



PEDRO
ADRIÁN
ZULUAGA

EL DOCUMENTAL DEL YO

y otras no ficciones contemporáneas

El documental ha estado vinculado a la tradición de lo que Bill Nichols (1998) llama “los discursos de la sobriedad”, es decir, aquellos enunciados textuales —en la acepción flexible del término texto— que tratan de explicar el mundo de forma racional. Según esta clasificación, que funciona de manera amplia en las convenciones del consumo audiovisual, el documental es un “compartimento estanco” que se separa de otros discursos audiovisuales por características como la objetividad y el apego al registro de lo real.

Esta idea ha permanecido vigente a pesar de que incluso teóricos tempranos del documental, como John Grierson, hablaron de él como una “interpretación creativa de la realidad” y que con esa definición pusieron el acento en los aspectos de mediación, selección e intervención que definen toda imagen fotográfica y por extensión audiovisual. En una obra canónica en las huestes del documental, la de Robert Flaherty, ya era clara la manera como este documentalista estadounidense provocaba o ponía en escena determinadas situaciones en provecho de una mayor estructuración dramática, o sea, como “dirigía”, con procedimientos cercanos a los de un director de ficción.

Con el paso de los años, la evolución de la tecnología cinematográfica y la diversificación de canales e instancias para el consumo audiovisual, el estatuto del documental ha sido puesto en crisis o ha incorporado otras demandas y nuevos horizontes de

expectativas por parte de los espectadores, sin que estas sacudidas se contradigan con la supervivencia de los lugares comunes antes mencionados. Pero quizá nunca como ahora la construcción de relatos documentales se ha visto abocada a ampliar su repertorio de temas, áreas de interés o recursos estilísticos. Sin duda, esto no ha ocurrido *ex nihilo*. La transformación del documental viene respaldada por hechos sociales de más largo alcance y se corresponde con otros cambios que afectan el sentido mismo de lo que entendemos por vida pública, privacidad o identidad, entre otras categorías.

El ensayo que sigue pretende nombrar algunas de estas coordenadas y situar su área de influencia. Como es notorio, usaré con frecuencia la metáfora del territorio, que considero apropiada para ubicar las zonas, las permanencias, los desplazamientos o los intercambios que se han producido en este espacio de creación, en este discurso, que hoy en día goza de una vitalidad impresionante.

El documental contemporáneo ha logrado dicha fortaleza saliendo de una zona segura y confortable donde la comodidad de su espectador no es confrontada, como ocurre en buena medida en los documentales que en el argot del medio se adjetivan como televisivos y que se caracterizan por su voluntad totalizante y explicativa, y caminando hacia una zona de riesgo.

El desplazamiento de lo privado a lo público

Nostalgia de la luz (2010), del veterano y emblemático documentalista chileno Patricio Guzmán, comienza con la voz del propio director; el recurso de la voz en *off* se ha usado con frecuencia como un recurso simétrico frente a la mencionada ambición totalizante y explicativa y por eso se asocia al documental convencional. Sin embargo, aquí Guzmán, un director que viene de la escuela del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, más preocupada por encontrar la tesitura de lo colectivo —el pueblo era el agente de la historia para los intelectuales y artistas de la izquierda

latinoamericana—, se aproxima a la confianza, al susurro de lo íntimo:

El viejo telescopio alemán que he vuelto a ver después de tantos años, todavía funciona en Santiago de Chile. A él le debo mi pasión por la astronomía. Estos objetos [la cámara hace un recorrido por objetos domésticos], que podrían haber sido los mismos que vi en mi casa, me recuerdan ese momento lejano cuando uno cree que deja de ser niño. En esa época Chile era un remanso de paz aislado del mundo. Santiago dormía al pie de la cordillera sin ninguna conexión con la tierra. Yo amaba los cuentos de ciencia ficción, los eclipses de luna y mirar el sol a través de un pedazo de vidrio ahumado. Aprendí de memoria los nombres de algunas estrellas y tenía un mapa del cielo. La vida era provinciana, nunca ocurría nada y los presidentes de la república caminaban por la calle sin protección. El tiempo presente era el único tiempo que existía. Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos, esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma.

¿Qué ha ocurrido para que la voz asertiva de las ciencias sociales —cuya estructura argumentativa el documental trató de emular— se haya visto transformada en una especulación, en un tanteo cercano a las incertidumbres de cualquier confesión? Sin duda se han redefinido las fronteras que separaban lo público y lo privado, como han dado cuenta desde hace unos años muchos teóricos culturales. La esfera pública, aquel lugar que en la antigüedad clásica se consideró el espacio apropiado para ejercitar la virtud —la *areté* griega, la *virtus* romana— o si se quiere para la autenticidad, ha sido condenada a la sospecha. Si bien esto no ocurre por primera vez en la historia —habría que recordar la extendida metáfora del *theatrum mundi*, común a varias épocas— hoy por hoy coincide con otra crisis, en concreto aquella que la posmodernidad

llamó “la crisis de los grandes relatos”, que como consecuencia ha generado la inflación de las pequeñas historias.

Aquí y ahora el cuerpo social es invadido por una especie de cáncer: la proliferación de relatos del yo. Se trata del “espacio biográfico”, nombrado por teóricos como Leonor Arfuch (2002), o de la “ilusión biográfica”, descrita por Pierre Bourdieu (1997: 74-83). Es un nuevo contrato o pacto social —la promesa de decir la verdad sobre sí mismo, como define Philippe Lejeune (1994) el pacto autobiográfico— que legitima los enunciados en primera persona, o incluso puede llegar a considerarlos como la única inscripción posible (y sincera) en la trama de los discursos.

En esta multiplicación de la subjetividad en los dominios de lo público o en esta “intimidad como espectáculo”, como la llama Paula Sibila (2008), algo parece tratar de afirmarse y hacerse sólido. Como si a la fugacidad de la experiencia opusiéramos lo permanente de las palabras y las imágenes. Como si la “ilusión de eternidad” (Lejeune) no contara más que con la universalidad del relato (Barthes), en ausencia ya asumida de otras ideas trascendentes. El pasado, tanto personal como colectivo, se ha convertido en un santo grial, pero de estructura porosa y cambiante, y todos vamos en su búsqueda. Esto parece hacerse más fuerte en países o personas con identidades lastimadas por procesos conflictivos. Pero, por supuesto, ningún país ni ninguna persona escapan a la experiencia del trauma.

Y en el sujeto es donde el pasado emerge y se transforma. Beatriz Sarlo dice al respecto:

La identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por *las estructuras*. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera ‘ideología’ o ‘falsa conciencia’, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral o el testimonio han devuelto la

confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada (2005, p. 22).

Diarios, entrevistas, perfiles, retratos, historias de vida, Facebook, *realities*, *talk shows*, cartas, literatura testimonial de la alta y la baja cultura, se revelan como síntomas de esta construcción de memoria personal y social que en muchos casos se ocupa de delinear y reinventar el pasado. Es una obsesión colectiva por no perderse en lo indeterminado, por encontrar el afecto y la intimidad. No importa si, al decir de Hannah Arendt (2009), “lo único que [ahora] tenemos en común son los intereses privados”. Lo propio, la personalidad, el carácter fungen como una compensación simbólica frente a las derrotas que nos inflige el mundo.

Dentro de esa lógica más amplia es que se puede ubicar lo que Bill Nichols y otros teóricos cinematográficos definen desde hace un buen tiempo como el giro subjetivo, el cual está colonizando el cine de no ficción: el yo ha adquirido entonces una carta de legitimación en un cine comúnmente asociado al mundo de los contenidos objetivos, distanciado, carente de implicación emocional. Este giro copernicano hacia un modo de exposición performativa corresponde a un estado del mundo donde se impone la opacidad y la sospecha, y la subjetividad parece, como se dijo antes, el único *locus* de sinceridad posible.

Buena parte de este nuevo cine de no ficción no solo está fuertemente asentado en la memoria personal (que siempre es a su vez colectiva e intersubjetiva), sino que además utiliza procedimientos que pueden estar ligados a la encuesta policial, al diván psicoanalítico, a la investigación periodística. El teórico y profesor Jordi Balló, asociado al Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra (lugar de irradiación de muchos de estos filmes), define esta tendencia como un relevo de la novela social del siglo XIX, para afirmar su capacidad de

comprender los mecanismos de funcionamiento del cuerpo social y el yo dentro de esa compleja estructura. Un cine que podría escribir y describir la comedia humana.

Pero este cine de la memoria requiere de mediaciones, pues la memoria debe, de algún modo, ser certificada. Y es ahí donde entra el archivo (cartas, imágenes audiovisuales de distinta procedencia, fotografías, documentos, objetos) a cumplir este papel. Pero es sobre todo a la imagen (audiovisual y fotográfica) a la que se recurre con frecuencia porque esta tiene “autoridad como huella de la realidad” (Giraldo, 2010: 21). De algún modo, estas imágenes acumuladas y encerradas entre anaqueles, es decir, archivadas, en manos de los nuevos documentalistas recuperan una suerte de “aura”, pero no por la presencia de quien las tomó o registró (en el sentido que Benjamin le atribuía al aura en la pintura) sino por la huella de los sujetos fotografiados. Es ahí donde el *found footage* o metraje encontrado se vuelve central en el documental contemporáneo, pero siempre bajo la lógica de activar nuevos sentidos en ese archivo.

Los pioneros

Pero hasta ahora a este repaso le faltan las referencias en las cuales el lector pueda encontrar el desarrollo de estas ideas teóricas. Lo curioso es que el cine, que desde otro lugar común fuertemente asentado es un reproductor de la realidad en el sentido de que supuestamente la refleja, por el contrario con frecuencia la modifica, o por lo menos presiente y anticipa cambios que luego se afirman en el orden social. Así, la fuerte presencia subjetiva en el documental actual ya estaba en filmes tempranos de Chris Marker o Agnès Varda. Ellos anticiparon lo que en los últimos años se ha dado en llamar filme-ensayo (una forma teorizada, entre otros, por Antonio Weinrichter y Arlindo Machado) o filme performativo: un tipo de película híbrida, libre y experimental, sin traumatismos a la hora de combinar géneros, formatos y técnicas —ficción, documental, animación, fotografía, etc.— y

sin falsos pudores para expresar una postura personal o hacer un guiño autobiográfico. Ya este giro performativo también había sido nombrado por Bill Nichols en *La representación de la realidad*.

“El filme performativo —escribe el colega ecuatoriano Christian León en su blog *Vía visual*—, tiene un alto valor imaginario, testimonial y autobiográfico a partir del cual se filtran los hechos reales. Apela a libertades poéticas (*flashbacks*, imágenes congeladas, planos fragmentarios, partituras musicales) y a formatos poco convencionales altamente subjetivados (el diario íntimo, la confesión, el testimonio). En este sentido se parece al cine experimental y de vanguardia, pero a diferencia de estos desconfía de la autonomía fílmica y plantea una reinserción de la obra en su contexto social y cultural” (León, 2009: s.p.). En años recientes, documentalistas como los estadounidenses Alan Berliner y Barbara Hammer o el argentino Andrés Di Tella, le han dado continuidad a esa herencia de los pioneros.

En *The Family Album* (1986), por ejemplo, Berliner usó exclusivamente fragmentos de películas caseras ajenas, y en su filmografía documental ha explorado de forma inagotable lo que significa el entorno familiar. Hammer, por su parte, se ha aprovechado del cine documental para tomar posiciones en torno a los roles de género (es públicamente lesbiana) e investigar sobre temas como la familia o la vejez, y recientemente para rastrear su propia enfermedad (un cáncer). En *Nitrate Kisses* (1992), Hammer utiliza imágenes recuperadas de distintos archivos y documenta poética y políticamente la cultura gay y lesbiana norteamericana, de la que ella misma es un eslabón. El documentalista se involucra y la presumida distancia —y sobriedad— con su tema queda abolida.

Otros directores, como James Benning, han hecho una obra fundamentada en el diario de viaje y en la representación del paisaje; este último es redescubierto bajo su mirada en un tono neoromántico. Aparentemente apolíticos o políticos en

tono menor, estos filmes de Benning son por el contrario manifestaciones en contra de la vida convertida en una batalla ideológica, como ocurre en los filmes documentales de Michael Moore. En *Ten Skies* (2004), Benning quiso hacer una proclama antibelicista en unos Estados Unidos programados para la guerra. “Fue al filmar los diez cielos cuando Benning comprendió que estaban llenos de actividad, que se producían en ellos ‘auténticas batallas plásticas’” (Pawley, 2009: s.p.).

Colombia y Latinoamérica

Cuchillo de palo (2010), un documental de la paraguaya Renate Costa, realizado en el marco del Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra, también empieza, como *Nostalgia de la luz*, con una primera persona confidencial.

Asunción, una ciudad que le da la espalda al río. Me gusta mirar la ciudad desde acá. Es como que me señala cuánto nos cuesta mirar hacia atrás. Suelo venir mucho al río, a darle la espalda a la ciudad, a mirar lo que ella no ve. Hay algo ahí, entre esa luz y esa oscuridad. Algo, que todavía no logro ver.

Pero al igual que la película de Patricio Guzmán, *Cuchillo de palo* no se queda en una visión solipsista del mundo. El documental de Costa denuncia la purga contra 104 homosexuales durante el régimen de Stroessner, uno de los cuales fue su tío, quien apareció muerto en extrañas circunstancias. La película está construida como una investigación policial que busca esclarecer un crimen pero donde la sobrina del muerto funge de investigadora con apenas el arma de su cámara, su curiosidad y su capacidad de hacerse y hacer preguntas incómodas. En *Nostalgia de la luz*, asimismo, el tono de lo íntimo que está al comienzo va cediendo su lugar al encuentro con dos tipos de realidades que se miran como en un espejo: los científicos que en el desierto de Atacama buscan cuerpos celestes muertos y las mujeres que buscan los hijos o

nietos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet. De manera que este cine reciente, aunque es vehículo para aclarar y relatar la memoria personal, siempre encuentra lo común e intersubjetivo.

En Colombia, donde el documental ha tenido un importante papel de contra-información y denuncia —por ejemplo, en los emblemáticos documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva—, muy pocas películas se han arriesgado a construir el yo performativo, por lo menos en la dimensión elaborada por Nichols y otros teóricos. Solo recientemente, obras documentales como *De(s)amparo Polifonía Familiar* (2002) de Gustavo Fernández, o *Migración* (2008) de Marcela Gómez, pisan esos terrenos. En el primero, el documentalista antioqueño se centra en su propia familia, pero en su recorrido narrativo va dejando ver las marcas del contexto social. En *Migración*, por su parte, la caleña Marcela Gómez utiliza distintos tipos de archivo —fotografías, videocartas, grabaciones caseras, conversaciones por internet, *mails*— para contar la historia de separación de su familia, una parte de la cual ha emigrado a Estados Unidos. Por último, en *Frente al espejo* (2009) y *En la ventana: Diario de una mujer joven* (2011), Ana María Salas desarrolla las dos partes de un extenso diario personal en imágenes grabadas durante casi diez años. También aquí se trata de un desarraigo, en tanto Salas es una joven estudiante colombiana en Francia, país en el que se graba la mayoría de las imágenes. Lo que salva a estos trabajos de un mero ejercicio de exhibicionismo es la autoconciencia de los realizadores, su reflexión sobre los mecanismos de articulación de los relatos (esta pregunta por el sentido de lo que se está haciendo cuando se graba y luego cuando se intenta construir una narración a partir de fragmentos dispersos es permanente en los documentales de Salas) y su interés en encontrar vínculos entre lo personal y lo social.

Respecto al uso del archivo y su relectura por parte de los documentalistas colombianos, merecen la pena destacarse

16 memorias (2008), de Camilo Botero, y varios documentales de Óscar Campo, entre ellos *Informe sobre un mundo ciego* (2001) y *Cuerpos frágiles* (2010). En *16 memorias*, Botero se da a la tarea de recuperar un extenso archivo de imágenes en movimiento filmadas en Medellín entre las décadas de 1940 y 1970 por el fotógrafo Mario Posada. Se trata de registros familiares con una gran calidad en el encuadre y la concepción fotográfica. A partir de este material, Botero y su guionista Carol Ann Figueroa recrean una historia desde el punto de vista de un niño y su proceso de crecer y descubrir el mundo, una perspectiva entre muchas posibles frente a los sentidos y significados de este archivo. Campo, un director mucho más enfocado en la reflexión política, utiliza imágenes de noticieros y de otras grabaciones televisivas, tanto en *Informe sobre un mundo ciego* como en *Cuerpos frágiles*, para interrogar esas imágenes como índices de un momento histórico. En el primer caso construye una especie de documental de ciencia ficción que en la tradición del informe para una academia kafkiano da cuenta de una hipotética Cali del futuro, posterior a las devastaciones provocadas por una secta que ha tomado el control del mundo. En *Cuerpos frágiles*, Campo utiliza las imágenes del cubrimiento noticioso de la muerte de Raúl Reyes en Ecuador, para preguntarse por la legitimidad de los estados que aunque asumen supuestamente la defensa de la vida también controlan las formas de la muerte; cómo y por qué un estado se siente con la potestad de matar. Ambos documentales, que utilizan recursos como la narración en *off* y la imagen como ilustración —es decir, un repertorio estilístico aparentemente convencional— son sin

embargo obras vanguardistas por el tono de la narración y por las preguntas que se hacen en relación con la gestión de la vida por parte del poder, la biopolítica, el fascismo o la guerra.

En este repaso se han privilegiado documentales donde el yo se asume como un sujeto político *par excellence*, como el lugar conflictivo donde se decide nuestra suerte, nuestro destino. Un yo que reclama un relato de sí mismo que es huidizo e incierto, pero que también puede producir la revelación de la belleza. Finalmente, estamos ante un tiempo que confía y desconfía, al mismo tiempo, de la “razón del sujeto”, pero que en cualquier caso le da la voz. ■

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2009). “La esfera pública y la privada”, en: *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”, en: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Giraldo, Efrén (2010). *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.
- León, Christian (2009). “Imagen, performatividad y subjetividad” [en línea], Disponible en: <http://visual.blogspot.com/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html>. Acceso: 5 de junio de 2013.
- Nichols, Bill (1998). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pawley, Martin (2009). “James Benning” [en línea], Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=372>. Acceso: 5 de junio de 2013.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Sibila, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



Pedro Adrián Zuluaga (Colombia)

Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia y magister en Literatura de la Universidad Javeriana. Es crítico de cine y profesor universitario. Recientemente se publicó su libro *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* y se encuentra en proceso de publicación *Cine colombiano: cánones, macronarrativas y discursos dominantes*.