplo, *Poto and Cabengo*, *Demon Lover Diary*, *British Sounds* y *Sans soleil* desbaratan nuestras expectativas de encontrar un problema bien definido y una solución al alcance de la mano). Los documentales que son principalmente de observación exhiben estructuras más próximas a las de la ficción narrativa: una economía de conflicto, complicaciones y resolución basados en personajes sustituye a la de

la lógica documental de problema/solución. Aun así, la estructura de problema/solución ejerce un influjo considerable y condiciona la organización de escenas así como de películas enteras. Una escena típica en la ficción narrativa establece tiempo y lugar; presenta personajes que avanzan en sus tentativas de abordar el conflicto, carencia o desequilibrio, y acaba con sugerencias de otras acciones o respuestas necesarias en otro tiempo y lugar (una nueva escena). En el documental, una escena típica establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia i como una ilustración, ejemplo, entrevista con testigo o experto, metáfora visual o contrapunto sonido/imagen) y acaba con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar.

A menudo describir una escena típica es ofrecer generalizaciones. Muchas escenas negarán este bosquejo dando la impresión de que acaban ya sea en la banda sonora, ya en la visual, pero siguen en la otra (en *Downwind*, *Downstream*, por ejemplo, saltamos visualmente de una explotación minera a otra, pero el mismo tema de los metales pesados filtrándose en el agua subterránea continúa en la banda sonora). De hecho, las escenas documentales están más firmemente organizadas en torno al principio del sonido, o del comentario hablado, que las escenas de ficción. En el ejemplo de *Downwind*, un salto visual a una piscina municipal mientras alguien sigue hablando de la contaminación con metal pesado no tendría por qué violar la lógica de la escena: puede implicar que el agua de esas piscinas ya no es tan segura como creemos. El salto visual geográfico va unido por una lógica de implicación. En otras palabras, aunque un documental representa el mundo histórico familiar, puede albergar muchos más huecos, fisuras, grietas y saltos en la apariencia de su mundo. La gente y las personas pueden aparecer de un modo que en la ficción causaría inquietud por su intermitencia. Una representación intermitente de personas y lugares, según los requisitos de una cierta lógica, puede, de hecho, funcionar como una característica distintiva del documental.

La estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa. En vez de organizar los cortes dentro de una escena para dar una sensación de tiempo y espacio únicos y unificados en los que podamos situar rápidamente la posición relativa de los personajes centrales, el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada.

Los saltos en el tiempo o el espacio y la colocación de personajes pierde importancia en comparación con la sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante. La ficción narrativa clásica logra la continuidad espacial y temporal incluso si el desarrollo de la trama tiene lugar a costa de saltos en lo que a lógica respecta. El documental clásico tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento.

El montaje probatorio logra una clase de continuidad distinta de la de las películas de ficción. En la ficción narrativa, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un mundo continuo que se proyecta en todas direcciones a partir del encuadre y uniformemente por medio de recursos como la «continuidad de movimiento» en la que una acción que comienza en un plano termina en el siguiente, o a través de los planos subjetivos que muestran alternativamente al personaje y lo que éste ve. En el documental, se unen dos porciones de espacio para dar la impresión de un argumento continuo que puede obtener pruebas de elementos dispares del mundo histórico. Ésta es una forma de control que los directores de películas de ficción rara vez tienen a su disposición, fuera de las clásicas secuencias de montaje que connotan un proceso general.

En el documental se puede dar un montaje en continuidad de movimiento pero es menos probable que implique los movimientos de un personaje que los de una lógica determinada. Un ejemplo típico sería el plano de un árbol que cae seguido por el de un tronco que entra en una serrería; la continuidad sigue

produciéndose entre acciones en movimiento pero no se hace tanto hincapié en la continuidad espacial como en el concepto de un proceso: la explotación forestal. La causalidad que en una película de ficción se le podría haber atribuido a un personaje (un hombre avanza hacia una silla / corte / se sienta), pasa al dominio social más allá del filme (en la explotación forestal, se talan los árboles / corte / se sierran para convertirlos en tablas). En cada caso el montaje está motivado, pero en un caso la motivación se transmite a través de una historia imaginaria, y en el otro se transmite a través de una argumentación acerca de un proceso social o histórico. En esta definición del documental centrada en el texto queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama. Esto, a su vez, da prioridad a los elementos de estructuración de un argumento que tienen que ver con algo externo al texto, en vez de a los elementos de estructuración de una historia interna en el mismo. Aunque la fabricación de una trama y la elaboración de una argumentación pueden implicar formas y estrategias similares, también son diferentes. Las historias tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abstractas), pero, en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos estar preparados para explicarla; si comprendemos una historia, debemos ser capaces de interpretarla.

La centralidad del argumento da a la banda sonora una importancia particular en el documental. Ello está de acuerdo con la relación entre el documental y los discursos sociales de sobriedad que circulan a través de la palabra. Las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes. Como ejemplo destacado, las imágenes no nos permiten la negación. Un cuadro de una pipa es una *imagen* de una pipa. (*La condition humaine* de Magritte, con su inscripción «Ceci n'est pas une pipe», hace que esta cualidad pase a un primer plano.) Las

imágenes son concretas. Siempre pertenecen a un tiempo y un lugar concretos. Las palabras nos permiten abstracciones como «amor» y designaciones como «paraguas» que señalan claramente la clase de objetos conocidos como paraguas sin necesidad de hacer referencia a un miembro de esa clase. Las combinaciones de imágenes —a través del montaje o las secuencias de montaje, los intertítulos y la yuxtaposición de imágenes y sonidos— pueden superar algunos de estos obstáculos, pero la mayoría de los documentales siguen recurriendo a la banda sonora para que lleve una buena parte del significado general de su argumentación abstracta.

El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales. Aunque somos perfectamente capaces de deducir la historia de muchas películas de ficción viendo únicamente la sucesión de imágenes (viendo una película en un avión sin auriculares se puede verificar este punto), nos veríamos en apuros a la hora de inferir el argumento de un documental si no tuviéramos acceso a la banda sonora. En este contexto, la narración de una situación o suceso por parte de un personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva. (Cada narración transmite una verdad *situada*, similar a los distintos puntos de vista de los personajes con respecto al mismo suceso en la ficción.) La ficción, sin embargo, nos suele invitar a sospechar de lo que nos dicen los personajes, a circunscribirlo y restringirlo más estrictamente al conocimiento y la perspectiva de un personaje; también hay que incorporar otra información. (Esto es especialmente obvio en las películas de detectives.) En el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia. La restricción y la subjetividad rara vez se inmiscuyen como factores de complicación.

Por el contrario, los documentales arriesgan en cierta medida su credibilidad cuando reconstruyen un suceso: se produce una ruptura en el nexo indicativo entre imagen y referente histórico. En una reconstrucción, el nexo sigue

estando entre la imagen y algo que ocurrió frente a la cámara, pero lo que ocurrió ocurrió *para* la cámara. Tiene el estatus de un suceso imaginario, por muy firmemente basado que esté en un hecho histórico. Las ficciones, por otra parte, suelen otorgar mayor credibilidad a las reconstrucciones que a las narraciones.

Podemos ver y oír lo que se supone que ocurrió; la reconstrucción se presenta como una confirmación (ficcional) de lo que meramente se había supuesto. Después de oír varios relatos verbales de una violación en *Acusados* (The Accused, 1988), se nos pide que creamos la única narración (realizada por un testigo) que se presenta como una reconstrucción. Y en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) se nos pide que creamos en la validez de cada uno de los *flashbacks* /reconstrucciones a pesar de que la película propone que la historia del señor Kane está por encima de todos ellos. (Curiosamente, los libros basados en hechos reales como *Indecent Exposure*, *Final Cut* y *Todos los hombres del presidente* han adquirido la costumbre de añadir diálogos reales a relatos de sucesos pasados. Al no tener el problema de necesitar un actor real que se parezca al personaje histórico sin ser él, este tipo de diálogos aportan una credibilidad a los relatos escritos de la que siguen careciendo las reconstrucciones visuales. El diálogo escrito potencia la sensación de autenticidad; el diálogo hablado la sensación de que se trata de una ficción.)

La estructura del texto documental también presenta paralelismos con otros textos. Estos paralelismos se pueden dar en varios niveles distintos. Pueden pertenecer a un movimiento, periodo, cine nacional, estilo o modalidad. Como el concepto de género, todos éstos son modos de caracterizar las películas por sus similitudes en vez de por sus diferencias. Si se considera el documental como un género (así como una institución), las subdivisiones dentro del documental pueden tener otras denominaciones. Un movimiento es un grupo de películas realizadas por individuos que comparten una visión u objetivo común. El neorrealismo es un ejemplo destacado en la ficción y el *cinema vérité* norteamericano lo es en el documental. Un periodo es una unidad histórica de tiempo en la que las similitudes y diferencias entre películas adquieren especial importancia con respecto a su época.

El periodo de la década de los treinta, por ejemplo, vio a la mayor parte de los trabajos documentales adoptar una cualidad de noticiario cinematográfico como parte de una sensibilidad de la era de la Depresión y una perspectiva política que hacía hincapié en la acción social y económica. En ocasiones la categoría de cine nacional es útil para identificar características comunes a la obra de un país determinado, por lo general también durante un periodo específico. El trabajo de la Unidad B en el National Film Board of Canadá durante los últimos años cincuenta y la década de los sesenta, con su énfasis en grupos marginales y prácticas inusuales enfocadas desde una perspectiva irónica o distanciada pero no sensacionalista, constituye un claro ejemplo (en películas como *The Back-Breaking Leaf*, *Lonely Boy*, *Quebec, USA*, *Rouli-roulant*, *Blood and Fire*, *I Was a Ninety Pound Weakling* y *The Universe*). El estilo hace referencia al modo característico que tiene un realizador individual de hacer una exposición, pero también al modo común de hacer una exposición compartido por un colectivo.

En esta segunda acepción el estilo se asemeja a un discurso institucional, con reglas y limitaciones que rigen sus operaciones, reglas que en sí mismas están sujetas al cambio. El estilo apoya el despliegue de una trama para constituir una historia y el de pruebas para elaborar una argumentación. Si hay un estilo que haya caracterizado el documental con mayor energía es el realismo. El realismo ha sido una influencia tan difundida y generalizada que no ofrece un apoyo particularmente adecuado para el análisis documental. Debido a su omnipresencia en nuestra cultura, este propio concepto debe clarificarse y delimitarse. Hay que establecer las subcategorías de variación nacional e histórica asociadas con diferentes formas de tecnología y articulaciones de intención características. Las similitudes y diferencias entre el realismo en las películas de ficción y en los documentales (diferenciados de nuevo en subcategorías afines como el Free Cinema de la Inglaterra de los años cincuenta y el realismo de «vicio y corrupción» de las películas británicas de acción de aquella época, o el documental de observación o *cinema vérité* norteamericano y el cine neorrealista italiano) también deben estudiarse en mayor profundidad. Se trata de retos que bien merece la pena tener en cuenta

y se han postergado al capítulo 6 con objeto de introducir aquí otras subcategorías de la producción documental.

Las modalidades de producción documental, por ejemplo, identifican las principales divisiones históricas y formales dentro de la base institucional y discursiva de forma que complementan los estudios de estilo pero basándolos al mismo tiempo en prácticas materiales. En el capítulo 2 se estudian cuatro modalidades de práctica documental: expositiva (la modalidad de documental «clásico»), de observación, interactiva y reflexiva. Cada modalidad establece una jerarquía de convenciones o normas específicas que sigue siendo lo bastante flexible como para incorporar un alto grado de variación estilística, nacional e individual sin perder la fuerza de un principio organizativo. (En los documentales de observación la no interferencia durante la filmación es más importante que un registro sonoro de máxima fidelidad; en la mayoría de los documentales interactivos, se puede ver y oír al realizador o entrevistador, pero las palabras y los gestos de los entrevistados tienen prioridad con respecto a los de éste. En los documentales expositivos la lógica del argumento tiene mayor importancia que

la continuidad espacial y temporal de unos planos a otros.) Los practicantes de una modalidad tienen mucho menos en común con los practicantes de otra que entre sí. Establecen una comunidad propia dentro de la institución global del cine documental. Las modalidades pueden atravesar diferentes periodos y cinematografías nacionales. Pueden empezar como un movimiento (parece ser que la modalidad expositiva empezó con John Grierson, la reflexiva con Dziga Vertov, la de observación con Flaherty y la interactiva con Jean Rouch y el National Film Board of Canadá), pero la modalidad va más allá de un tiempo y lugar concretos, aportando nuevas variaciones en cuanto a estructura y contenido.

En ocasiones las modalidades son algo así como géneros, pero en vez de coexistir como tipos distintos de mundos imaginarios (ciencia-ficción, películas del Oeste, melodramas), las modalidades representan diferentes conceptos de representación histórica. Pueden coexistir en cualquier momento temporal (sincrónicamente) pero la aparición de un nuevo modo se produce a resultas

del reto y el enfrentamiento con respecto a una modalidad previa. (Podemos afirmar que los documentales reflexivos ponen en duda supuestos comunes a las otras tres modalidades restantes; que los documentales interactivos echan por tierra las limitaciones del tiempo presente de la modalidad de observación; que los documentales de observación rechazan el tono de argumentación de la modalidad expositiva; y que los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción.) Sin embargo, lo cierto es que no se produce una sucesión ordenada, ya que las modalidades nuevas no tornan las otras inoperantes ni las incapacitan para conseguir resultados. Además, algunos retos siguen siendo anómalos; su potencial para estimular formas alternativas de práctica permanece en estado latente durante un cierto periodo. Y una nueva modalidad puede tener un objetivo diferente del de una modalidad previa o intentar abordar una deficiencia o problema. Además, casi con toda seguridad creará simultáneamente nuevos problemas.

Una circunscripción de espectadores

Por último, podemos definir el documental sin basarnos en términos institucionales (discursivos) ni textuales sino en relación con sus espectadores. Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción. La forma paradigmática; la invocación de una lógica documental; la dependencia de las pruebas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento; la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto; y la naturaleza y función históricas de los diferentes modos de producción documental pueden simularse dentro de un marco narrativo/de ficción. Películas como *No Lies*, *David Holzman's Diary* y *Daughter Rite* lo dejan bien claro. La marca distintiva del documental puede ser menos intrínseca al texto que la función de los supuestos y expectativas asignados al proceso de visionado del texto. ¿Cuáles son los supuestos y expectativas que caracterizan el visionado de un documental? Hasta el punto en que pueden generalizarse, serán en mayor medida el producto de una experiencia previa que predisposiciones evocadas en el momento. Su presencia latente permite al

largometraje de ficción sacarles partido y al documental modificarlos dentro de unos límites, pero también reforzarlos como una forma de puntuación esencialmente correcta dentro del dominio del cine en general.

Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán 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.) El texto ofrece apuntes mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o se abandonan. Esta actividad especializada y adquirida se convierte, en sus niveles básicos, en algo habitual; rara vez se inmiscuye en el proceso consciente debido a que este proceso rara vez se enfrenta a problemas que no pueda resolver. (La conciencia puede considerarse como un modo de conocimiento dirigido hacia los problemas; siempre somos conscientes de algo que capta nuestra atención precisamente porque es problemático.) Estos procedimientos, por tanto, están íntimamente ligados a cuestiones de ideología. Rigen muchas de nuestras suposiciones acerca de la naturaleza del mundo —qué hay en él, en qué consiste la acción apropiada y qué alternativas pueden sopesarse legítimamente—. Las capacidades del procedimiento de visionado, como las costumbres y el inconsciente freudiano en general, nos orientan hacia el mundo, o hacia un texto, de modos específicos que están abiertos al cambio pero son también considerablemente capaces de hacer frente a reveses y refutaciones (el proceso que llamamos «investigación» no se abandona si nos lleva a un callejón sin salida; el procedimiento básico permanece intacto mientras que la aplicación específica sufre una modificación). La experiencia previa con el documental y el cine, la narrativa y la exposición, establecerá procedimientos que difícilmente podrá desbaratar texto alguno. Con el tiempo, sin embargo, las inferencias que realizamos y las hipótesis que ponemos a prueba pueden

cambiar considerablemente según la acumulación de experiencia y la transformación de estilo, estructura y modalidad en los textos que nos encontremos.

La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. Esto presenta dos niveles. Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profílmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla. En el documental a menudo empezamos dando por sentado que la etapa intermedia —la que se produjo frente a la cámara— sigue siendo idéntica al hecho real que podríamos haber presenciado nosotros mismos en el mundo histórico (Hitler habla en Nuremberg en *Triumph des Willens*, pescadores realizan su trabajo en *Drifters*, se descubren supervivientes y víctimas de campos de concentración en *Nuit et brouillard*, los mineros van a la huelga en *Harlan County, U.S.A.*).

Es posible que en muchos documentales modifiquemos esta asunción para dar razón del modo en que la presencia de la cámara y el realizador influyen en los sucesos que aparecen registrados. A este respecto sólo cabe especular ya que no se puede tener la seguridad de qué habría ocurrido si la cámara no hubiera estado allí. Aunque cuestionable, la propia dinámica de abordar semejante conjetura distingue una modalidad documental de compromiso por parte del espectador. En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque «se interpreten a sí mismos» o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa.

En un segundo nivel más global establecemos un patrón de inferencias que nos ayuda a determinar qué clase de argumentación está realizando el texto acerca del mundo histórico en sí, o al menos de alguna pequeña parte del mismo. En vez de utilizar esquemas de procedimiento para formular una historia, los utilizamos para seguir o elaborar una argumentación. Al igual que otros discursos de lo real, la argumentación documental pertenece al mundo histórico en sí en vez de a un mundo imaginario más o menos similar al que habitamos físicamente. Incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia, incluso si el documental construye lo que ocurre frente a la cámara como una representación de lo que ocurre en el mundo, como lo hacen las películas *Night Mail*, *Louisiana Story*, *Nanuk el esquimal*, *Letter from Siberia* y *The Thin Blue Line*, persistiremos, mientras demos por sentado que lo que estamos viendo es un documental, en inferir un argumento acerca del mundo. El espectador documental emplea «procedimientos de compromiso retórico» en vez de los «procedimientos de compromiso de ficción» que orientan el visionado del largometraje narrativo clásico.

Nuestros procedimientos de visionado de documentales incluirán modos de asignar motivación a lo que vemos. Como término formal la motivación hace referencia al modo en que la presencia de un objeto está justificada en relación con el texto.¹⁷ En el documental una motivación primordial es el realismo: el objeto está presente en el texto debido a su función en el mundo histórico. Las colinas y los campos del Valle de Liri se presentan en *The Battle of San Pietro* porque fueron el lugar histórico en el que tuvieron lugar luchas cruentas durante la Segunda Guerra Mundial. Definieron el devenir de la batalla; bajo su aspecto visible hay un territorio histórico.

Otra forma de motivación es la funcional: el propio argumento justifica o hace necesaria la presencia de un objeto. Los comentarios de presentación del general Mark Clark en *The Battle of San Pietro*, por ejemplo, tienen una justificación funcional: presentan el argumento oficial en lo que respecta a la importancia de la batalla y la admisibilidad de su coste. De forma similar, los primeros planos de soldados enemigos muertos pueden estar motivados de modo realista (éstos son algunos de los hombres que murieron en las colinas cerca de San Pietro) y de modo funcional (estos rostros de hombres muertos

ilustran el terrible precio de la guerra, proposición que forma parte de la argumentación

global de la película). La motivación intertextual también entra en juego. En este caso la justificación de la presencia de algo en la película surge de su presencia esperada o anticipada en películas de un cierto tipo. En *The Battle of San Pietro* esto incluiría las secuencias de montaje de cortinas de fuego de artillería en las que las armas disparan en sucesión estrepitosa y rítmica, planos de aldeanos italianos celebrando la llegada de las tropas norteamericanas y planos de soldados de infantería avanzando a través del terreno en disputa, bajo el fuego. Este tipo de planos son lugares comunes del documental de guerra, del mismo modo que las entrevistas con testigos implicados se han convertido en parte esencial del documental histórico. Tienen la fuerza de las convenciones y ayudan a definir un género, subgénero o modalidad de producción documental. Por último, la motivación formal se produce cuando justificamos la presencia de una imagen según su contribución a un patrón formal o estilístico intrínseco al texto. Éste es el tipo de motivación que menos se le atribuye al documental pero puede ser un factor importante. Los rostros de soldados muertos, por ejemplo, pueden recibir su motivación principal de un modo realista (éstos son algunos de los muertos auténticos), funcional (como parte de una argumentación acerca del terrible precio de la guerra) o incluso intertextual (como una imagen que esperamos encontrar en los documentales sobre la guerra) pero también operan de un modo formal: los planos de estos rostros establecen un plano formal de composición y ritmo en el que la serie de soldados norteamericanos muertos contrasta con otra serie que representa al enemigo muerto según el cual el trasfondo emotivo de la batalla y las convenciones de registro requieren diferentes representaciones de los norteamericanos y los enemigos muertos (vemos los rostros de los enemigos muertos pero no los de los norteamericanos muertos).

Del mismo modo, las imágenes de la iglesia y su coro adquieren múltiples motivaciones que nosotros procesamos como espectadores. Desde un punto de vista realista, las vemos como imágenes auténticas de la iglesia de San Pietro; desde un punto de vista funcional, la imagen sirve para confirmar el argumento de que la guerra ha infligido un severo golpe a la vida habitual del

pueblo (la iglesia ha sido bombardeada). Desde un punto de vista intertextual, estas imágenes entran en la categoría general de ejemplos de la devastación de la guerra, en especial de los daños causados a objetivos no militares o civiles. (También están motivadas, irónicamente, por una referencia intertextual a los documentales que catalogan y muestran obras de arte destacables.) Desde un punto de vista formal, las cualidades de composición y claroscuro de las imágenes hacen de la iglesia un objeto de belleza intrínseca. La yuxtaposición de estos elementos visuales con el comentario en *voice-over* al estilo de las visitas a monumentos («Obsérvese el interesante tratamiento del coro») añade otro tipo de motivación formal: el «interesante tratamiento» es el resultado del bombardeo, no del talento artístico, pero la ironía de esta yuxtaposición requiere que reconozcamos lo poco apropiado de la afirmación. Esto a su vez requiere que entendamos cómo la organización formal del texto produce una serie característica de convenciones (las del discurso de aprecio del arte) en clave de ironía —es decir, no de un modo erróneo sino conscientemente—. (Otro ejemplo similar de la motivación formal es la tendencia a utilizar planos más cortos de los profesores que de los alumnos en *High School*, de Fred Wiseman. La presencia de estos primeros planos no está tan justificada en términos realistas, funcionales o intertextuales como en términos formales: establecen un patrón afectivo y poético de representación social que aprehendemos por medios estéticos.) Una de las expectativas fundamentales del documental es que los sonidos y las imágenes tienen una relación indicativa con el mundo histórico. Como espectadores confiamos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación para ser registrado en celuloide o cinta magnética. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente del mismo modo si la cámara y la grabadora no hubieran estado allí. Se trata de un supuesto diferente del de la mínima intervención que rige la película de observación. Este supuesto no lleva consigo una expectativa necesaria de que el filme en su conjunto se subordinará a su tema. El tipo de comentario irónico y la serie formal que yuxtapone bajas norteamericanas y enemigas en *The Battle of San Pietro*, aunque son artificiales, resultan aceptables, en tanto que no hacen nada por violar el supuesto de que las propias imágenes representan lo que cualquier testigo de estos acontecimientos históricos podría haber

observado: la iglesia no fue destruida ni los hombres fueron asesinados o posaron para ser filmados. El ángulo y la distancia de la cámara pueden escogerse minuciosamente; otorgamos al documentalista el derecho de composición mucho antes que el de reorganización. A pesar de que los comentarios sobre las imágenes específicas son a todas luces producto de una lógica documental y de una economía textual, éstas no son el producto de una puesta en escena como casi con toda seguridad lo serían en una película de ficción.

La literalidad del documental se centra en torno al aspecto de las cosas en el mundo como un índice de significado. Iglesias y aviones, habitaciones y campos: éstos conservan la apariencia que tienen para el paseante o el observador. Las situaciones y los sucesos, donde entra en juego una dimensión temporal, suelen conservar la disposición cronológica de su acontecer real (aunque puedan ser abreviados o ampliados y puedan aplicarse argumentos referentes a causación o motivación). Los individuos conservarán su aspecto cotidiano; lo que es más, se representarán siguiendo el paso del tiempo, es decir, actuarán de un modo correspondiente con su presentación cotidiana de sí mismos. Su persona no cambiará de un modo significativo (a menos que sea como resultado del propio tiempo, como en *28 Up* o *Cabra marcado para morir: Vinte anos depois*, o para indicar el modo en que la presencia de un realizador perturba su estilo normal de presentación de sí mismo según se puede ver a través de un grado aparentemente antinatural de autopercepción, en cuyo caso este preciso efecto queda documentado a modo de índice para que lo veamos). Éstas son algunas de las expectativas y operaciones de procedimiento de las que hace uso el documental. Surgen en relación con convenciones que impregnan el texto documental, en especial las que se asocian con el realismo. Estas convenciones orientan nuestra respuesta y ofrecen un punto de partida para nuestro método de procesamiento de la información que transmite el texto. Nos introducimos en un modo característico de compromiso en el que el juego ficticio que requiere la anulación temporal de la incredulidad («Sé que se trata de una ficción, pero me lo voy a creer igualmente»), una oscilación constante entre «Sí, es cierto» y «No, no lo es») se transforma en la activación de la

creencia («El mundo es así, pero podría ser de otro modo»). Ahora nuestra oscilación se mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma. Como veremos, las cosas no son tan sencillas.

El documental, en especial aunque no exclusivamente el documental reflexivo, puede poner en entredicho todos estos supuestos de literalidad. En la investigación científica, los criterios de verificación sitúan al autor dentro de un paréntesis: la presencia personal del autor no puede ser un requisito previo para la manifestación del fenómeno; también deben ser capaces de producir el mismo resultado otros individuos. La historia, sin embargo, no permite la repetición. La objetividad aparece como un adjunto más explícito de la retórica, como un modo de comunicar la aparente autenticidad de lo que se dice o se afirma o de enmascarar los prejuicios del reportero. Incluso cuando un reportaje o documental se decanta más claramente por la defensa, la efectividad suele depender de la satisfacción de esta expectativa de imparcialidad. El defensor puede tener sus razones, pero la necesidad de una acción en vez de otra debe ser convincente desde un punto de vista lógico y estar argumentada con ecuanimidad; los puntos de vista enfrentados no deben descartarse con una facilidad tal que queden dudas con respecto a sus méritos. El espectador alberga las expectativas de que la identificación afectiva con los personajes tan común en la ficción no pasará de ser tenue, pero que el compromiso intelectual y emotivo con un tema, cuestión o problema adquirirá prominencia y estará mediado por las convenciones y la retórica de la objetividad. Esto nos lleva a otra de las expectativas básicas que alberga el espectador de documentales: que el ansia de conocimiento se verá gratificada durante el transcurso de la película. El documental provoca el deseo de saber cuando identifica su tema y propone su propia variante sobre la «lección de historia». ¿Cómo ha llegado a ocurrir esto (*Smoke Menace, Hunger in America, John F. Kennedy: Years of Lightning, Days of Drums*)! ¿Cómo funciona esta institución (*Hospital, High School, Joan Does Dynasty*)! ¿Qué le ocurre a la gente en una situación así (*Soldier Girls, Obedience, Let There Be Light*)! ¿Cuál es el origen del problema y cuál es su magnitud (*Housing Problem, Downwind, Downstream, Un hombre cuando es un hombre*)! ¿Qué factura pasa la guerra a

quienes participan en ella (*Dear America, The Battle of San Pietro, Nicaragua: No pasarán!*)! ¿Qué tipo de tensiones surgen en una situación así (*Family Business, Primary, The Back-Breaking Leaf*)! ¿Cómo organizan sus vidas los miembros de otra cultura (*Wedding Camels, «The Netsilik Eskimo Series», Dead Birds*)! ¿Qué ocurre cuando una cultura se encuentra con otra (*Kenya Boran, First Contact, Ocamo Is My Town*)?

La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo obtendrá. El que sabe (el agente suele ser masculino) compartirá ese conocimiento con los que desean saber; ellos, asimismo, pueden ocupar el lugar del sujeto que sabe. El conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción, promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia. El conocimiento, como las figuras del yo ideal o los objetos de deseo que sugieren los personajes de la ficción narrativa, se convierte en una fuente de placer que está muy lejos de ser inocente. ¿Quiénes somos los que podemos saber algo? ¿De qué consta el conocimiento? Lo que sabemos y el modo en que utilizamos el conocimiento que tenemos son cuestiones de importancia social e ideológica. Estos temas son una parte central del estudio que lleva a cabo este libro sobre la representación de la realidad en el documental.

Extraído de: NICHOLS, Bill (1991), *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.