

La vida narrada¹

Brian Winston

Traducción de Soledad Pardo

Grierson quería reservar el término "documental" para la descripción exclusiva de una forma particular de cine de lo real, superior a los *newsreels*, los *travelogues*, el cine educativo y similares. Lo que haría del documental algo diferente, más allá de una cierta cualidad de observación, era su necesidad de "poderes y ambiciones muy diferentes en la etapa de organización".² Estos "poderes y ambiciones" se tornaron importantes a través de la segunda palabra de la definición de Grierson -"tratamiento".

"Tratamiento" se utilizó como sinónimo de "dramatización". "La dramatización creativa de la realidad" fue una de las primeras "demandas del método documental", como sostuvo Rotha.³ El "tratamiento" o la dramatización (en ocasiones también llamado "interpretación") refleja el deseo y el interés del documentalista por utilizar material de actualidades para crear un relato. Grierson sabía que "el mundo real de nuestra observación" podía filmarse y estructurarse sobre esas bases para ser dramático. La realidad estructurada dramáticamente era exactamente lo que él había visto perspicazmente en el trabajo de Flaherty. Era lo que distinguía claramente a las películas de Flaherty de otros intentos previos en el terreno del cine de lo real.

Considero que la reputación de Flaherty es exagerada, pero curiosamente sus defensores -como Richard Barsam⁴- no suelen prestarle atención a su única contribución real e indiscutible al desarrollo del cine. En lo que parece haber sido un destello de genialidad mientras volvía a filmar su metraje esquimal (las primeras pruebas se habían perdido en un incendio), Flaherty entendió la necesidad de hacer surgir el drama de la realidad que estaba siendo observada (o mejor aún, que estaba siendo

construida a través del proceso de observación). Esto era muy diferente a imponer un drama desde afuera, como había hecho Curtis en la película *In the land of the head-hunters* (1914). En vez de filmar un melodrama occidental de ficción Flaherty rodó la supuesta vida cotidiana de una familia esquimal. No impuso ningún melodrama externo, y eso es crucial. Los dos primeros rollos de *Nanook* son una serie de "postales" de una sola toma, cuadros con múltiples tomas y dos secuencias más largas. Las "postales" son retratos de Nanook y Nyla o uno o dos planos de cosas tales como "Las misteriosas tierras de Barren", como indica el intertítulo, el armado de una fogata con musgo, una caminata hacia el río, la alimentación de los niños por parte del vendedor de pieles, Nanook haciendo payasadas con el gramófono, etcétera. Estas viñetas se componen de entre tres y once planos. Por ejemplo, se utilizan tres planos para cubrir la llegada del kayak de Nanook a la orilla, tres que muestran cómo se cubre el kayak con piel, los que muestran las pieles en el puesto de venta, o los once planos que muestran al gran bote de cuatro remos partiendo, atravesando las aguas y arribando al puesto.

También hay dos secuencias extensas. En la primera, que dura cinco minutos y veinte segundos, Nanook va a pescar entre los témpanos de hielo. Hay treinta y tres planos incluyendo seis intertítulos. En la segunda Nanook y sus compañeros cazan morsas. Esto dura cinco minutos y tiene cuarenta planos, incluyendo siete intertítulos.⁵

Las "postales" y las viñetas establecen conjuntamente el ambiente del film. En el modo en el que Flaherty utilizó algunas de estas proto-secuencias se hallan los inicios de una narración. Tomemos la llegada de Nanook en su kayak: eso establece el puesto del vendedor de pieles, que es la locación de una serie de otros eventos -la actividad comercial, la alimentación de los hijos de Nanook y las payasadas de éste. Hay, por lo tanto, poco sentido de la continuidad temporal y sin dudas ninguna relación causal entre estos elementos. En otras palabras, hay una cronología solamente porque todas las películas durante el acto

de proyección son necesariamente cronológicas; pero no hay causalidad.⁶ La mayor parte de estas "postales" y viñetas es, para utilizar un término de Gérard Genette⁷, iterativa: es decir, representan una instancia narrativa o un evento o actividad que puede leerse como una instancia típica de ese evento o actividad.

En un texto realista lo iterativo es un elemento crucial, que contribuye al sentido de representación de la realidad del texto que experimenta el lector. Vemos a Nanook encendiendo una fogata a base de musgo, por ejemplo, pero eso representa su costumbre habitual de encender fogatas. Por supuesto, en el cine "la expresión concreta de la textura única de cada momento"⁸ crea la idea de la dificultad iterativa, y sin embargo esas tomas son demasiado breves para ser vistas como singulares y específicas. Además, su efecto iterativo a veces se refuerza a través de los títulos que tienden a generalizar, por ejemplo, "Este es el modo en el que Nanook utiliza musgo como combustible".

Las dos secuencias más extensas, por otro lado, son relatos con una clara hermenéutica, en el sentido barthesiano del término. Barthes define el código hermenéutico en la narrativa como "una variedad de eventos azarosos que pueden formular una pregunta o demorar su respuesta".⁹ ¿Tendrá éxito Nanook en su búsqueda de alimento? En cada una de estas dos secuencias Nanook se marcha por mar. Somos testigos de su arribo a un sitio de caza y de sus preparativos. Luego mata a la presa y comienza el viaje de regreso. La respuesta en ambos casos es: "¡sí, tiene éxito!".

Pero estas secuencias no están integradas de ninguna manera en el material iterativo que las rodea o las precede. En líneas generales los dos primeros rollos de la película son una selección más o menos azarosa de escenas de la vida esquimal, algunas más específicas que otras, que presentan a Nanook y su familia. Lo que ocurre veintitrés minutos después, a continuación del intertítulo "Winter..." ("Invierno..."), es muy diferente. Bill Nichols ha afirmado lo siguiente: "el documental opera en el pliegue entre la vida vivida y la vida narrada".¹⁰ Y

es la "vida narrada" lo que vemos ahora, por primera vez, en *Nanook*.

A primera vista puede parecer que Flaherty simplemente está continuando con su estrategia cinematográfica previa. Vemos a Nanook junto a su familia emprendiendo un viaje por tierra. Atrapa a un zorro, construye un iglú, caza una foca, pierde el control sobre sus perros, queda atrapado en una tormenta de nieve y finalmente encuentra un iglú deshabitado. Hay una diferencia entre estas secuencias y la mezcla anterior, sin embargo, y es considerable. En primer lugar, todos estos eventos forman parte de un mismo viaje. En el progreso de ese viaje impera un fuerte sentido temporal, con al menos dos días y noches muy bien delineados. Incluso las viñetas iterativas de la vida en el iglú y alrededor de él -por ejemplo, Nanook jugando con su hijo, enseñándole a disparar con arco y flecha- están integradas en este relato.

Además, y en absoluto contraste con la primera parte del film, estas secuencias son interdependientes en sentido causal. La familia emprende el viaje para poder cazar. No consiguen alimentarse del zorro que captura Nanook, y por ende necesitan cazar una foca. Los perros se pelean por la carne de foca, lo cual provoca que Nannok demore la búsqueda de un refugio. Luego la tormenta de nieve los pone en peligro y deben correr hasta encontrar refugio en un iglú deshabitado. Esta diégesis puede leerse como un ejemplo de la noción de "transformación" como un principio fundamental del relato, en términos de Tzvetan Todorov.¹¹ El equilibrio de la vida de la familia en el puesto, donde tienen alimento y refugio, se quiebra con la llegada del invierno y la necesidad de emprender un viaje.¹² Luego Nannok resuelve el problema consiguiendo nuevamente alimentos y refugio.

También se puede utilizar el sistema analítico de Barthes. Su concepto de hermenéutica puede aplicarse fácilmente tanto a los últimos cincuenta minutos de *Nanook* como a las dos secuencias anteriores. Los interrogantes, que surgen en parte a través de las imágenes pero más directamente a través de los intertítulos, crean una serie de enigmas textuales para captar

la atención del espectador. A medida que la película avanza se plantean preguntas más específicas al interior del interrogante general acerca de las posibilidades de supervivencia de la familia. ¿Se alimentarán? ¿La pelea de los perros implicará una demora fatal? ¿Encontrarán refugio? Como no es lo que sucede en las primeras escenas de pesca y caza, esas preguntas ahora despliegan una cantidad de acontecimientos específicos. Incluso hay un cierre cuando la familia se instala a salvo y se alimenta, por la noche, después de luchar contra la tormenta.

Nanook también muestra esa "lógica en el comportamiento humano" que Barthes¹³ transforma en el código proairético del relato. Con la serie de eventos que eligió para hilvanar en estos rollos de película Flaherty construye un clímax melodramático perfecto, que surge de las sucesivas actividades que lleva adelante Nanook al cazar la foca y alimentar a sus perros al tiempo que se desata la tormenta. Estas actividades se convierten en "una serie de acciones naturales, lógicas, lineales".¹⁴ Podemos notar, además, que un tercer sistema de análisis del relato también "funciona" para *Nanook*. La conclusión de William Guynn¹⁵ es que el sistema sintagmático de Christian Metz, desarrollado para el cine de ficción, se puede aplicar fácilmente a esta película.

Esta demostración de cómo construir a partir de un (supuesto) material de observación un texto que tiene todas las características de un drama de ficción es la contribución más importante de Flaherty al cine. No hay que subestimar esto, ya que lo reunió en "la etapa de organización", a partir de diversos elementos que había filmado varias veces y en orden diferente, incluso quizás para objetivos diferentes. La esencia de la contribución de Flaherty es el haber entendido no solamente cómo manipular su material "cotidiano" sino también qué necesidad dramática se impuso sobre esa manipulación. Él estaba obedeciendo a las exigencias de estructuración de una película de ficción de varias bobinas de aquella época. Como indican los subtítulos para un capítulo en un antiguo manual de guión: "secuencia y consecuencia, causa lógica y solución

completa, clímax sostenido, todas las expectativas satisfechas".¹⁶ Eso es exactamente lo que ocurre en *Nanook* luego de "Winter..." ("Invierno"...).

Esto es, entonces, el "tratamiento". La comprensión de Grierson de la necesidad de dramatización, sin embargo, nos lleva inmediatamente lejos de una visión del documental como algo absolutamente opuesto al cine de ficción. De hecho, para Grierson es precisamente la cualidad ficcionalizante del relato -la "forma dramática- lo que constituye la marca distintiva del documental. Dado que compartía un relato dramático, sin embargo, el documental se deslizó, casi sin fricción, dentro del cine de ficción como una especie de género. El triunfo taxonómico de Grierson fue hacer su especie particular de cine de no ficción, el género de no ficción, permitiendo al mismo tiempo que los films utilicen la significativa técnica de dramatización ficcionalizante.

Crono-lógica

El desarrollo del documental, entonces, dependió significativamente del descubrimiento de fórmulas dramáticas para convertir lo cotidiano en un drama. Flaherty utilizó el modelo del viaje para conseguirlo. Charles Musser¹⁷ sostiene que el primer tema del documental fue un viaje a China, aparecido en una exhibición secuenciada de diapositivas de linterna mágica ilustrada de fines del siglo XVII. Esto no debería sorprendernos. Los viajes y los relatos van juntos: "Partir/viajar/arribar/permanecer: el viaje está completo. Finalizar, llenar, juntar, unir" -uno podría decir que es el requisito básico para lo *legible*, donde "legible" significa "lo que se puede leer... un texto clásico".¹⁸

El menospreciado pero popular *travelogue* estaba basado esencialmente en viajes de filmación, pero el viaje también aparece en diversos documentales "superiores" -desde el épico desfile de los Bakhtiari en *Grass* (1925), pasando por el viaje de los pescadores en *Drifters* (1929), hasta las andanzas alienadas e irónicas de Buñuel en *Tierra sin pan (Las Hurdes)*

(1933), y otras. Las películas sobre viajes resolvieron el gran problema narrativo de lo real -el cierre. ¿Cómo deberían terminar esas películas? Obviamente, una película sobre un viaje termina con el fin del viaje. Otra solución bastante simple era construir el film de modo tal que durara, en apariencia, lo que duraba algún período de tiempo con un cierre determinado bien definido culturalmente -un día, por lo general.

Esto se convirtió en el modo preferido del documental para capturar la experiencia urbana en el cine. Las tomas (generalmente capturadas durante meses, o incluso años) se organizaban en grupos temáticos, y esos grupos temáticos se disponían de modo cronológico. El caos del mundo moderno se moldeaba, de esa manera, como un día en la vida de una ciudad -una aproximación vagamente cronológica, orientada por los sucesos".¹⁹ Como en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), la trayectoria del film va desde la mañana, pasando por el día laboral, hasta el entretenimiento nocturno. Incluso Dziga Vertov, quien se oponía a la idea del cine de ficción por motivos ideológicos y sostenía que estaba evitando la narración, hizo un documental urbano, *El hombre de la cámara* (1929), que sitúa "El despertar" antes de "Comienzan el día y el trabajo", que a su vez está antes de "La jornada laboral". El "Día" de la película concluye con "Finaliza el trabajo, empieza el tiempo libre", aunque hay que admitir que muchas de estas últimas actividades también suceden bajo la luz del día.²⁰ Vertov comprueba la regla. Para la mayoría de los documentalistas el día era un principio de organización tan atractivo como el viaje.

Tomemos en trabajo sobre la guerra de Humphrey Jennings.²¹ Hay un espesor en los modos en los cuales Jennings y su editor Stewart Mc Allister entrelazaron las imágenes, una intuición asociativa, que aparentemente es capaz de hacer creer a algunos que películas como *Listen to Britain* (1942) presentan un "estilo no narrativo" o una "ausencia de montaje narrativo".²² Aún así, por una razón, las tomas en las secuencias de esta película están montadas de manera clásica. Hay cortes que coinciden en la pareja que está sentada durante la secuencia del salón de baile;



Cine Documental

en los soldados que cantan en el tren nocturno; y en Myra Hess cuando toca el piano en un concierto. Es un poco exagerado sostener que aquí no hay narración, incluso antes de considerar la estructura general del film.

Sorensen afirma, siguiendo la observación de Dai Vaughan, que la película está "organizada en torno de un ciclo de 24 horas";²³ pero de algún modo las consecuencias de esto se resisten. El elemento cronológico no fue algo agregado durante la "etapa de organización" en la sala de montaje. El film fue concebido alrededor del tiempo, como revela el tratamiento: "Son las nueve y media -los niños ya están en la escuela ... A las diez y media la BBC comienza a "Llamar a todos los trabajadores" ... A las doce y media el ruido de las máquinas de escribir en los ministerios y oficinas de Londres disminuye".²⁴ Además, esto era una respuesta a las instrucciones, que ordenaban hacer una película sobre la serie de conciertos al mediodía de la National Gallery, que se consideraba de por sí "demasiado aburrida".²⁵ El ciclo de tiempo fue la clave para la dramatización.

Esto es extremadamente importante:

Como se ha establecido claramente en la reciente narratología, lo que hace única a la narración entre los demás tipos de texto es su "crono-lógica", su doble lógica temporal. La narración implica un movimiento en el tiempo no solo de modo "externo" (la duración de la presentación de la novela, la película o la pieza teatral), sino también "interno" (la duración de la secuencia de eventos que constituyen el argumento).²⁶

La "crono-lógica" interna de *Listen to Britain* emerge de su patrón diurno, fuertemente inscripto, en este caso de una tarde a otra. Ese patrón compensa la debilidad proairética.

Esto ocurre habitualmente. Lo diurno no es simplemente una de las formas principales con las que los documentalistas dramatizan la realidad; también funciona para reintroducir la

lógica narrativa del código proairético en películas como ésta, en las que personajes individuales dan lugar a una serie cambiante de sujetos que representan colectivamente a la masa. Guynn sostiene:

El texto documental rara vez presenta la economía funcional característica del cine de ficción. ... La motivación, ese pretexto causal que parece emerger del relato sin esfuerzo, es precisamente lo que falta en ciertos puntos del relato; las unidades no se convocan entre sí para componer una inexorable lógica de tiempo. Por el contrario, los segmentos tienden al cierre, al cortocircuito de su potencial narrativo.²⁷

El autor sostiene que estos huecos se llenan habitualmente con comentarios orales (o, podemos agregar, anteriormente con intertítulos), Más que eso, sin embargo, se llenan con una "inexorable lógica de tiempo", a saber, el patrón diurno. Es por esto que, como señala Guynn, Jennings "se enorgullece" de evitar comentarios o "cualquier clase de lenguaje mediador de este tipo".²⁸

Diseñado en parte para su consumo en Estados Unidos y el Commonwealth, *Listen to Britain* plantea una gran pregunta hermenéutica sobre el estado de la moral de Gran Bretaña durante el bombardeo alemán de 1940 y 1941, incluyendo el tema de qué tan bien está sobreviviendo el entramado social. (Londres "no está quedando en ruinas", escribió Jennings en su tratado²⁹). Cada toma y cada secuencia son la evidencia, para el espectador, de cómo deben responderse esas preguntas. La importancia propagandística de ofrecer respuestas positivas a estos enigmas es clara. Y este elemento narrativo se expresa en, a la vez que se afirma y se fortalece por, el uso del tiempo.

En Jennings la imaginación del poeta/pintor luchaba con la inevitable prisión cronológica del cine. Por ejemplo, en el verano de 1940 estaba planeando un cortometraje en el que el

tema de los hombres que marchaban a la guerra se iba a contar a través de las imágenes familiares encontradas en las paredes de una remota casa rural:

En las paredes hay retratos, fotografías, acuarelas de hombres -sobre todo hombres- ingenieros y soldados volviendo a los días de Robert Stephenson y Crimea - pequeños fragmentos enmarcados de colores militares - fotos de puentes de ferrocarril - hombres de uniforme y hombres cuando eran niños.³⁰

Jennings sabía que esto debía funcionar como drama, por eso, hábilmente, sugirió que estas imágenes estuvieran intercaladas en la calma de una sobremesa nocturna, con los niños dormidos y los adultos escuchando la sinfonía "Midi" de Haydn, *mientras* pone en montaje paralelo a "los bomberos que salen de campo de aviación cercano". La película y la música llegan a su punto culminante cuando "los bomberos ya están en la frontera de la costa blanca".

En la película que efectivamente hizo ese año, *London can take it!* (1940, realizada con Mc Allister y Watt), había no solo un patrón diurno, del atardecer a la mañana, sino la estructura agregada de un informe periodístico norteamericano, escrito por Quentin Reynolds, del *Colliers Weekly*, como banda sonora. Construir estas complejidades entre sonido e imagen contra una lógica temporal se convirtió en el sello distintivo de Jennings, algo que se vio con mayor claridad en *A diary for Timothy* (1945) (editado por Jenny Hutt, quien ofició de asistente de Mc Allister una sola vez).

La complejidad visual de su estilo maduro se sostiene en este film por una "crono-lógica" perfectamente simple. *Diary* toma los sucesos del último invierno de la guerra - fundamentalmente el ataque de Arnhem y la Batalla de las Ardenas- y las entrelaza alrededor de las primeras semanas de un bebé cuyo nombre da el título al film. El comentario de la película, a cargo de E. M. Forster y probablemente el más

elegante que se haya escrito hasta ahora para un documental británico, no es tanto el diario de Timothy como una cronología de conversación y observación paternal:

En aquellos días antes de Navidad las noticias eran malas y el clima estaba espantoso. Muerte y oscuridad, muerte y neblina, muerte a través de esas pocas millas de agua para nuestra propia gente y para otros, para gente esclavizada y herida -el ruido de la batalla cada vez más fuerte, y la muerte llegaba por telegrama para muchos de nosotros en esa víspera de Navidad.

Las estrategias de Jennings ilustran bien la fuerza de la prisión de la narración en la cual la demanda griersoniana de un "tratamiento" encierra el documental realista. La suya es la obra más poética e impresionista, y aún así generalmente tiene una base fuertemente temporal. Todas las películas relevantes sobre la guerra excepto una están estructuradas de esta manera, y sus dos films de 1943 (*The silent village* y *Fires were started*) eran de hecho ficciones guionadas que mantenían su conexión documental solo porque utilizaban actores no profesionales llevando a cabo acciones supuestamente históricas (y/o típicamente) determinadas (y, por supuesto, porque estaban producidas por unidades de cine documental estatales).

No-relato: funciona mejor en la cabeza que en la pantalla

Se podría objetar que, al margen de las fórmulas melodramáticas de Flaherty, estas formas narrativas "simples" -viajes, días- son de hecho demasiado simples para ser identificadas como tales. En realidad no son más que una suerte de consecuencia automática de la temporalidad fundamental del cine (su "crono-lógica" interna); nada más. Voy a refutar esta idea. En la obra de Jennings hay un cortometraje que a pesar de su brillantez es una vívida prueba de que la hegemonía de la narración no puede derribarse fácilmente.

En *Words for battle* (1941) Jennings "coloca" siete textos, dichos por Laurence Olivier, contra las imágenes fílmicas, a la manera de un compositor que le pone palabras a una música para hacer una canción. Mi punto es que aquí Jennings y Mc Allister abandonaron la causalidad y la "crono-lógica" (o al menos las redujeron al mínimo), e igualmente produjeron una película efectiva. La lista de escritores citada es cronológica (por orden de nacimiento), de Camdem a Churchill, solo con Lincoln fuera de lugar. Se insinúa un movimiento en la película desde una introducción que ofrece una descripción general de Gran Bretaña (Camdem) como una tierra que valora la libertad y la tolerancia (Milton) hacia referencias a la guerra más específicas; primero los niños, a quienes evacúan con Blake de fondo; luego actividades de adultos -con Browning; y luego muerte y destrucción con forma de bombardeo, y un funeral, con Kipling.³¹ Esto último, "Cuando los ingleses comenzaron a odiar", da pie a la resistencia de Churchill en su discurso de que "no debemos rendirnos jamás", mientras que el Discurso de Gettysburg de Lincoln de alguna manera nos reconduce a Milton. Todo esto sugiere que las secuencias están aseguradas en sus respectivos lugares por algo más que la fecha de nacimiento del autor de las palabras y que no se podrían reorganizar fácilmente, pero esta lógica no está reforzada por ninguna otra clase de cronología u otro patrón en la banda de imagen. Por ejemplo, se ve un atardecer en medio del film porque el poema que se está citando en ese momento ("Home thoughts, from the sea", de Browning) hace referencia a un ocaso, no porque estemos en el medio de una estructura "de atardecer a atardecer" al estilo de Jennings.

Words for battle representa el fin de un camino bastante corto. Fue la sucesora de una obra similar, *The first days* (1939), que Jennings co-dirigió con Harry Watt y Pat Jackson. Esta película no tiene ni la "crono-lógica" ni la constante densidad palabra/imagen de *Words for battle*, y por lo tanto, como afirmó Watt, "No tenía forma. No era una buena película".³²

A pesar de haber sido más exitosa, *Words for battle* no se convirtió en un modelo, ni siquiera para el propio Jennings. Por

el contrario, como hemos visto, Jennings y Mc Allister se volcaron hacia estructuras cronológicas y *Words for battle*, con su cronología extremadamente vaga, constituye una excepción. A pesar de esto para algunos la película es una pieza de "extraordinario virtuosismo" cuyo "efecto es irresistible"; en gran medida, considero yo, por las palabras (y por el modo en que Olivier la dice).³³ Fundamentalmente, sin embargo, reducir tanto el potencial organizador del tiempo era una estrategia demasiado peligrosa. Resultó más fácil crear una garantía con la forma de una cronología.

En la medida en que no es narrativa, *Words for battle* representa una forma apenas efectiva y, como era de esperar, nunca fue muy explotada. Aún así, se ha insistido en la posibilidad de esas películas de ser efectivas como prueba de la diferencia del documental. Los ejemplos de "no relato" nunca son el caso, sin embargo. Por lo general son obras simplemente mal estructuradas, más que ejemplos de una forma alternativa y convincente de "no narración". Por ejemplo, un libro de texto estándar sostiene que *Gap-toothed women* (Les Blank, 1987) carece de narración, pero tiene una trayectoria narrativa oculta.³⁴ Finalmente:

No se puede decir que el documental demande una semiótica diferente, porque nos enfrentamos al simple hecho de que los documentales están llenos de relatos y que al contar sus historias estos textos apelan muy "naturalmente" a estructuras significantes que el cine de ficción creó para sus propios usos.³⁵

Aunque parece obvio que los documentales cuentan historias, en particular porque eso es lo que los documentalistas dijeron que estaban haciendo, esto fue frecuentemente ocultado. Pero también estaban declarando, en una campaña de relaciones públicas de facto de eficacia duradera, que eran diferentes a los realizadores de ficción. Así, un antiguo historiador pudo escribir, curiosamente, lo siguiente acerca de *Nanook*, *Grass* y

Chang (1927): "Ninguna de estas películas contó una historia de acuerdo a los patrones aceptados por los estudios",³⁶ cuando de hecho eso es exactamente lo que hicieron. El tiempo no trajo nuevas percepciones.

En su lugar se desarrolló un tropo que tiende a asumir que el documental demanda estructuras formales diferentes. La diferencia del documental en este sentido está casi tácitamente aceptada. Está asumido que los documentales son "no-narrativos" y que, por lo tanto (en algunos círculos), ni siquiera son películas "reales". Metz, por ejemplo, afirma: "Quitemos 'drama' y no hay ficción, no hay diégesis, y por ende no hay película. O hay solamente un documental, un *film exposé*"³⁷. El "solamente" toma partido de un modo bien claro. En un clima como ese no sorprende que se considere que el documental carece de requerimientos narrativos -incluso un cierre, por ejemplo.³⁸ "En el género documental no se supone que los finales deban ser 'claros'".³⁹

Los análisis académicos que sugieren diversas taxonomías formalistas de los sub-géneros del documental, como el "cine categórico" y el "cine retórico", no argumentan satisfactoriamente que esas formas tengan mucho sentido tanto para los realizadores como para el público, o que por cierto en la mayor parte de las circunstancias producen realmente películas visibles. Esas declaraciones acerca de la excepcionalidad del documental tienen un estilo *post hoc ergo propter hoc* [causalidad falsa]. Dado que a grandes rasgos el documental es claramente diferente a la ficción, debería diferir a nivel formal, incluso en sus estrategias narrativas. Esto es lo que permite estas lecturas "automáticas" (como si así fueran) de esa diferencia -sin ver los cierres donde los hay, sin ver los esquemas temporales donde los hay, incluso sin ver drama, solo "exposés",⁴⁰ etc.

Un documental "no-narrativo" es un oxímoron, pero eso sucede porque el relato -aunque no necesariamente limitado a conceptos tradicionales de causalidad crono-lógica- es inevitable. Los actuales conceptos extendidos de relato le permiten a un film

como *Words for battle* evitar prácticamente todos los rastros de temporalidad y causalidad y aún así "funcionar" como una especie de narrativa. El relato se ve como una tendencia organizadora en cualquier texto, y entre éste y su consumidor. Esto, entonces, acomoda mucho más que la narración basada en el tiempo, sea simple o compleja. Después de todo, el "código hermenéutico" de Barthes permite "una variedad de sucesos azarosos que pueden tanto formular una pregunta como retrasar su respuesta", enlazando así la atención de los lectores/espectadores del mismo modo en que lo hace la narrativa tradicional.⁴¹

Meir Sternberg llega tan lejos como para considerar al relato como "el juego de suspenso/curiosidad/sorpresa entre lo representado y el tiempo comunicativo".⁴² Monika Fludernik "inhabilita el criterio de la mera secuencialidad y la conexión lógica como cuestiones centrales en la narración".⁴³ Para ella las visiones de mundo compartidas, las percepciones sociales, las convenciones narrativas y receptoras -lo que el público aporta a la tarea de deconstruir cualquier texto- pueden crear un relato.

La inevitable presencia de la narración en el documental significa que ésta no es un marcador de ficcionalidad: no se puede considerar que los documentales son idénticos a las películas de ficción porque son relatos. La narración es, si se quiere, una característica heredada compartida por la ficción y la no-ficción. Apoyo la postura de quienes consideran que la narración parece expresar una fundamental tendencia humana a contar historias. Algunos creen que "una voz narrativa impregna virtualmente cada género y medio de discurso humano, desde novelas y telenovelas hasta sermones, discursos de campañas políticas, publicidades, informes periodísticos, tratados históricos y conversaciones cotidianas".⁴⁴ Si la narración es inevitable, no puede por sí misma socavar las afirmaciones de verdad porque no está limitada a la ficción. Bill Nichols está en lo correcto cuando se opone a aquellos que utilizan la necesidad de ficcionalizar para argumentar en contra de las afirmaciones de verdad del documental.⁴⁵ Para que un argumento

como ese sea sólido hace falta que exista un modo del discurso que no cuente historias. Si ese modo no existe, y me inclino a pensar que así es, entonces claramente la propensión del documental a la narración es irrelevante en cuanto a su afirmación de verdad. La narración es inevitable y, por lo tanto, la afirmación de verdad tiene que estar localizada en otra parte, y lo está: en la recepción, no en la producción. El punto es que todos los esfuerzos para negar la narración en el documental derivan en películas que, tal como observa Dai Vaughan, siempre funcionan "mejor en la cabeza (del cineasta) que sobre la pantalla (para el público)".

Prefiero tomar la posición que describe Guynn:

Llegamos a la conclusión, entonces, de que lo que distingue al documental del film de ficción no es la simple presencia o ausencia de un relato. La narración nunca está ausente en los documentales, incluso si su presencia está más o menos marcada. Tampoco podemos asignarle al documental un modo particular de narración, dada la heterogeneidad de sus textos. ... Algunos documentales se parecen mucho a las películas de ficción en tanto despliegan sus estructuras básicas de significación en muchos niveles textuales; otros marcan su distancia adoptando estas estructuras episódicamente o limitándolas a ciertas funciones textuales.⁴⁶

La última oración es: "La narración nunca está ausente en el cine documental". Es el factor esencial que diferencia al documental de la observación, es un factor determinante de la creatividad del documental.

¹ Agradecemos a Brian Winston la cesión de su texto. Publicado en el libro editado por él mismo, *The Documentary Film Book* (Londres: BFI-Palgrave MacMillan, 2013). Versión revisada del texto "Treatment:

Documentary as Drama", publicado en *Claiming the Real 11. Documentary: Grierson and Beyond* (Londres: BFI, 2005), pp. 107-27.

² John Grierson, "First Principles of Documentary", en Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on Documentary* (Londres: Faber, 1979 (1932)), p. 145.

³ Paul Rotha, *Documentary Film* (Londres: Faber, 1966 (1935)), p. 105.

⁴ Richard Barsam, *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), pp. 20-3.

⁵ Estos números corresponden a una copia de Films Incorporated de la restauración de 1976 (hecha por David Shepard) con una banda sonora especialmente compuesta para el moderno sexteto clásico que se añadió (véase la nota de Ruby en: Paul Rotha, *Robert J. Flaherty: A biography*, editor Jay Ruby (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1983). p. 2). Se puede encontrar una historia más completa de las múltiples versiones de *Nanook*, incluyendo una descripción de Shepard de su trabajo, en Steve Dobi, 'Restoring Robert Flaherty's *Nanook of the North*', *Film Librarians Quarterly*, vol. 10, n° 1/2, pp. 6-18.

⁶ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), pp. 80-7 -Hay traducción al castellano: *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996); Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (Londres: Routledge, 1992), pp. 11-12; Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990), p. 9.

⁷ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. Richard Howard (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980), pp. 113-60.

⁸ Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond* (Londres: Routledge, 1992), p. 122.

⁹ Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller (Oxford: Blackwell, 1990), p. 17. Hay traducción al castellano: *S/Z* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

¹⁰ Bill Nichols, "Questions of Magnitude", en John Corner (ed.), *Documentary and the Mass Media* (Londres: Edward Arnold, 1986), p. 114.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981), pp. 41-5.

¹² En el infinito debate sobre "la reconstrucción" que hace Flaherty del pasado idealizado de un esquimal, este punto de inflexión en la trama esencialmente improbable -la celebración de la llegada del invierno ártico a través de un viaje- se ha pasado por alto. Formulado de ese modo, el argumento de *Nanook* parece algo improbable, pero eso es de hecho lo que Flaherty nos dice explícitamente que está sucediendo. De ese modo, sin embargo, la realización del viaje no es más improbable que el hecho de que el invierno ártico, al parecer, no cambia las condiciones de iluminación. Llega el invierno pero no la oscuridad del Ártico -por obvias razones. Desde luego, reemplazar "Invierno..." por otro título resolvería estos problemas.

¹³ Barthes, *S/Z*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 158.

¹⁵ William Guynn, *A Cinema of Nonfiction* (Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson [Associated Universities] Press, 1990), pp. 50-1.

¹⁶ Eileen Bowser, *History of the American Cinema: The Transformation of Cinema, 1907-1915* (New York: Scribner's, 1990), p. 257.

¹⁷ Charles Musser, *History of the American Cinema: The Emergence of Cinema, The American Screen to 1907* (New York: Scribner's, 1990), p. 21.

¹⁸ Barthes, *S/Z*, pp. 105, 4, en cursiva en el original.

¹⁹ William Uricchio, "Object and Evocation: The City Film and Its Reformulation by the American Avant-Garde (1900-1931)", ponencia no publicada expuesta en la Sociedad de Estudios sobre Cine (Society of Cinema Studies), Montreal, 1987.

²⁰ Vlada Petric, *Constructivism in Film: The Man with a Movie Camera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 73.

²¹ Grierson le admitió a regañadientes a Sussex que Jennings era un poeta menor. (Elizabeth Sussex), *The Rise and Fall of British Documentary* [Berkeley: University of California Press, 1975], p. 110). Al Movimiento Documental realmente no le gustaba Jennings. Grierson fue duro al comentar más sobre él: "Jennings era una persona muy afectada... No tiene el sentido interno del movimiento que tiene Basil Wright... La idea es que no tenía sentido del olfato" (ibíd., p. 110). Más allá de lo que esto pueda significar, una cosa es segura: Jennings era efectivamente un poeta publicado, aunque póstumamente. Se puede agregar que Jennings correspondió a esa hostilidad. En una carta se refería a "Rotha y otros de los niñitos de Grierson" (Mary-Lou Jennings [ed.], *Humphrey Jennings: Filmmaker, Painter, Poet* [Londres: BFI, 1982], p. 27).

²² Alan Lovell y Jim Hillier, *Studies in Documentary* (New York: Viking, 1972), p. 89; Bjorn Sorensen, "The Documentary Aesthetics of Humphrey Jennings", en John Corner (ed.), *Documentary and the Mass Media* (Londres: Edward Arnold, 1986), p. 57.

²³ Dai Vaughan, *Portrait of an Invisible Man: The Working Life of Stewart McAllister, Film Editor* (Londres: BFI, 1983), p. 89; Sorensen, "The Documentary Aesthetics of Humphrey Jennings", p. 57.

²⁴ Jennings, *Humphrey Jennings*, p. 30.

²⁵ Vaughan, *Portrait of an Invisible Man*, p. 85.

²⁶ Chatman, *Coming to Terms*, p. 9.

²⁷ Guynn, A. *Cinema of Nonfiction*, pp. 76-7.

²⁸ Ibid.

²⁹ Jennings, *Humphrey Jennings*, p. 30.

³⁰ Ibid., p. 26.

³¹ Lovell y Hillier, *Studies in Documentary*, p. 84.

³² Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, p. 117.

³³ Geoffrey Nowell-Smith, "Humphrey Jennings: Surrealist Observer", en Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays: Ninety Years of British Cinema* (Londres: BFI, 1986), p. 320; Lovell y Hillier, *Studies in Documentary*, p. 85.

³⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art* (New York: McGraw-Hill, 2004), p. 123. Hay traducción al castellano: *El arte cinematográfico: Una introducción* (Barcelona: Paidós, 1995).

³⁵ Guynn, *A Cinema of Nonfiction*, p. 70.

³⁶ Benjamin Hampton, *A History of the Movies* (New York: Dover, 1970 [1931]), p. 422. [Originalmente: *A History of the American Film Industry: From its beginnings to 1931* (New York: Covicim Friede).]

³⁷ Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974), pp. 94, 194.

³⁸ Se ha dicho de esto que no es una necesidad absoluta del documental. Véase, por ejemplo, el trabajo de Dudley Andrew en *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), p. 45. La película de la que habla Dudley Andrew es el documental biográfico *General Idi Amin Dada* (Babet Schroeder, 1975).

Andrew sugiere que Schroeder tenía "ciertos reparos para dar un cierre formal porque no era solo un documental sino también una biografía de un ser vivo. Pero los relatos en primera persona y los informes de testigos presenciales (que comienzan en la tradición europea, considerablemente, con el relato que hace Odiseo de su viaje, contado

a los feacios), siempre tuvieron este problema. Esas historias personales, que incluyen tanto la *Commedia* de Dante como la *Vita* de Cellini, se convirtieron sin embargo en "la forma natural de la narración mimética" (Robert Scholes y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* [New York: Oxford University Press, 1966], pp. 73 and 250). Como tales, son ciertamente capaces de alcanzar el cierre formal; tanto que aún las últimas palabras *in medias res* de Cellini ("da poi me n'andai a Pisa"; "después me fui a Pisa") funcionan como un "golpe final" barthesiano (Barthes, *S/Z*, p. 188). Cito esta observación de Andrew como un ejemplo de cómo los académicos que se dedican al cine (casi) dan por sentada la diferencia narrativa del documental.

³⁹ Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, p. 98.

⁴⁰ Exposiciones o exhibiciones [N de la T].

⁴¹ Barthes, *S/Z*, p. 17.

⁴² Meir Stemberg, "Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (1)", *Poetics Today* vol. 24, n° 2, 2003, p. 28.

⁴³ Monika Fludemik, *Towards a 'Natural' Narratology* (Londres: Routledge, 1996), p. 19.

⁴⁴ John Lucaites y Celeste Condit, "Re-constructing Narrative Theory: A Functional Perspective", *Journal of Communications*, vol. 35, n° 4, Otoño 1985, p. 90.

⁴⁵ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), p. 107. Hay traducción al castellano: *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997).

⁴⁶ Guynn, *A Cinema of Nonfiction*, p. 154. De modo general Guynn ofrece una aplicación del sistema sintagmático de Metz a una variedad de documentales. Esto le permite argumentar (ibíd., p. 48) sobre cuantos sintagmas narrativos, en oposición a los no narrativos, están presentes en un variedad de documentales clásicos. La capacidad de persuasión de esto obviamente depende de qué tan convincente puede parecerle a uno, en primer lugar, la eficacia del abordaje de Metz.