

## ■ Raúl Beceyro

### Bill Nichols y su representación de la realidad

El libro escrito por Bill Nichols sobre cine documental (*La representación de la realidad*, Paidós, 1997) es seguramente el texto sobre cine documental más utilizado en las escuelas de cine argentinas. Trataré de explicitar de entrada lo que pienso: es un texto que plantea de manera inadecuada los problemas, pero en algunas de sus características pueden detectarse las razones de su éxito.

El libro comienza así: “El placer y el atractivo del film documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes”.

Si uno toma en serio lo que Nichols dice en esta frase inicial sólo podrán plantearse interrogantes. Cuando habla de “cuestiones atemporales” que el documental –y ahí residiría su valor– transforma en “temas candentes”, uno se pregunta a qué documentales se refiere: ¿**Shoah**, **Model**, **1974 Une partie de campagne**, **Crisis**? Y la brusca transformación en “temas candentes”, ¿no tiene más que ver con lo periodístico, o con lo publicitario, ya que parece más bien un argumento destinado “a vender” el cine documental, con la frase: “Convierte cuestiones atemporales en temas candentes”?

Quien considere que el libro de Nichols plantea bien los problemas debería hacerse cargo de esa frase inicial. También debería hacerse cargo del párrafo final: “Cada una a su modo, la mayoría de las películas aquí estudiadas plantean la cuestión de las magnitudes que exceden cualquier lógica o código. Entre otras cosas, estas magnitudes exceden cualquier marco discursivo. Son una cuestión que sólo puede abordar la praxis. (...) En este acto de alejamiento radical hay magnitudes que los discursos de sobriedad convencionales sólo pueden negar o rechazar.” (Lo que Nichols denomina “discursos de sobriedad” son

las formas de conocimiento, digamos científico: economía, historia, sociología, etc.)

Al leer este fragmento uno puede preguntarse legítimamente cómo es posible que un texto que sobrevuela tan alegre e irresponsablemente las cuestiones que conciernen al film documental sea tan unánimemente elogiado.

Veamos, por ejemplo, lo que Nichols dice respecto del comentario en *off* del film documental: “Trabajos de la serie de Capra **Why we fight**, sobre las razones de la implicación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, hasta **The civil war** de Ken Burns, estarían sujetos a una interpretación infinita si no tuviéramos otra orientación que sus imágenes extraordinariamente diversas e históricamente seductoras. El comentario nos conduce hacia la luz, la verdad”.

¿Los admiradores de Nichols han leído esta frase –página 32 de la edición española– y están de acuerdo? Entonces comparten con Nichols esta profunda desconfianza hacia la imagen –para Nichols imagen es lo que se ve, y no piensa entonces que la imagen cinematográfica es lo que se ve y, por supuesto, lo que se escucha–, que puede ser doblegada por el comentario que se le agrega, y que “nos conduce hacia la luz, la verdad”.

No me parece una forma adecuada de plantear la cuestión del comentario en *off* en el cine documental. Creo que debería ser planteada de la manera problemática, compleja que los propios films documentales –los grandes films documentales, que pueden servir de orientación cuando consideramos la cuestión del comentario en *off*– utilizan para desplegar este problema.

El comentario en *off*, normalmente, tiene la función de fijar un sentido. Lo que “dice” el film está dicho, con palabras, por esa voz que explica las cosas, por esa voz de la película. (Es, como se ve, una manera elemental,

primaria, de resolver la cuestión de los medios por los cuales un film “dice lo que dice”.) En algunos films el comentario se utiliza de esta forma primaria –pienso en **Memorias del saqueo**, de Fernando Solanas.

Es –seguramente a causa de cierto desagrado ante esta utilización del comentario– que hay cineastas que, por principio, prescinden de él: en **Shoah** la voz que a veces se escucha en *off* es la voz de alguien, no la voz de la película; Wiseman no utiliza comentario nunca; en muchos films de Depardon no hay ningún comentario. Estos cineastas piensan que son los medios que tiene el cine para “decir” algo (formas de ver, y en consecuencia de mostrar las cosas, formas de relacionar las tomas en el interior de una secuencia, y de relacionar una secuencia con otra, cómo unir lo que se ve y lo que se escucha en el film, cómo, dónde empieza el relato, y cómo lo terminan, etc.) los que deben ser utilizados; define así el sentido toma a toma, y no por una capa de comentario que subsumiría todo el resto pero que, según Nichols, nos conduciría a la verdad.

Admito que pueda haber algo de ironía en la formulación de Nichols, pero me pregunto cómo, en el momento en que plantea la cuestión del comentario, no habla del comentario en *off* de **Noche y niebla** de Alain Resnais (escrito por Jean Cayrol y dicho por Michel Bouquet). Lejos de fijar un sentido, el comentario de **Noche y niebla** aumenta la incertidumbre y los interrogantes al explicitarlos; además, se integra como un elemento no ya de sentido, sino simplemente sonoro, a esa banda de sonido modelada por la música de Hans Eisler. Así que nada de sentido definido por el comentario, y aun casi nada de comentario, sino elemento sonoro, simplemente.

En el caso de **Crisis**, el comentario en *off*, destinado a suministrar la información estrictamente necesaria

para el desarrollo de la acción, se subordina al sentido del film definido por lo que se ve y se escucha –incluida la música–; aquí tampoco de ninguna manera, definiendo ese sentido o desarrollando líneas que los otros elementos del film no desarrollan: el problema negro en los Estados Unidos, o alguna otra cuestión general, sólo es esbozado por el presidente Kennedy en su discurso final.

Si se plantea el problema del comentario en el documental, entonces se lo deberá plantear realmente, y si se lo hace, considerar los mejores films documentales que seguramente permitirían desplegar la cuestión en toda su complejidad, en toda su profundidad. Ese, como se ve, no es el camino elegido por Nichols en este caso, y los ejemplos podrían multiplicarse. Pero creo que debemos tomar el toro por las astas, y considerar lo que constituye la novedad mayor del texto de Nichols, que seguramente está en la base de su éxito: lo que él llama las “4 Modalidades documentales de representación”, que podría ser llamado también “los 4 tipos de documentales”, y que a causa de su comodidad son llevadas y traídas por profesores y alumnos; se cree que, gracias a Nichols, se ha aprendido algo consistente, que además es fácil de llevar, es, digamos, portátil, y que les permite manejarse con soltura en el campo del cine documental; dicen modo expositivo, de observación, interactivo o reflexivo, y ya son bien mirados, como si hubiesen dado prueba de inteligencia y perspicacia. Trataré de demostrar que en ese caso sólo han pronunciado algunas palabras, y que todavía no han empezado a pensar nada. Más aún, las cuatro categorías de Nichols clausuran toda posibilidad de pensar.

A lo largo de cincuenta páginas de su libro, Nichols enuncia esas “4 Modalidades documentales de representación”:

#### ■ 1. MODALIDAD EXPOSITIVA:

“El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico”. Ejemplos de la modalidad expositiva: **Correo nocturno**, **Canción de Ceylán** y **Listen to Britain** –estos dos últimos mencionados dentro de la subcategoría “exposición poética”–. Los nombres citados: Griegson, Flaherty.

#### ■ 2. MODALIDAD DE OBSERVACIÓN:

“La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de película cede el *control*, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan ante la cámara.” Ejemplos: **Model**, de Frederick Wiseman, **Primary**.

#### ■ 3. MODALIDAD INTERACTIVA:

(También llamada en otro momento “participativa”): aquí el propio realizador interviene. Ejemplos: Claude Lanzmann en **Shoah**, Marcel Ophuls en **Hotel Terminus**.

#### ■ 4. MODALIDAD REFLEXIVA:

“Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos.” El ejemplo histórico es **El hombre con la cámara** de Dziga Vertov y un ejemplo reciente es algún film de Raoul Ruiz.

En el último párrafo del capítulo Nichols examina las subcategorías de la modalidad reflexiva:

1. Reflexividad política
2. Reflexividad formal
  - a. Reflexividad estilística; b. Reflexividad deconstructiva; c. Interactividad; d. Ironía; e. Parodia y sátira

Afortunadamente ahí termina el capítulo y Nichols se detiene, al borde del delirio.

Resumamos: para Nichols existen 4 tipos de documentales: el documental expositivo clásico –de Flaherty y la Escuela Documental Inglesa–; el documental de observación –el documental moderno, el del National Film Board, **La lucha**, y el de los americanos, **Primary**, y también el de Wiseman y Depardon–; en tercer lugar el interactivo, ahí donde el realizador interviene, apareciendo o no, y finalmente el reflexivo, donde el cine habla del cine, desde Vertov en adelante.

En el desarrollo de su argumentación a veces Nichols pone como ejemplos, al lado de películas, algunos programas de televisión: el programa *Meets the Press*, de la Cadena CBS, como ejemplo de la modalidad interactiva; “las noticias televisivas con su presentador y su cadena de enviados especiales constituyen otro ejemplo” de la modalidad expositiva, etc. Lo que pasa es que a los fines de su demostración (sus 4 modalidades documentales de representación deben cubrir todo el campo), le da lo mismo un buen film que otro film no tan bueno, y un film que otro objeto audiovisual, como un noticiero de la TV.

Además, resulta inevitable que Nichols tenga algunos problemas para poner algunos films en una casilla u otra; así vemos que **Les raquetteurs** deambula de una categoría a otra –es de observación, pero también, menos evidentemente, pertenece a la modalidad interactiva–. Los films de la subcategoría “de observación poética”, como **Canción de Ceylán**, se convierten, como se puede leer en la definición, en antecedentes de la modalidad reflexiva.

Lo que sucede es que los grandes films documentales desbordan por todos lados la estrecha categorización de Nichols, y esquivan la trampa que les prepara al pretender encerrarlos en un compartimiento estanco.

Incluso Nichols, si bien no se anima a decir que cada categoría es mejor que la anterior –sería grotesco que alguien dijera que Ruiz es mejor que Flaherty–, da los motivos por los cuales aparece cada categoría como superación de las deficiencias de lo anterior: “Los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción”; “los documentales de observación rechazan el tono de argumentación de la modalidad expositiva”; “los documentales interactivos echan por tierra las limitaciones del tiempo presente de la modalidad de observación”, y finalmente “los documentales reflexivos ponen en duda supuestos comunes a las otras tres modalidades restantes”. Estas reflexiones consideran una especie de promedio o medianía de lo que examinan (¿qué gran film de ficción, pongamos **El sacrificio** de Tarkovski, puede ser acusado de invitar “a escapar del mundo social”?). Nichols está más cómodo manejando films medianos –o incluso objetos audiovisuales sin calificación, como los noticieros televisivos–, que grandes films.

Una prueba de esa dificultad que tiene Nichols la da un hecho que parece, a primera vista, increíble. En un libro de más de 300 páginas, donde se citan aproximadamente doscientos cincuenta títulos (que figuran en una lista al final), no están los mejores films tanto del *Candid eye* canadiense como del Cine directo americano: no figuran allí ni **La lucha**, ni **Crisis**. (Estas omisiones podrían explicarse en otra circunstancia por falta de información; no parece ser el caso aquí.) Esta ausencia, que parece inexplicable, tiene una explicación, que remite a la carencia central del texto de Nichols: los grandes films, los mejores documentales, esos a los cuales Nichols escapa cuando se trata de plantear algunas cuestiones centrales (no mencionando a **Noche y niebla** cuando habla

del comentario en el cine documental, por ejemplo), son difíciles de manejar, en esa tentativa por colocarlos en estantes, categorías, gavetas, compartimientos; eso conduce a Nichols, incluso cuando habla de los movimientos a los cuales pertenecen, a ignorar los títulos centrales, los mejores films. La reflexión de Nichols, que trabaja más cómodo cuando los films que enfrenta son de un valor menor, conduce a una especie de callejón sin salida: tanto él como quienes lo sigan en sus clasificaciones, categorías y “modalidades de representación”, deben sentirse como el *cow-boy* que conduce el ganado a través de la llanura: no puede impedir que los mejores animales (los más vigorosos, los más inteligentes) se le escapen y que luego, a lo lejos, ya libres, se den vuelta dirigiéndole una mirada burlona. (Otro detalle curioso: para Nichols, que escribió su libro en 1991, Raymond Depardon no existe.)

Resulta muy discutible, también, la explicación que da Nichols de la evolución técnica en el campo del cine documental. Al hablar de su modalidad interactiva, dice: “Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros la interacción empezó a resultar más factible de lo que lo había sido hasta aquel momento.”

Nichols parece decir que, una vez que se ha producido la innovación técnica, entonces los cineastas empiezan a utilizar la técnica en cierta dirección. Me parece que sucede exactamente lo contrario. Quien vea tanto los films canadienses como los americanos de fines de los '50 (pienso en **Días previos a Navidad, Primary, La lucha y Crisis**, en orden cronológico, del 59 al 63), podrá advertir cómo cada film, desarrollando determinadas cuestiones, enfocadas de cierta manera, de alguna forma toca los límites de la técnica,

y es eso lo que arrastra la innovación técnica. Tomemos la cuestión del sonido: el equipamiento existente no les permitía tener lo que ellos necesitaban: cámaras silenciosas, grabadores portátiles, posibilidad de sincronizar imagen y sonido. Ellos hicieron todo lo que pudieron con los medios que tenían, pero también inventaron mecanismos, modificaron aparatos, y también trabajaron mucho tratando de satisfacer sus necesidades con los medios existentes; puede verse en los films canadienses el trabajo de reelaboración del sonido con posterioridad a la filmación. Ese tipo de cine que necesitaba del sonido directo condujo a la solución técnica del problema (cuando aparecieron las cámaras Eclair, Arri BL y el grabador Nagra), y no al revés, como parece decir Nichols.

Quizá parezca injusto con Nichols o, peor, quizá no lo he entendido. Pero me parece que el invento central de Nichols (sus 4 tipos de documentales) justamente es un freno para considerar cuestiones básicas del cine documental. Todo gran film, si nos limitamos a decir que pertenece a una determinada categoría, quedará intacto, fuera del alcance de la reflexión. Además un método basado en categorías, como el de Nichols, tiende a trabajar con una especie de mínimo común denominador, es decir que busca los elementos comunes a una cierta cantidad de films. Todo gran film es único, excede lo que había antes de él, y no se explica por los elementos que comparte con otros films. La singularidad de cada gran film, eso que está más allá de las categorías, resulta patéticamente fuera del alcance del método desarrollado en su libro por Bill Nichols.



## Referencias

■ **1974 UNE PARTIE DE CAMPAGNE**

(anteriormente llamada **50,81%**)

Francia, 1974, 90 minutos

De Raymond Depardon

■ **CANCIÓN DE CEYLÁN  
(SONG OF CEYLON)**

Gran Bretaña, 1934, 40 minutos

De Basil Wright

■ **CORREO NOCTURNO  
(NIGHT MAIL)**

Gran Bretaña, 1936, 30 minutos

De Harry Watt y Basil Wright

■ **CRISIS**

Estados Unidos, 1963, 53 minutos

De Robert Drew, Richard Leacock,

D.A. Pennebaker

■ **DÍAS PREVIOS A NAVIDAD  
(DAYS BEFORE CHRISTMAS/BIENTÔT NÔEL)**

Canadá, 1959, 29 minutos

De Georges Dufaux, Stanley Jackson,

Wolf Koenig, Terence MaCartney-Filgate

■ **EL HOMBRE CON LA CÁMARA  
(CELOVEKS KINOAPPARATOM)**

URSS, 1929, 103 minutos

De Dziga Vertov

■ **FAITS DIVERS**

Francia, 1983, 108 minutos

De Raymond Depardon

■ **HOTEL TERMINUS**

**(HOTEL TERMINUS: THE LIFE AND TIMES OF KLAUS BARBIE)**

Francia, 1988, 267 minutos

De Marcel Ophuls

■ **LA LUCHA  
(LA LUTTE/WRESTLING)**

Canadá, 1961, 28 minutos

De Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier,

Claude Jutra

■ **LES RAQUETTEURS**

Canadá, 1958, 15 minutos

De Michel Brault y Gilles Groulx

■ **LISTEN TO BRITAIN**

Gran Bretaña, 1942, 21 minutos

De Humphrey Jennings

■ **MODEL**

Estados Unidos, 1980, 129 minutos

De Frederick Wiseman

■ **NOCHE Y NIEBLA  
(NUIT ET BROUILLARD)**

Francia, 1955, 31 minutos

De Alain Resnais

■ **PRIMARY**

Estados Unidos, 1960, 53 minutos

De Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker,

Albert Maysles, Terence Macartney-Filgate

■ **SHOAH**

Francia, 1985, 9 horas y 30 minutos

De Claude Lanzmann

