

billnichols99@hotmail.com

Department of Cinema. San Francisco State University.
Fine Arts Building. 1600 Holloway Avenue, San
Francisco. CA 94132-4157. Estados Unidos.

Profesor del Departamento de Cine de la San Francisco
State University.

COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD
Vol. XIV • Núm. 2 • 2001 • 71-91

Los documentales y el modernismo: 1919-1939¹

Documentary Films and Modernism: 1919-1939

RESUMEN: este trabajo repasa los orígenes y desarrollo del documental cinematográfico en los años 20 del siglo pasado. Examina su relación con la evolución del cine en general y con los movimientos de vanguardia de la época, en especial con aquellos ligados a las ideologías políticas de izquierda en Estados Unidos y Europa. El estudio sostiene que la aparición del documental supone la combinación de elementos ya existentes (realismo fotográfico, estructura narrativa, fragmentación modernista) con un nuevo énfasis en la persuasión social. En el documental también influyen la tendencia subjetivista de las vanguardias artísticas y el deseo de cambio radical promovido por las ideologías revolucionarias.

Palabras clave: documental cinematográfico, Historia del cine, modernismo, John Grierson.

ABSTRACT: *The work revises the origins and development of documentary films in the 20s of the past century. It studies its relationships with the general history of film and the modernist avant-gardes, specially those related to the radical ideologies in Europe and the United States. The paper argues that the appearance of documentary involves the combination of already existing elements (photographic realism, narrative structure, and modernist fragmentation) along with a new emphasis on social persuasion. The subjetivism of the artistic avant-gardes and the radical shifts in political power promoted by marxist revolutionary ideologies also influenced documentary films.*

Key words: *Documentary film, film history, modernism, John Grierson.*

¹ Este ensayo creció a partir de numerosas fuentes de ánimo y estímulo. Fue un encargo para que escribiera acerca de la llegada del sonido al documental para Javier MACUA y Manuel PALACIO, eds., *Historia General del cine*, Vol. VI, *La Transición del Mudo al Sonoro* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996) lo que primero me incitó a preguntarme si el principio de la historia del documental no necesitaba una importante revisión. Estoy extremadamente agradecido al Instituto de Investigación Getty por el apoyo que me han brindado durante el año académico 1999/2000, cuando llevé a cabo mi investigación y preparé la presente versión revisada

1. Introducción

¿Comienza la historia del documental a la vez que comienza el cine o se trata de un movimiento peculiar de la década de los años veinte? Si no empieza en realidad hasta entonces, ¿qué relación mantiene con la otra gran alternativa al cine comercial, la vanguardia modernista?

Se nos ha contado que las primeras películas de Louis Lumière, de 1895, demostraban la capacidad que tenía el cinematógrafo para documentar el mundo que nos rodea. Allí surgió la tradición del documental. La película de 1922, *Nanuk, el esquimal*, dirigida por Robert Flaherty, añadió elementos narrativos de desarrollo de la trama, de suspense, y delineó los personajes. Transmitió una vitalidad fresca al impulso del documental. Y en 1929, John Grierson utilizó su propia película, retrato de la pesca en el Mar del Norte, *Drifters*, para convencer al gobierno británico de que debía instalar una unidad de filmación dentro del *Empire Marketing Board*. Grierson presidía una base institucional para la producción de películas documentales y fue así como la práctica de los documentales alcanzó su madurez.

Yo no defenderé un nacimiento temprano y una maduración gradual de los documentales, sino que las películas documentales sólo tomaron forma como verdadera práctica en la década de los años veinte y a principios de los treinta. Los esfuerzos realizados con anterioridad a esa época no son tanto documentales nacientes como trabajos organizados según distintos principios, formales y también sociales. La aparición del documental implica la combinación de elementos ya existentes (el realismo fotográfico, la estructura narrativa y la fragmentación modernista) con un nuevo énfasis en la persuasión social. El elemento más peligroso, el de mayor potencial negativo, la fragmentación, exigió el tratamiento más cuidadoso. Su relación con los cambios radicales de la subjetividad, promovida por la vanguardia modernista, y con los cambios radicales en el poder político, promovidos por los realizadores soviéticos y los artistas constructivistas, produjo una gran preocupación con el principal promotor del movimiento del documental, John Grierson. Brevemente diremos que adaptó ese potencial radical a metas mucho menos radicales.

de una conferencia sobre el mismo tema. Me beneficié del extenso y constante análisis y de la ayuda editorial que recibí de Catherine Soussloff. Este artículo no habría sido posible sin su motivación entusiasta.

Una versión anterior de este artículo, en versión inglesa, ha sido publicada en *Critical Inquiry*, 27 (4), 2001.

Las técnicas modernistas de la fragmentación y la yuxtaposición crearon un aura artística alrededor del documental que ayudó a distinguirlo de las formas más crudas de las anteriores *actualités* o noticiarios. Dichas técnicas contribuyeron al buen nombre del documental, pero también amenazaron con distraer la atención de las metas activistas del documental. El elitismo modernista y la dificultad textual eran características que había que evitar. La relación histórica entre la técnica modernista y la oratoria del documental se convirtió en un punto no aclarado en los escritos del propio Grierson. Dicho punto persiste en posteriores historias del documental. La contribución de las figuras de la vanguardia como Grierson quedó reprimida en el discurso público. La represión transmite la fuerza de un rechazo y la historia del documental buscó rechazar no solo un linaje abiertamente estético, sino el potencial radicalmente transformador de una película perseguida por un gran segmento de la vanguardia internacional. Para sus defensores, como Grierson, el valor del cinematógrafo se basaba en su capacidad obediente de documentar, demostrar o, como mucho, representar las condiciones propias o impropias de la ciudadanía individual y la responsabilidad estatal.

Mi primera tesis es que se produjo una ola de actividad documental que tomó forma en el momento en que el cine, en las décadas de los años veinte y treinta, se puso directamente al servicio de diversos esfuerzos ya activos por construir una identidad nacional. Los documentales afirman o cuestionan el poder del estado. Analizan temas de importancia pública y afirman o cuestionan la función del estado al enfrentarse a ellos. El potencial radical que tiene una película de cuestionar el estado y sus leyes y de afirmarlos hizo del documental un aliado ingobernable para quienes ostentaban el poder. El documental, como el cine de vanguardia, ilumina lo familiar con una nueva luz. No siempre se trata de la luz elegida por los gobiernos existentes. La formación del movimiento de películas documentales exigió la disciplina ofrecida por figuras como John Grierson en Gran Bretaña, Pare Lorentz en los Estados Unidos, Joseph Goebbels en Alemania y Alexandr Zhadanov en la Unión Soviética para poder servir a la agenda política e ideológica del estado-nación existente.

La vanguardia modernista de Man Ray, René Clair, Hans Richter, Louis Delluc, Jean Vigo, Alberto Cavalcanti, Luis Buñuel, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y de los constructivistas rusos, entre otros, superó las condiciones de esa oposición binaria de afirmación y cuestionamiento centrada en el estado burgués-democrático. Propuso temas y subjetividades alternativos hasta que la consolidación del realismo socialista, la aparición del fascismo y el estalinismo, las necesidades del exilio y las exigencias de la gran Depresión la deja-

ron sin recursos. Desde la avanzadilla de la vanguardia, el estado y los temas relacionados con la ciudadanía, demostraron encontrarse demasiado alejados de las cuestiones de la percepción y la consciencia, la estética y la ética, el inconsciente, las acciones y el deseo. Existía una serie de retos de mayor alcance que los que preocupaban a los custodios del poder estatal.

2. *La fábula de los orígenes y la cuestión de los modelos*

De los cuatro elementos que contribuyen a la formación de una ola de películas documentales, sólo uno existe desde 1895: la capacidad del cine de registrar fenómenos visibles con una gran fidelidad. A dicha capacidad debemos añadir tres elementos contemporáneos: 1) la gradual elaboración de códigos y convenciones narrativos específicos del cine (1905-1915) y que permiten a cualquier filme utilizar una estructura narrativa capaz de inspirar credibilidad a través de sus gestos representativos, en gran medida acentuando personajes vívidos, acciones lineales y una organización cinematográfica del tiempo y del espacio a través de la continuidad, el paralelismo y la perspectiva utilizada durante el montaje; 2) el elemento menos reconocido: una amplia gama de prácticas cinematográficas modernistas y vanguardistas que florecen en los años veinte; y 3) un abanico de estrategias retóricas y persuasivas que ofrecen una forma única de atraer al espectador. Ninguno de esos elementos lleva por sí solo al nacimiento de la película documental. Cada uno de ellos también nos lleva a otro ámbito. En lugar de establecer una línea descendente para la historia del documental, será mejor describir brevemente cada elemento e indicar cómo llegó a contribuir a la aparición de los documentales.

2.1. *El realismo fotográfico*

Al igual que la documentación científica, el “cine de las atracciones”, descrito por Tom Gunning como el modo de representación que prevalece antes de 1906, se basa en el efecto autenticador del realismo fotográfico. Ambas formas exhiben con fidelidad aspectos llamativos del mundo. La óptica de las cámaras y las emulsiones fotográficas generan imágenes que portan un preciso conjunto de relaciones con aquello a lo que representan. Dichas imágenes sirven fácilmente como documentos, si no como documentales.² En las cien-

² Hace mucho tiempo que se considera que los documentos son elementos fácticos de los

cias ofrecen pruebas o registran fenómenos que se encuentran más allá de lo que el ojo puede percibir. Como “atracciones” reclaman “la atención del espectador, incitando una curiosidad visual y ofreciendo placer por medio de un espectáculo emocionante —un acontecimiento único, bien sea ficticio o documental, que tiene interés propio”.³

Libre de la estructura narrativa y del análisis científico, un “cine de las atracciones” es una forma de emoción o un espectáculo, no un documental. Produce un efecto comparable al efecto de los *reality shows* televisivos como *Cops* o *Supervivientes*, que nos hacen exclamar: “¡Estó es increíble!”⁴ Somos testigos de acontecimientos extraños, violentos, peligrosos o catastróficos, pero los aceptamos con el más mínimo de los análisis. Tal y como lucharon por demostrar los surrealistas, el lenguaje del sensacionalismo también podría insinuarse con facilidad en los protocolos científicos. Lisa Cartwright ha llevado esa hipótesis al corazón de la experimentación científica para presentar una crónica de los abusos de las imágenes documentales en obras que dicen seguir los procedimientos científicos, pero que se desvían hacia el morbo y el espectáculo.⁵ Un efecto de esa naturaleza acompaña a una sensación de incomprensión y a veces de ira, en lugar de a una comprensión racional.

registros históricos, que están libres de las estratagemas revisionistas de los oradores o de las enseñanzas interpretativas de los historiadores. Por otro lado, los documentales son el producto de un intento persuasivo, o por lo menos poético, de conseguir que un público vea y actúe de forma diferente. Cuando John Grierson alabó *Moana* por su “valor documental” (aunque no por su forma documental) estaba reconociendo su valor como documento sobre la cultura de una isla del Pacífico, a pesar del pretexto ficticio de tratarse de una historia que llega a la madurez. Las cualidades del documento acechaban entre las fabricaciones de la ficción. En su libro, *Documentary Expression and Thirties America* (Oxford University Press, Nueva York, 1973), William Stott argumenta de manera convincente que la tradición documental “transporta y transmite sentimientos [...] los sentimientos ocupan el primer lugar” (pp. 7-8). La tradición retórica, de la que la tradición del documental es una manifestación específica, siempre ha concedido una gran importancia al sentimiento o a la emoción como medio por el que el público llega a predisponerse o a moverse hacia un conjunto de valores o al curso de una acción. El argumento postestructural, según el cual, los documentos son constructos retóricos diseñados para hacer más evidente un argumento general debido a su aparente objetividad, no reduce la importancia capital de la emoción, unida a la intención persuasiva que concede a la retórica y a los filmes documentales su importancia social.

³ Tom Gunning, “The Cinema of Attractions,” p. 58.

⁴ Cfr. NICHOLS, B., “At the Limits of Reality (TV),” *Blurred Boundaries* (Indiana University Press, Bloomington, 1994), pp. 43-62, con un análisis más extenso de los programas televisivos sobre la realidad y su relación con la tradición de las películas documentales.

⁵ Lisa CARTWRIGHT, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995. Cartwright ofrece un catálogo muy variado de ejemplos que demuestran un abuso del método científico y un uso pseudocientífico de las imágenes de la medicina.

En las formas clásicas surrealistas/dadaístas, las pretensiones de poseer un conocimiento que permitiera que unos exóticos documentales sobre viajes enmascarasen las declaraciones científicas se convirtieron en el más deseado objetivo de Luis Buñuel y su inquietante relato de la pobreza en la región española de Las Hurdes en *Tierra sin pan* (1932). Esta película, profundamente documentada en una etnografía escrita de una región pobre de España publicada algunos años antes, condena los procedimientos mismos utilizados por el trabajo en campo, la descripción detallada y la empatía humanista que debían constituir la columna vertebral para el encuentro etnográfico de los decenios por llegar.⁶ Hace falta algo superior a la capacidad de generar documentos visuales, aunque pueda resultar útil, para hacer un documental.⁷

2.2. Estructura narrativa

Si la imagen indicativa y el documento cinematográfico se prestan a múltiples propósitos, tal vez eso sea una condición necesaria, aunque no suficiente, para la aparición del documental. La narrativa entra a formar parte de esta ecuación de una manera similar. La narrativa claramente nos lleva a otro lugar, hacia la ficción. Pocos son los que se atreverían a considerar el documental como la culminación evolutiva de la capacidad narrativa del cine. Lo que sí introduce la narrativa es el sistema de disponer del tiempo como algo más que una mera duración o sensación. A través de la introducción de un eje temporal de acciones y acontecimientos que envuelven a los

⁶ La etnografía escrita es la tesis doctoral de Maurice Legendre, "Les Jurdes: Etudes de géographie humaine," Escuela de Estudios Avanzados de Español, 1927. Buñuel también estaba, según la biografía de John Baxter, familiarizado con la descripción hecha por Miguel de Unamuno de la región en su libro de 1992, *Andanzas y Visiones Españolas*. John BAXTER, *Buñuel*, Fourth Estate, Londres, 1994, pp. 136-146.

⁷ Esta comprensión del documental como resultado de la confluencia entre la retórica y el modernismo, del compromiso social y la experimentación formal, sigue permitiendo que el documental mantenga un pie en el cine desde su inicio, pero menos en términos de demostración o documentación que de persuasión. "Lo falso" que llama la atención de Barnouw hacia la recreación en maquetas hecha por Albert E. Smith en relación con la batalla de la Bahía de Santiago durante la guerra hispano-americana podría importar menos en asuntos documentales, donde la falsedad y la creencia siguen siendo cuestiones de debate, que en el propósito exhortativo de la película que lo distingue de una mera documentación (Ver BARNOUW, *Documentary*, pp. 23-24). Ese objetivo retórico, sin embargo, gana una especial fuerza y toma forma más definitiva a lo largo de la década de los años veinte y a principios de los treinta, al hacerse cada vez más aparente y valorada la importancia del cine como medio de persuasión.

personales, o de modo más amplio, a los agentes (animales, ciudades, dibujos animados, fuerzas invisibles, masas colectivas, etcétera), la narrativa le concede al tiempo un significado histórico. La narrativa le permite al documental dotar a los sucesos de la importancia de los acontecimientos históricos. La narrativa supera la búsqueda fetichista de espectáculo y el determinismo factual de la ciencia. Devuelve el misterio y el poder de la conciencia histórica.⁸

La narrativa no solo ofrece los medios para representar el tiempo histórico, sino que también suministra técnicas que permiten introducir la perspectiva moralizadora o las creencias sociales de un autor y una estructura de cierre por la que los obstáculos iniciados pueden alcanzar una solución satisfactoria. Esa solución transmite un aspecto concluyente a los argumentos, perspectivas y soluciones avanzados por la película. Tradicionalmente centrada en un personaje o héroe principal en la ficción de la narrativa clásica, ese tipo de estructura demostró que podía separarse de los agentes o héroes individualizados: los asuntos sociales como una vivienda inadecuada, las riadas, el aislamiento de las regiones remotas o la explotación de toda una clase, se pueden introducir como obstáculo iniciador de una historia. La resolución parte menos de las acciones de un protagonista que de la solución propuesta por el propio documental, como la limpieza de los barrios bajos en *Housing Problems* (1935), la creación de las autoridades del valle de Tennessee en *El río* (1937), la construcción del ferrocarril en *Turksib* (1929), y una huelga de trabajadores en *Borinage* (1933).⁹

2.3. Las prácticas modernistas

La vanguardia modernista de los años veinte introduce un tercer elemento que contribuye a la aparición del formato documental. Ése es el medio, con sus convenciones formales y su propósito social, con su propia amalgama

⁸ Ver HAYDEN WHITE, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory," *The Content of the Form*, Baltimore, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987, pp. 26-57.

⁹ El desarrollo de los personajes y la conciencia centrada en el individuo, aunque sean una muestra de la narrativa del cine clásico, es algo que muy pocos documentales adoptan a finales de los años veinte y principios de los treinta aparte de Robert Flaherty (que completa *Nanuk, el esquimal* (1922) y *Moana* (1926) antes incluso de que el término "documental" llegue a ser de uso común). Esta forma de focalización prevalece después de la aparición del *cinéma vérité* y del cine directo a finales de la década de los años cincuenta y durante los sesenta; sigue en la amplia variedad de documentales que se apoyan en entrevistas como aspecto principal de su estructura a partir de los setenta.

de defensores y usuarios, sus instituciones y discursos y su personal abanico de suposiciones y expectativas entre parte del público y de los artistas que ofrecen técnicas representativas y un contexto social que llevan al movimiento documental.

Hubo personas como Luis Buñuel, Jean Vigo, Dziga Vertov, Hans Richter, Louis Delluc y Joris Ivens que pasaban con facilidad de enfatizar los efectos de la forma misma, al cumplir la tradición modernista, a enfatizar el impacto social, al seguir el impulso documental.¹⁰ Se hicieron películas que compartían el impulso vanguardista, como el plan no llevado a cabo de Moholy-Nagy de una "película sobre una sinfonía urbana" en *Dynamics of a Great City* (1921/22),¹¹ *Fièvre* (Louis Delluc, 1921), *Retour a la raison* (Man Ray, 1923), *Ballet mécanique* (Fernand Leger, 1924), *Mechanics of the Brain* (V. Pudovkin, 1925), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *La sexta parte del mundo* (Dziga Vertov, 1926), *The Bridge* (Joris Ivens, 1927), *Emak Bakia* (Man Ray, 1927), *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), *Perro andaluz* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928), *Inflation* (Hans Richter, 1928), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1928), *Rain* (Joris Ivens, 1929), *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1929), y *Edad de oro* (Luis Buñuel, 1930), *Salt for Svanetia* (Mikhail Kalatozov, 1930), y *Tierra sin pan* (Buñuel, 1932) que afirmaban la cercanía de la exploración modernista y el discurso documental.

Aquella fusión de intereses quedó particularmente clara en la Rusia soviética a lo largo de los años veinte y principios de los treinta, antes de que el realismo socialista aumentara su dominio. Figuras como Aleksandr Rodchenko, Vladimir Tatlin, Vera Stepanova, Kazimir Malevich (en sus últimas pinturas), El Lissitzky, Alexei Gan, Liubov Popova, Alexander

¹⁰ Peter Wollen habla de dos vanguardias en la década de los años veinte cuando describe a los realizadores-artistas de Europa: unos suprimen el significado para explorar el significante de forma abstracta o trascendental; y otros, como los realizadores de la Unión Soviética insisten en la primacía del significado. Cfr. WOLLEN, P., "The Two Avant-Gardes," *Readings and Writings* (Londres: Verso, 1982), pp. 92-104. Cita como un primer punto de contacto directo el momento en que Eisenstein se junta con Richter en la reunión vanguardista de Le Sarraz en 1929, aunque eso, para Wollen, marque "el final en lugar del principio de una época" (p. 94). La caracterización que hace Wollen de una vanguardia europea formalista y de una vanguardia soviética política no tiene en cuenta la gran interacción entre artistas y realizadores europeos y soviéticos durante la década de los años veinte, y es incapaz de realizar un seguimiento del desarrollo de las carreras individuales que cruzan esas tenues fronteras. Wollen omite toda referencia a la expresión documental de los veinte y de los treinta, y percibe categorías y campos donde yo veo movimientos estratégicos para construir esas categorías sobre cualidades mucho más permeables.

Vesnin, y Vladimir Mayakovsky, se encontraban entre los muchos artistas que contribuyeron a un movimiento constructivista que combinaba la innovación formal con la aplicación social.

Sin su capacidad rompedora y renovadora, la realización de películas documentales no habría resultado posible como discreta práctica retórica: es la vanguardia modernista la que responde a la propia llamada al trabajo de John Grierson, que da forma al “tratamiento creativo de la actualidad” de manera más incansable. El poder explosivo de las prácticas vanguardistas revierte y destruye la coherencia, la estabilidad y la naturalidad del mundo dominante de la representación realista. El concepto de realización o autoría nos aleja de los documentos indicativos del hecho preexistente y nos acerca a la semiótica de un significado construido y al discurso de un “yo” autor. Como declaró Joris Ivens, “es únicamente la personalidad del artista lo que le distingue de la realidad y del mero registro”¹². O, como proclamó en 1923 Dziga Vertov, una figura defendida por los historiadores del documental pero profundamente arraigada en la teoría y práctica de la vanguardia constructivista: “Mi camino se dirige hacia la creación de una nueva percepción del mundo. Por lo tanto, descifro de una nueva manera el mundo que nos resulta desconocido.”¹³

Con un espíritu similar, Aleksandr Rodchenko atacó la tradición del retrato pintado considerándolo una mistificación romántica, al compararlo con el poder documental de la fotografía o, más aún con, una serie de fotografías:

“El arte no tiene lugar en la vida moderna. Con la aparición de las fotografías no puede haber dudas acerca de un único retrato inmutable. La fotografía presenta un momento documental preciso. Se debe cristalizar al hombre, pero no a través de un único retrato “sintético”, sino con un conjunto completo de tomas realizadas en momentos diferentes y en condiciones distintas.”¹⁴

¹¹ Existe una reproducción del diseño gráfico y del storyboard de su película en el catálogo recopilado por IVAM (Institute Valencià D'Art Modern), *Laszlo Moholy-Nagy* (Valencia, 1991): pp. 167-182.

¹² JORIS IVENS, “Reflections on the Avant-garde Documentary,” en Richard ABEL, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol. II 1929-1939 (Princeton: Princeton University Press, 1988): 80.

¹³ DZIGA VERTOV, “Resolution of the Council of Three” [1923], en P. ADAMS SITNEY, ed., *Film Culture Reader*, Praeger, Nueva York, 1970, p. 359.

¹⁴ RODCHENKO, A., “Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot,” *Novy Lef* 4 (1928) en John BOWLT, (ed.), *Russian Art of the Avant-garde*, Viking Press, Nueva York, 1976, pp. 253-254.

Todos elementos modernistas, la fragmentación, la desfamiliarización, (*ostranenie*), el *collage*, la abstracción, la relatividad, el antiilusionismo y un rechazo general a la transparencia de la representación realista encuentran su camino hasta formar parte de los actos de la realización documental. Dziga Vertov escribió: "Soy un ojo. He creado a un hombre más perfecto que Adán. Tomo las manos más ágiles de uno, las piernas más rápidas y gráciles de otro... y durante el montaje, creo un hombre totalmente nuevo y perfecto."¹⁵ Aquellas técnicas y aspiraciones no representan tanto una huida del mundo social hacia un sueño estético como hacia una crítica de una "ideología del realismo", diseñada "para perpetuar una noción preconcebida de alguna realidad externa que se debe imitar y, de hecho, para fomentar en primer lugar una creencia en la existencia de una realidad secular compartida sobre una cotidianidad de sentido común de ese tipo."¹⁶ La vanguardia de los años veinte se lanzó a revisar los términos y condiciones por los que construir representaciones de una realidad secular compartida.

Las películas antes mencionadas, desde *Dynamics of a Great City* hasta *Tierra sin pan*, combinan un impulso vanguardista y una orientación documental. Desengañan a sus espectadores de cualquier realidad que tenga sentido común. Ese tipo de obra construye un nuevo orden de comprensión. En mitad del alzamiento, cuando, tal y como parecía confirmar la revolución rusa, "la burguesía empieza a decaer como clase, en un mundo de anomia y fragmentación social, ese modo activo y conquistador de representar la realidad que es el realismo ya no resulta adecuado."¹⁷

Fue precisamente el poder de *combinación* que tenían las representaciones indicativas de la imagen documental y las yuxtaposiciones del tiempo y el

¹⁵ Dziga VERTOV, "Resolution of the Council of Three" [1923], en SITNEY, (ed.), *Film Culture Reader* p. 358.

¹⁶ Fredric JAMESON, "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology Modernism," *The Ideologies of Theory: Essays*, vol. 2 (Minnesota: University of Minnesota Press, 1988), p. 121. Una evaluación interesantemente divergente pero también marxista del modernismo es la presentada por Arnold HAUSER, *The Social History of Art*, vol. 4 (Nueva York: Vintage, 1951). Hauser ve el modernismo o "postimpresionismo" como un escape de la realidad. Al rechazar las cualidades descritas por Jameson, Hauser ve la pérdida de la esperanza de llegar a una comprensión mutua que se base en trivialidades y convenciones. Por lo tanto, siguiendo a Jean Paulhan, denomina a la mayoría de los modernistas "terroristas" que luchan "contra toda exteriorización e institucionalización... contra toda cultura" y los compara con "los retóricos, los artistas oratorios... que saben perfectamente bien que las trivialidades y los clichés son el precio de la comprensión mutua" (p. 232). El documental toma claramente esta segunda posibilidad, pero si lo hace por oponerse al modernismo o por aliarse con él es lo que intento examinar.

¹⁷ Cfr. JAMESON, F., op. Cit., p. 122.

espacio permitidas por el montaje lo que llamó la atención de muchos artistas vanguardistas y los dirigió a la esfera del cine. La mayoría se alejó de una estructura narrativa tradicional pero otros muchos eligieron “trasladar el tema [de una película] a la imagen del objeto,’ a la yuxtaposición plástica y rítmica de imágenes ‘documentales’ representativas”¹⁸, una meta no muy distinta de la de Bertold Brecht, quien retó a los directores teatrales a adoptar el nuevo estilo y la perspectiva de un “gran teatro épico y *documental*”¹⁹.

La vanguardia modernista contribuyó con algo vital para el nacimiento de las películas documentales: reconstruía de manera imaginativa la apariencia del mundo con imágenes o tomas sacadas de este mundo. Como en las fotografías de Atget, las escenas callejeras se convierten en un ingrediente básico de trabajo modernista extraído desde las callejas traseras de París en *L'Etoile de mer* de Man Ray (1927) hasta los charcos y paraguas de Amsterdam en *Rain*, de Iven (1929). De hecho, la calle se convierte en lugar de extrañas delicias y descubrimientos raros, desde la misteriosa caja que la mujer deja caer en *Perro andaluz* hasta el “ritual bárbaro” de arrancar las cabezas a los pollos que Buñuel se encuentra en las calles de una aldea de Las Hurdes en *Tierra sin pan*. Esas imágenes, localizadas en el mundo histórico, solo requieren uncirse a la voz oratoria del realizador para encajar en una representación documental. La calle, junto con el automóvil, la máquina y la ciudad —con su situación a medias entre lo animado y lo inanimado— ofrecen un tema ya preparado para el vanguardista y el documentalista. Desde la visión satírica de Vigo sobre la burguesía urbana en *Niza (A propos de Nice)* hasta la dura parodia que hace Germaine Dullac sobre las prerrogativas masculinas en *The Smiling Madame Beudet*, la vanguardia puso voz a la subversión de las convenciones sociales. Aunque algunas películas vanguardistas como las de Viking Eggeling (*La Symphonie Diagonale*, 1921), o las primeras obras de Hans Richter (*Rhythmus 23*, 1921, *Rhythmus 25*, 1924) se aproximaron fuertemente a la abstracción o “cinematografía pura”, una enorme cantidad de trabajos comenzaban con imágenes de una realidad reconocible, para transformarla a continuación.

¹⁸ ABEL, R., “The Great Debates,” en *French Film Theory and Criticism*, vol. 1: 1907-1929, Princeton University Press, Princeton, 1988 p. 331. La cita se ha tomado de un artículo de Fernand Léger, “Peinture et cinéma,” *Cahiers du mois*, 16-17 (1925), pp. 107-108.

¹⁹ Brecht concluye su ensayo, “Er [der Regisseur] hat die Verpflichtung, die Versuche ständig zu erneuern, die zur Schaffung des grossen epischen and dokumentarischen Theaters führen müssen, das unserer Zeit gemass ist.” [El director tiene el deber de renovar, a través de una serie de intentos estables, aquello que lleve a la producción de un gran teatro épico y documental apropiado para nuestro tiempo (mi traducción)]. “Theatersituation 1917-1927,” *Schriften zum Theater I* (1918-1933), Suhrkamp Verlag, Francfort, 1963, p. 95.

2.4. Estrategias retóricas

El documental tomó una forma identificable, la del realismo fotográfico, mientras la estructura narrativa y la fragmentación modernista perseguían la meta de la persuasión social. Más que el uso de hechos auténticos, experiencias atractivas o una perspectiva sorprendente, el discurso añadió un elemento de conciencia social a la representación cinematográfica. Pedía al público que se dejara llevar al nivel de la perspectiva social de la película y se preparara para actuar en consonancia. El habla retórica, tomando la forma de subtítulos y comentarios en voz en off, canalizó las técnicas de la desfamiliarización en dirección a una forma de cambio social sobre otra. Desde la estática celebración de la finalización del ferrocarril entre el Turkestán y Siberia, que incluía títulos que se disparaban contra el espectador con una creciente fuerza sobre las imágenes vertiginosamente ensambladas de trenes abalanzándose al final de *Turksib*, hasta las cuidadosamente coreografiadas imágenes de masas y líderes, los seguidores de un fúhrer en *El triunfo de la voluntad* (1935), la expresión documental alcanzó una voz personal propia.

3. El momento histórico del documental

Por consiguiente, a lo largo de los años veinte, se produjo una ola de realización documental que permitía distinguir al artista modernista del orador social. Pero ocurrió por primera vez no en el documental británico, sino en el arte constructivista del cine soviético, donde las tendencias vanguardistas y documentales se entrelazaron en una vívida interacción.

John Grierson, como otros, era muy consciente del logro soviético y de los paralelos que establecía con sus propios planes de crear una nueva forma cinematográfica. De hecho, Grierson contribuyó con los títulos en inglés del documental épico de Víctor Turin sobre la construcción del ferrocarril entre el Turkestán y Siberia, *Turksib* (1929); también desempeñó una función clave en la distribución americana de la primera película de Sergei Eisenstein, *La huelga* (1925) —una obra, como *Moana*, de Flaherty, rica en valor documental²⁰. Sin embargo, el ejemplo soviético, al igual que la van-

²⁰ Cfr. NICHOLS, B., "Strike and the Genealogy of Documentary", *Blurred Boundaries*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, pp. 107-116. En este trabajo se ofrece un detallado análisis de esas cualidades y reflexiones acerca de las consecuencias de tratar el trabajo de Eisenstein como una contribución al desarrollo del cine narrativo, en lugar de una parte de la

guardia modernista en general, representó una forma de exceso para Grierson. Su exuberancia retórica y su radicalismo político se extendían mucho más allá de los límites exigidos por sus patrocinadores gubernamentales.

El principio de la ciudadanía como auto-realización, frecuentemente invocado por los constructivistas y realizadores en la Unión Soviética en relación con la creación de un "hombre nuevo", se convirtió en la singular *raison d'être* del concepto que tenía Grierson sobre el documental, no fomentar la revolución, sino de preservar el *statu quo*. El compromiso de Grierson, con el patrocinio gubernamental y corporativo como única forma viable de apoyo institucional, exigía un acto de separación de las potencialidades más radicales de la vanguardia modernista y del ejemplo particular del cine soviético. Grierson luchó mucho y durante mucho tiempo por alcanzar una práctica de cinematografía documental que persuadiera más que informara, que guiara, más que observara. El orador social se encargó de la tarea de ofrecer directrices morales y políticas a las confusas masas a través de un argumento emocionalmente (retóricamente) atractivo. La realización se alcanzaba al llevar a cabo las responsabilidades que llevaban a la consecución de las metas comunes personificadas en el estado-nación. Los debates de Grierson sobre los significados y los valores, las virtudes y los modelos, nunca se produjeron en un ámbito de contemplación atemporal. Tuvieron una función crucial en el desarrollo de lo que Foucault daría en llamar las "estrategias de la dominación" con respecto a las alternativas planteadas por la vanguardia modernista y el modelo soviético.²¹ ¿Cómo lo consiguió?

Entre otras cosas, Grierson cambió el enfoque de su búsqueda de un modelo desde el ejemplo retórico y organizador del cine soviético hasta la figura solitaria y romántica de Robert Flaherty, un inconformista semi-comercial que se especializaba en cuentos heroicos extraídos de ubicaciones exóticas.²² Flaherty tenía el sentido perfecto del drama y del conflicto, pero

sorprendente fusión entre la narrativa y la no narrativa, el hecho y la ficción, el documento y la retórica, que caracteriza este período del cine y del arte soviéticos de manera tan dramática.

²¹ Ver DREYFUS, H., RABINOW, P., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, segunda edición, p. 109.

²² El relato aquí presentado reduce la importancia de Flaherty. Está claro que tiene importancia, hasta tal punto que su trabajo estimuló el trabajo de aquellos que adoptarían el nombre del documental. Por otro lado, Flaherty no era parte de un movimiento mayor, sino que era alguien que intentaba encontrar un espacio personal dentro del mercado de los largometrajes comerciales. Endeudado en 1915 con la película de Edward Curtis, *In the Land of the Headhunters*, Flaherty, en su primer largometraje, *Nanuk, el esquimal* (1922) también combi-

no el sentido adecuado de modernidad. En una serie de comentarios escritos, Grierson se lamentaba de que Flaherty —creador de *Nanuk, el esquimal* (1922), *Moana* (1926) y, con el patrocinio del propio Grierson, *Gran Bretaña Industrial* (1931), una película que trataba más sobre ceramistas y cristalersos que sobre la línea de montaje— hubiera doblegado su genio narrativo a una visión desfasada del “hombre contra el cielo”, en lugar de a las necesidades del ciudadano moderno. El trabajo de Flaherty poseía “valor documental” pero no la voz documental de una conciencia social. Flaherty no guiaba al hombre de la calle; la suya era una escapada hacia el pasado y hacia placeres lejanos. Con esta crítica, Grierson se implicó en un tema importante: cómo convertir el romanticismo de Flaherty —a un paso del escapismo de Hollywood— en tópico y propagandístico. Esto le permitió evadir el tema real: ¿cómo conseguir que la cinematografía soviética resultara aceptable para los fines no radicales, sino burgueses y democráticos?

En la medida en que Grierson analizó el modelo cinematográfico soviético, invocó el mismo chivo expiatorio conveniente que ya había percibido en Flaherty: consideró las películas soviéticas escapistas e inadecuadamente pragmáticas, al igual que Flaherty. Grierson escribió

“[Los grandes directores rusos] también comenzaron en la propaganda y fueron creados por ella. Cuando registramos una revolución mundial no podemos hacer menos que desarrollar un tempo para reflejarla... pero todo el efecto fue caótico y, en última instancia, romántico... Tras la primera riada de cine emocionante, el talento ruso se desvaneció²³. [...] Los directores rusos están demasiado imbuidos —son demasiado vanos estéticamente— de lo que ellos llaman sus “películas juego” como para contribuir

nó la visión etnográfica de los detalles de la vida cotidiana y del ritual social con una clara propensión hacia lo dramático, si no hacia lo melodramático. Flaherty carecía del sentido que tiene todo buen orador de la persuasión social. Enfatizaba la historia por encima del efecto, la observación por encima de la mejora. Su insistencia en rodar en las ubicaciones adecuadas, usar héroes mundanos y construir narrativas que surgían de una situación local se parece mucho al impulso neorrealista que tomó forma en la postguerra en el cine de Japón, América, Polonia, Gran Bretaña y, en particular, Italia. Su afinidad documental se acerca más a las estrategias de observación adoptadas por Robert Drew, David y Albert Maysles, Richard Leacock, Donald Pennebaker y Fredrick Wiseman en los años sesenta que a la mezcla modernista de prácticas oratorias y poéticas de los veinte y los treinta. Se ha dicho que Flaherty es una figura paterna clave en la genealogía del documental, pero esas reivindicaciones persiguen más un deseo de encontrar líneas y árboles genealógicos que un análisis cuidadoso de las circunstancias históricas que produjeron el nacimiento de la producción de películas documentales.

²³ GRIERSON, J., “Summary and Survey: 1935,” en HARDY, F., ed., *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, Londres, 1966, p. 64-65.

al cine instructivo ruso. De hecho, han sufrido mucho por la libertad que se ha concedido a los artistas en el primer momento no crítico del entusiasmo revolucionario, porque han tendido a aislarse más y más en la impresión privada y en la interpretación privada. La impresión que uno saca es que, cuando se les extraiga todo el arte y toda la autoindulgencia bohemia, el cine ruso cumplirá la gran promesa hecha a finales de los años veinte.”²⁴

Grierson se alinea con los defensores del realismo socialista, que consideraban al arte constructivista y a las direcciones experimentales del cine soviético como trucos formalistas. Encauzar clara y decisivamente las energías creativas hasta llegar a una forma específica de propósito social se convirtió en una prioridad para Grierson. Las licencias artísticas debían estar consistentemente subordinadas a la meta propagandística de proporcionar a los ciudadanos su orientación adecuada respecto al Estado.

¿Y qué tenía que decir Grierson sobre la vanguardia europea? Su falta de patrocinio público, que no privado, demostró sus formas diletantes, si no decadentes. O, en las propias palabras en Grierson:

“Desde sus comienzos cuando por primera vez separamos nuestras teorías sobre tener un objetivo público de las de Flaherty, el documental fue un movimiento antiestético”.²⁵ [...]Ha crecido otro cine más independiente. No quiero decir en este caso que el cine de vanguardia que floreció durante un tiempo en Francia haya alzado su cabeza allá donde la fortuna familiar y el entusiasmo juvenil le hayan seguido. La vanguardia francesa con Rene Clair, Cavalcanti, Epstein, y Jean Renoir, realizó un esfuerzo a favor de la libertad explotando a sus amigos. Todos los requisitos de un cine independiente estuvieron allí excepto el principio y la lealtad que debe acompañar al principio. Ha existido algo que ha tenido unos cimientos más sólidos que la vanguardia, y se ha tratado del cine propagandístico.”²⁶

Ya en 1930-1932 el documental no solamente existía, sino que su potencial radical se había visto encauzado hacia una gama de límites más estrictos.

²⁴ Ibid., p. 66

²⁵ Cfr. GRIERSON, J., “The Documentary Idea: 1942,” en HARDY, F., op. cit., p. 112.

²⁶ Ibid. P. 62. El compatriota de Grierson, Paul Rotha, siguió la misma línea. Describió la vanguardia francesa explicando que estaba “hipnotizada por los trucos fáciles de la cámara de cine”. Sus películas “rara vez profundas, pero a menudo ingeniosas... no se inspiraban en nada más serio que teorías de guardería.” ROTH A, P., *Documentary Film*, Faber and Faber, Londres, 1939, p. 85.

¿Se había encauzado hacia qué? Hacia el estado-nación. Como lo expresó el propio Grierson,

“El Estado es la maquinaria con que se aseguran los principales intereses del pueblo. Dado que las necesidades del Estado ocupan el primer lugar, comprender esas necesidades también ocupará el primer lugar en la educación. Las necesidades del Estado en este gran período de cambio revolucionario son urgentes; y el ciudadano no tiene ni el ocio ni el equipamiento necesarios para ejercer de forma promiscua sus intereses mentales y emocionales²⁷. [...]De hecho, yo sugiero que los problemas de la educación y del arte, y su inevitable interés actual, se basan en la esfera de la formación imaginativa del ciudadano moderno, y no en ningún otro pilar²⁸. Está ahí, desde la dramatización de la organización moderna y los nuevos elementos corporativos en la sociedad hasta la dramatización de los problemas sociales: cada uno es un paso en el intento de comprender la empecinada materia prima de nuestra ciudadanía moderna y de despertar el corazón y la voluntad de dominarlos”.²⁹

Estos comentarios muestran la culminación de la mayor orientación social y estética de Grierson. Aunque la realización de documentales en los años veinte solía compartir la política progresiva de aquella época y representaba uno de los primeros ejemplos de un cambio hacia lo que William Stott denominaba la “expresión documental”, Grierson mantenía una postura que se parecía más a la teoría política neoconservadora y la estética elitista del grupo de Bloomsbury. El neoconservadurismo de Grierson se basa en 1) el énfasis prebélico que Benedetto Croce y Graham Wallas daban a la intuición y a lo irracional como fuerzas vitales que desacreditan la confianza liberal en la razón; la conclusión a que llegó Grierson fue que el Estado debía movilizarse y persuadir en lugar de informar y explicar; 2) una visión idealista hegeliana del Estado que privilegiaba una visión tecnocrática de una elite gobernante sobre las maniobras estratégicas de los partidos políticos; y 3) un modelo corporativista de organización estatal en el que un mandarinato de funcionarios actúa como árbitro de los conflictos y dispensa sabiduría frente a la ineficacia del debate parlamentario. Grierson se colocó entre la elite y estableció muy pocas diferencias entre sus opiniones y las formas más virulentas de totalitarismo. Por ejemplo, en 1942 Grierson comentó a un amigo

²⁷ GRIERSON, J., “Education: A New Concept,” en HARDY, F., op. cit., pp. 139-140.

²⁸ GRIERSON, J., “The Challenge of Peace,” en HARDY, F., op. cit., p. 177.

²⁹ GRIERSON, J., “The Documentary Idea: 1942”, en HARDY, F., op. cit., p. 113.

que Gran Bretaña tenía dos opciones: aliarse con Rusia o con Alemania. Grierson eligió a la Alemania nazi: “[Inglaterra] podría llegar a un acuerdo con Alemania que salvaría una mayor cantidad de los privilegios mundiales de Inglaterra de los que se pueden salvaguardar de cualquier otra manera”.³⁰

Al igual que hicieran los periódicos y la radio antes que él, el formato documental contribuye con una voz retórica muy potente a satisfacer las necesidades del estado moderno. El estado moderno debe encontrar maneras de llevar a cabo representaciones populares y atractivas sobre las políticas y programas estatales. Dichas representaciones implican a sus miembros en actos rituales y participativos de ciudadanía. La práctica del documental se convirtió así en una forma de participación ritual. Las técnicas mismas de la fragmentación, de la desfamiliarización, de la veracidad aparentada y de incredulidad activada, de heterogeneidad radical y de cerrazón arbitraria que caracterizaban a la cinematografía de vanguardia acabaron con la solidez institucional y la respetabilidad cívica con que Grierson pretendía dotar al documental. La vanguardia modernista ofrecía una manera de representar acontecimientos traumáticos que resultaba menos fetichista “que cualquier representación tradicional que de ellos pudiera existir jamás”.³¹ Sin embargo, las soluciones, y no los traumas, era lo que Grierson y otros como él buscaban.

Por ejemplo, *Inflation*, de Hans Richter (1928) presenta una panorámica de una multitud de rostros desconcertados por la pérdida de valor del dinero y por el desastre que les amenaza. Sus tomas laterales de rostros incorpóreos se abren como si de un pergamino de longitud indefinida se tratara: los traumas de la modernidad tecnológica desafían a las políticas fiscales del estado-nación. *Inflation* no convierte en fetiche a ningún héroe, a ninguna elite directiva, a ninguna solución, a ninguna historia positiva.

Desde esta perspectiva, la estrategia utilizada por Grierson para la producción de películas documentales pedía a sus públicos lo mismo que célebremente solicitó John F. Kennedy de sus conciudadanos, “no os preguntéis qué puede hacer vuestro país por vosotros, sino qué podéis hacer vosotros por

³⁰ Carta no publicada de John Grierson, citada por Peter MORRIS, “Re-thinking Grierson: the Ideology of John Grierson,” en VÉRONNEAU, P. et al., *Dialogue: Canadian and Québec Cinema*, Mediatexte publications, Montreal, p. 46. Este ensayo presenta un buen relato de la orientación ideológica de Grierson; le debo mucha de la información ofrecida en este resumen.

³¹ WHITE, H., “The Modernist Event,” en Vivian SOBCHACK, (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, Nueva York, 1996, p. 32

vuestro país.” El orador no solo llega a los ciudadanos, sino que, en primer término, también contribuye a la construcción de la sensación de identidad necesaria para la ciudadanía. Las películas sobre la participación ritual marcan la tradición dominante, sean investiduras del fascismo monumental en la Alemania nazi (*El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, 1935), el comunismo del “pueblo” en la Rusia soviética (*Lo viejo y lo nuevo*, de Sergei Eisenstein, 1929), *Salt for Svanetia*, de Mikhail Kalatozov, 1930, *Tres cantos sobre Lenin*, de Dziga Vertov, 1934), las coaliciones laboristas-conservadoras de la década de los años treinta en Gran Bretaña (*Housing Problems*, de Arthur Elton y Edgar Anstey, 1935, *Cara de carbón*, de Alberto Cavalcanti, 1936, o *Smoke Menace*, John Taylor, 1937) o el intervencionismo de la política económica del New Deal de la América de Roosevelt (*El arado que rompe los llanos*, Pare Lorentz, 1936 y *El río*, Lorentz, 1937).

No todos los documentales contaban con el patrocinio estatal o corporativo. Algunos realizadores eligieron enfrentarse al poder del estado, a menudo aliándose con diversos partidos socialdemócratas o nacional-comunistas fuera de la URSS. Las federaciones cinematográficas y fotográficas que surgieron en diversos países, junto con su documentación fotográfica y sus bobinas de película sobre marchas contra el hambre, sus huelgas y sus protestas sociales constituyeron un gran ejemplo de esfuerzo opositor.³² Pero en lugar de volver a la potencialidad radical de la técnica modernista, el documental de oposición aprobó el tono más realista de la producción documental dominante, y los temas del yo y del prójimo que recaían entre los límites circunscritos del ciudadano en relación con el estado. La Federación Neoyorquina de Cinematografía y Fotografía, por ejemplo, permitió que un contingente de miembros artísticamente ambiciosos se separara para realizar documentales más auténticos sobre temas de mayor escala, como los antecedentes de la guerra civil en España, mientras que la mayoría insistía en la primacía de los informes o noticiarios tópicos y orientados hacia la noticia. Ninguno de los grupos consideró en serio las estratagemas de la vanguardia.

4. Conclusión

Hasta la década de los años setenta no surgió una oposición diferente que desplazó al estado de su posición central en la retórica documental. Al reac-

³² Cfr. ALEXANDER, W., *Film on the Left: American Documentary from 1931-1942*, Princeton University Press, Princeton, 1981.

cionar contra la pequeña escala, la calidad observadora de los documentales de los sesenta comenzó a desviar la atención desde el estado hacia facetas de la vida cotidiana y de las experiencias vividas sean las de los candidatos presidenciales (*Primary*, de Drew Associates, 1960) o las de alumnos de educación secundaria (*High School*, de Frederick Wiseman, 1968)— y el trabajo de los setenta volvió a las técnicas modernistas que el cine de observación había rechazado. *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field, 1980) reinventa las técnicas de recopilación intertextual de Esther Shub. *Union Maids* (Julia Reichert, James Klein, y Miles Mogulescu, 1976) y *With Babies and Banners* (Lynn Goldfarb, Lorraine Gray y Ann Bohlen, 1977) reviven el uso de la entrevista para volver a narrar acontecimientos históricos y experiencias personales. Con *David Holtzman's Diary* (Jim McBride and L. M. Kit Carson, 1968) y *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978) vuelven las nuevas versiones dramatizadas. Las técnicas del collage recuperan su modernidad en

En el año del cerdo de Emile de Antonio (1969) y *79 primaveras* de Santiago Álvarez (1969). Junto a trabajos como *The Woman's Film* (San Francisco Newsreel, 1971), *Word Is Out* (Mariposa Collective, 1977), *Who Killed Vincent Chin?* (Chris Choy and Renee Tajima, 1988), *I'm British But...* (Gurinder Chadha, 1989), *Lenguas desatadas* (Marlon Riggs, 1989), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Bontoc Eulogy* (Marlon Fuentes, 1997), y *Free Fall* (Peter Forgacs, 1997), estas películas eligen subjetividades e identidades alternativas que tratan de cuestiones sobre el sexo y el género, lo étnico y la raza, la memoria personal y la historia pública.

El enfoque de una representación documental adoptado por estas obras ya no requiere una separación de las técnicas modernistas. El poder del estado, junto a sus logros y fracasos, resulta secundario para el desarrollo de un crecido sentido de la solidaridad entre subculturas específicas y grupos minoritarios. Son las perspectivas, historias e iniciativas de esos grupos a quienes no se hacía ningún caso las que atraen la atención. La colaboración entre los realizadores y las personas sustituye a la colaboración entre los realizadores y las agencias gubernamentales. Con este cambio se expanden la forma y el estilo de las representaciones documentales para acoger una gama de perspectivas y voces, actitudes y subjetividades, posturas y valores que superan el tema universal de un estado-nación idealizado.

El nacimiento de la práctica documental de las décadas de los años veinte y treinta aunó diversos elementos del realismo fotográfico, de la narrativa, del modernismo y de la retórica en un momento histórico en el que la tecnología del cine y las técnicas de la persuasión podían satisfacer las necesi-

dades del estado-nación moderno. En manos de John Grierson, esto implicó un acto de separación entre la vanguardia auto-indulgente de la expresión moderna y un movimiento documental realista de persuasión realista. De hecho, esa separación demostró ser parcial, si no mítica, pero a pesar de ello las narraciones que la han honrado han sido muchas.

Pero el mito de la separación persiste. Exige una historia del origen de la cinematografía documental que garantice su pedigrí a la vez que legitima sus poderes de persuasión con la objetividad de su imagen fotográfica. La mayoría de las historias del cine documental han perpetuado el mito de su origen.³³ Han seguido circunscribiendo el documental en el marco de un ritual aleccionador sobre la participación cívica. Dicho marco exige una ampliación para incluir un sentido revisado del ritual, que ya no vaga en círculos alrededor de ciudadano-sujeto y del estado-nación. Ese concepto revisado del ritual elimina el centro tradicional del poder político. Disuelve el lugar fijo y central del estado en favor de un colectivismo más fluido y basado en afinidades, que está formado por unas necesidades variables, unas alianzas cambiantes y unos poderes mutables. La "ola" más nueva de películas documentales, al igual que hiciera la vanguardia modernista antes que ella, revisa nuestra comprensión del sujeto, o de la persona, y cuestiona el centralismo del estado. Desplaza al individuo de su estable posición como co-responder con el estado. Los individuos despliegan una potencialidad nunca reconocida antes, mientras las subjetividades suprimidas exigen una voz y una imagen propias. El espíritu del constructivismo y de la vanguardia modernista sigue vivo. El clamor de John Grierson y de una sucesión de historiadores documentales que intentaron reprimirlo ha pervivido. Hay dos prácticas dispares, una que parece dedicada a la presentación de una realidad preexistente, y otra a la construcción de experiencias recién creadas, que comenzaron en un momento común, y continúan, en una alianza incómoda pero beneficiosa, en la actualidad.

³³ Algunos historiadores, como Georges Sadoul, percibieron con claridad el ímpetu que el cine soviético transmitió a la constitución de un formato documental, "La revelation soviétique que précipite l'évolution de l'avant-garde vers le documentaire," (SADOUL, G., *Histoire du Cinema Mondiale*, Flammarion, París, 1949, octava edición, p. 203. Aunque hubo sucesores como Richard Meram Barsam, Erik Barnouw y Jack Ellis que eligieron un mito para los orígenes de la invención soviética.

Bibliografía citada

- ABEL, R., (ed.), *French Film Theory and Criticism*, vol. II 1929-1939, Princeton University Press, Princeton, 1988.
- ADAMS, P., (ed.), *Film Culture Reader*, Praeger, Nueva York, 1970.
- ALEXANDER, W., *Film on the Left: American Documentary from 1931-1942*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- CARTWRIGHT, L., *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.
- DREYFUS, H., RABINOW, P., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, segunda edición.
- HARDY, F., ed., *Grierson on Documentary*, Faber & Faber, Londres, 1966.
- HAYDEN WHITE, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *The Content of the Form*, Baltimore, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
- JAMESON, F., "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology Modernism," en *The Ideologies of Theory: Essays*, vol. 2, Minnesota University Press, Minneapolis.
- LEGENDRE, M., *Les Jurdes: Etudes de géographie humaine*, Escuela de Estudios Avanzados de Español, 1927.
- MACUA, J., PALACIO, M., (eds.), *Historia General del cine*, Vol. VI, *La Transición del Mudo al Sonoro* Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- MORRIS, P., "Re-thinking Grierson: the Ideology of John Grierson," en VÉRONNEAU, P. et al., *Dialogue: Canadian and Québec Cinema*, Mediatexte publications, Montreal.
- NICHOLS, B., "At the Limits of Reality (TV)," *Blurred Boundaries*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- NICHOLS, B., "Strike and the Genealogy of Documentary", *Blurred Boundaries*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- RODCHENKO, A., "Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot," *Novy Lef 4 (1928)* en John BOWLT, (ed.), *Russian Art of the Avant-garde*, Viking Press, Nueva York, 1976.
- ROTHA, P., *Documentary Film*, Faber and Faber, Londres, 1939.
- SADOUL, G., *Histoire du Cinema Mondiale*, Flammarion, París, 1949, octava edición.
- STOTT, W., *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- WHITE, H., "The Modernist Event," en Vivian SOBCHACK, (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, Nueva York, 1996.
- WOLLEN, P., "The Two Avant-Gardes," *Readings and Writings*, Verso, Londres.