

# **Título: “SEÑAS PARTICULARES DEL GIRO PERFORMATIVO EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO”**

**Autora: Mgter. Claudia Guadalupe Grzincich<sup>1</sup>**

“Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo. Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible, es decir, aquello que se consigue ver del mundo contemporáneo, que es el suyo y que habita con mayor o menor fortuna. La visibilidad no es sólo el campo que barre la mirada (hasta donde yo veo), sino también la red del saber, el tamiz de “imágenes-pantalla” que organizan la mirada”.  
(Breschand, J. 2004: 5).

## **→ 01. Introducción**

En este artículo nos proponemos desarrollar algunas de las principales ideas relacionadas a una de las modalidades del documental contemporáneo que se erigen como vehículo de la expresión subjetiva: la performativa. Si bien muchos autores consideran este modo de explicar zonas de lo real y el mundo histórico como “nuevo”, es posible observar que en el documental moderno –es decir, en el cine directo europeo y norteamericano de las décadas sesenta y setenta- ya se hacen presentes tanto las narrativas en primera persona como la imagen del cineasta en pantalla.

El propósito fundamental es dimensionar brevemente la postura de autores como Bill Nichols, Antonio Weinrichter y Stella Bruzzi al respecto y brindar distintos elementos para comprender dicha noción. Para ello, exploramos la idea de modalidad de representación preformativa del primero autor, quien señala que se produce una gran ruptura epistemológica respecto del concepto de documental, porque lo que se pone en tela de juicio -a partir de la irrupción de los mundos personales y de construcciones subjetivas- es una característica inherente al documental, su propia esencia, que es precisamente la cuestión de la objetividad.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Comunicación social. Mgter. en Sociosemiótica. Doctoranda en Semiótica. Docente-investigadora en la Escuela de Ciencias de la Información, UNC. Co-directora del proyecto “REPRESENTACIONES DE LO REAL: LA NO FICCIÓN AUDIOVISUAL DESDE EL ESPACIO UNIVERSITARIO” (2014-2015-SECyT-UNC).

A continuación presentamos las características generales que los autores proponen para la explicación de dicha noción. Cabe señalar, que los aspectos aquí desarrollados tan sólo pretenden precisar lo propuesto por los mismos.

## **→ 02. Breve pasaje sobre el “género documental”: senderos que se bifurcan en la representación de la realidad**

En el primer capítulo de *La Representación de la Realidad* (2007), Bill Nichols relaciona los documentales con los discursos de sobriedad (discursos de la ciencia, de la economía, de la política), que son discursos que tienen un poder instrumental en la medida en que efectivamente realizan acciones, rara vez refieren al mundo ficticio.

Para el autor, al igual que el discurso documental, establecen una relación directa y transparente con lo real, persiguen el objetivo de representar el mundo y conllevan la presunción de veracidad del enunciado; es decir, todo un andamiaje que apunta a producir efectos de objetividad, dejando de lado todo aquello vinculado a lo subjetivo<sup>2</sup>.

Propone además una definición de documental teniendo en cuenta tres ejes: el punto de vista del realizador, los textos propiamente dichos, y el punto de vista del espectador. Al mismo tiempo, señala que el realismo documental, negocia el pacto que establecemos entre el texto y el referente histórico, minimizando la duda ante las reivindicaciones de transparencia o autenticidad. Y añade: el realismo documental atestigua la institucionalización de observadores que observan. Requiere, así, de una comunidad interpretativa con la que se ha llegado, mediante convenciones, a algún tipo de acuerdo.

Al describir el primer aspecto -el punto de vista del realizador- señala tres cuestiones a tener en cuenta: el primero vinculado al control; el segundo relacionado con una presunción de veracidad del enunciado. En tanto que el último indica el status institucional del documental: se trata de un discurso que se encuentra vinculado a una comunidad de practicantes, los documentalistas. Comunidad discursiva que tiene el objetivo de representar el mundo.

---

<sup>2</sup> Retomando a Emilio Bernini podemos pensar que entre las condiciones de producción que operan posibilitando la emergencia de las categorías propuestas por Bill Nichols se encuentran las trazas de la escuela documental inglesa. Bernini destaca que sin negar la riqueza conceptual de Nichols, su propuesta opera a partir del paradigma del documental de esta escuela y, por ende, realiza la lectura del documental moderno y del contemporáneo a través de estos cristales. Sobretudo, dice Bernini, cuando Nichols parece lamentar que el énfasis en lo subjetivo del documental contemporáneo disminuya la cualidad referencial del documental. (En *Presentación de Desvíos de lo Real* de A. Weinritcher).

En tanto, al hablar sobre los textos propiamente dichos -segundo eje que aborda para definir al documental- afirma que conforman un género con características específicas; es decir que lo piensa en tanto género (más allá de las críticas que harán al respecto otros autores). Esta idea nos conduce en forma directa al maestro Mijail Bajtín quien, a comienzos del siglo XX, debate sobre los géneros discursivos. No sólo lo hace desde la crítica literaria y la lingüística sino que plantea un interés especial por estudiarlos en relación con las esferas de actividad humana en las dimensiones social y cultural de cada comunidad de hablantes y de los usuarios de esa comunidad. Así, en términos bajtinianos, podemos reconocer enunciados relativamente estables que pertenecen a una praxis determinada a partir de los cuales podemos dar cuenta del mismo, de su estilo y composición, determinados por el aspecto temático y por el momento expresivo –es decir, por la actitud valorativa, subjetiva y evaluadora del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado- en referencia al mundo histórico.

Dada su interesante proximidad con la propuesta de Nichols, cabe señalar que, para el autor ruso, “los géneros discursivos organizan nuestro discurso casi de la misma manera como lo organizan las formas gramaticales (sintácticas). Aprendemos a plasmar nuestro discurso en formas genéricas, y al oír el discurso ajeno, adivinamos su género desde las primeras palabras, [...]. Si no existieran los géneros discursivos y si no los denomináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, libremente y por primera vez en cada enunciado, la comunicación discursiva habría sido casi imposible” (Bajtín, 1982: 258).

En este camino al narrar, organizar y dar sentido a la experiencia humana, el documental crea invenciones que construyen al sujeto y determinan su inscripción en el mundo a partir de una interpretación subjetiva de la realidad. Hoy por hoy, es ampliamente aceptado que ninguna imagen puede ser filmada sin alterar el original, que la subjetividad no puede ser dejada de lado desde el momento mismo en que se elige un personaje o un encuadre. “Toda imagen encarna un modo de ver”, dirá Berger al respecto. Para luego agregar: “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. El reconocer que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado fue el resultado de una creciente conciencia de la

individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia” (Berger, 2000: 15-16).

En tal sentido, así como para Nichols, realidad y objetividad se encuentran vinculadas a una cuestión de “voz”, a cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico, Stella Bruzzi insiste en que la realidad siempre se construye y que el cine documental no es, ni mucho menos, una ventana transparente a la misma. Por el contrario, el documental construye con elementos de la realidad una siempre nueva verdad que tiene la impronta ideológica de quien la contempla.

No obstante estos planteos y que, a partir de las últimas décadas el concepto de documental, experimenta numerosas reconstrucciones y reelaboraciones, dichas cuestiones no siempre fueron pensadas de este modo. Hasta principios de los años ochenta, las principales corrientes de la tradición, se planteaban la crítica de lo real desde una mirada temporal e histórica delegando, la mayoría de las veces, la centralidad a la versión testimonial de la misma. Desde esta perspectiva, lo real devenía en la ontología que esa realidad proponía como única posible. Confiaban en el poder del documental para transmitir la verdad sobre el mundo y privilegiaban esencialmente el compromiso con lo real, relegando el componente crítico que quedaba así supeditado a una visión esencialista de la realidad a la que sólo es posible acceder desde la interpretación de la misma.

Por el contrario, en la denominada era de la post-verdad<sup>3</sup> se cuestiona fuertemente el poder mimético de las imágenes, abandonando la idea del documental como espejo de la realidad en pos de pensarlo como una construcción discursiva que produce un “efecto de real”. Se privilegia así la crítica epistemológica de la ontología de la realidad y su representación, desplazando a un segundo término la voluntad mimética y testimonial. De este modo, el género documental pasa a ser considerado como un espacio con características laberínticas nuevas, donde confluyen elementos discursivos característicos del cine de ficción, del experimental y de las diversas vertientes documentales, rompiendo sus esquemas de antaño.

Continuando a Ortega, podemos decir que “en un mundo complejo como el que vivimos, el documental pareciera haber dejado de ofrecer en la superficie lisa del espejo el retrato social, histórico o personal, y muestra los ariscados filos de una realidad que

---

<sup>3</sup> A.Weinrichter usa el término de “documental post-verité” para indicar una tradición que, si bien continúa, lo hace con importantes rupturas ocurridas después de los años ochenta, cuando empezó a cesar la primacía del cine observacional. También la autora B. Schiber emplea este término en sentido similar.

ya no puede representarse sino pensando y recuperando la materialidad de las propias imágenes, las fracturas entre el mundo y el sujeto que éstas permiten explorar, las representaciones fragmentadas o laberínticas, alambicadas, que nos obligan a mirar de una manera diferente aquello que nos rodea” (Ortega,2007: 226).

### → 03. El giro preformativo

Más allá del reconocimiento de la injerencia de la subjetividad del director en su creación, uno de los cambios más notorios en el documental de las últimas décadas, es “el énfasis extra en las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria que provienen del acto de contar un hecho” (Nichols en Da Silva; 2004: 70). Bill Nichols se refiere a este tipo de filmes como “preformativos” e indica como una de sus características centrales un abordaje esencialmente subjetivo, poniendo en escena las motivaciones del propio documentalista y, en muchos casos, el aumento de la visibilidad de las condiciones de producción hacia el centro del relato. También destaca la mezcla del registro del mundo histórico con representaciones ficcionales y del propio autor como personaje, a partir de lo cual “estructuras o prácticas discretas que existían separadamente, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini; 2000: 60-81).

En el año 2001, en “Introducción al documental”, el teórico estadounidense agrega a su conocida clasificación de los modos de representación documental<sup>4</sup> (expositivo, interactivo o participativo, observacional y reflexivo)<sup>5</sup> esta categoría y la denominada poética -documental que consiste en un discurso abstracto montado a través de asociación y registros fragmentarios-. Caracteriza la dimensión performativa marcada por el desarrollo de historias particulares y personales en las que predomina un lenguaje subjetivo, que cuestiona fuertemente la presencia de un narrador omnisciente capaz de dominar la totalidad de la historia y rechaza técnicas como las de comentario en *voice of god* a través de la intervención directa (o “performativa”) del director, la autorreflexión, la duda sobre la verdad y la capacidad de representación de la imagen y de las historias mismas. Opera así a partir de la trasmisión de una vivencia subjetiva, de

---

<sup>4</sup> Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Nichols destaca, en un principio, estas cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos para luego agregar la preformativa y la poética.

<sup>5</sup> Según Nichols, el documental performativo recoge elementos de estas cuatro anteriores, ya que ninguna de las modalidades se excluye entre sí. Se producen, así, reconfiguraciones y reconstrucciones constantes.

una experiencia localizada del mundo y encarnada en un cuerpo. Transmisión encarnada en textos, en cierto sentido, vacilantes, ensayísticos e impregnados de señas particulares que -sumados a la mezcla de ficción y realidad, de imágenes y recursos heterogéneos- emergen como rasgos fundamentales actuando como un tamiz a través del cual asoma la realidad.

Con esta transformación, para Nichols “la cualidad referencial del documental que atestigua su función como una ventana al mundo cede paso a una cualidad expresiva que afirma la perspectiva absolutamente situada, corporizada y personalmente vívida de sujetos específicos, incluido el director” (Nichols, 2001). Es decir que, además de un abordaje subjetivo del tema, el texto trae al documentalista (su cuerpo y su voz), sus cuestionamientos y su subjetividad discursiva hacia el centro de la escena. Tenemos así que si lo que caracteriza(ba) al documental es una forma de enunciación, de procedimientos narrativos que para el espectador generaban efectos de sentido a modo de realidad y verdad, el documental performativo viene a cuestionar precisamente ese pacto único con la realidad y alerta tanto sobre las imposibilidades de la representación de la realidad “fiel” o “auténtica” como sobre el estatuto de lo real (vinculado a la representación).

Siguiendo este razonamiento, y tal como lo entiende el autor, este tipo de obras plantean ciertas preguntas sobre el estatuto epistemológico del texto y del conocimiento. Al trabajar más sobre la emoción y la experiencia personal que sobre el mundo histórico, Nichols señala que, a través de este tipo de films, “nos comprometemos con su representación del mundo histórico pero oblicuamente, vía la carga afectiva que proponen” (Nichols, 2001: 132). Es decir que, el conocimiento que se construye en y por estas formaciones discursivas tiene más que ver con la imaginación, la invención y las emociones que con los documentos y la mimesis en términos de copia de la realidad y sentido común compartido. El nuevo anuncio del documental contemporáneo proclama: “no es que el mundo sea así sino que para mí el mundo es así y me muestro enunciando esto”.

Sin bien no será desarrollado en esta oportunidad, cabe destacar que las transformaciones mencionadas en el documental a partir de este modo discursivo y representacional se inscriben en y hacen eco de un proceso mayor dado por una serie de cambios generados en el campo de las ciencias sociales a partir del denominado “giro lingüístico”. También así en el campo cultural como producto del “giro subjetivo”, a raíz de las transformaciones en los discursos artísticos. El efecto de estos avatares

generó una importante renovación en el terreno documental conduciéndolo a replantear sus discursos, sus instituciones y a tomar distancia del férreo e histórico predominio del *verité* lo largo de muchos años.

### → 03.1 Lo performativo en Bruzzi y Weinritcher

Si bien la noción acerca de la modalidad performativa es recuperada por distintos autores, sus concepciones acerca de ella varían conforme a su cuna disciplinar y teórica. Por caso, Stella Bruzzi delimita los rasgos performativos en el documental de manera distinta a la de Nichols al sostener que el modo performativo es una línea fundante de la tradición del documental desde sus inicios (2006: 226)<sup>6</sup>. Según su conceptualización, dado que los mismos no son más que una negociación entre autor y realidad, todos los documentales son en algún sentido una suerte de actuación frente al público y, por eso mismo, una *performance*. Su caracterización del documental performativo se asemeja además a la concepción de reflexividad planteada por Nichols, ya que considera que los documentales performativos subrayan la construcción y los artificios que rigen en una película de no ficción.

Recuperando el concepto de teóricos como John Austin y Judith Butler, la autora piensa los enunciados performativos como aquellos que al mismo tiempo que describen, ejecutan una acción. Parte así del hecho de que el documental performativo existe en tanto se enuncia, reconoce y hace explícita la actuación detrás y delante de la cámara (sea del realizador o bien los actores sociales involucrados) (Bruzzi, 2006: 224-228). Siguiendo a Austin, señala que los enunciados performativos no son verificables y no existe un criterio de correspondencia sino que, en el caso del documental, vuelven evidente la inscripción de la subjetividad del realizador. En este sentido, el documental performativo no es más que un caso concreto de un enunciado ilocutivo del cual habla el filósofo inglés<sup>7</sup>.

En esta línea, Bruzzi afirma que no todo documental aspira a ser referencial o constatativo, es decir, a representar una relación puramente descriptiva entre la realidad

---

<sup>6</sup> Bruzzi (2006) señala dos tipos de documentales performativos: por un lado, los films que retratan aspectos subjetivos a partir de una fuerte estatización de sus aspectos visuales; por otro lado, aquellos que son esencialmente performativos y retratan la presencia intrusiva del realizador.

<sup>7</sup> En el marco de la Filosofía del Lenguaje, retomada luego por la lingüística con la teoría de los Actos de Habla, Austin denomina como “performativo” a un tipo de enunciado llamado ilocutivo. Éste no se limita a informar sobre o describir la realidad tampoco tiene un valor constatativo (determinado por la verdad o la falsedad) ya que los verbos performativos que lo caracterizan no acentúan el referente sino el acto mismo de decir. Un enunciado performativo “no consiste en decir algo”, dice Austin, “sino en hacer algo” (Austin, 1990).

y el texto. También existen obras cuya fuerza lejos de radicar en la significación de sus argumentos se origina en los efectos que produce. Es un tipo de documental que más que adherirse a la realidad o al mundo histórico pretende intervenir sobre éstos y modificarlos a partir de las imágenes.

Por su parte, Antonio Weinrichter, al centrarse en el documental preformativo también opina que en realidad el documental siempre es performativo, porque en todo proceso de construcción de sentido se produce la inscripción de la subjetividad. Lo observa además como realizando un hecho (en sí) de comunicación, dejando de lado la relación objetividad-veracidad; a partir de lo cual se produce la superación de las fronteras del debate histórico sobre la relación del film con el referente. Para el autor, el cine de no ficción<sup>8</sup> actual habla del mundo desde una perspectiva personalizada, desvía la atención de la cualidad referencial del documental hacia las dimensiones afectivas de la experiencia del realizador, e involucra al espectador críticamente, al interpelarlo mediante un discurso reflexivo y asociativo (Weinrichter; 2005:11-12).

Este modo documental tiene en cuenta que mediante la actuación del sujeto ya no estamos en presencia de una verdad pura y dura (como en el Verité) sino que asistimos a su verdad, a su forma de ser, por y para la cámara. Así el sujeto ya no es 'él mismo' en términos absolutos sino que es para la cámara situándose, en forma indistinta, a uno u otro lado de la misma. En el caso del realizador, mediante este posicionamiento, se expresa a sí mismo en su relación con la realidad que registra; esto le permite situarse en las antípodas de la mirada objetiva y explorar un tipo de conocimiento situado: el detentado por el sujeto preformativo (ya sea a través de su conversión en un personaje o bien al utilizar la voz en off recuperando un punto de vista literalmente personal). De este modo, los documentales performativos plantean la aparición de la subjetividad, tanto desde el punto de vista del realizador como de los sujetos del enunciado, transformándose en el pasaje a través del cual lo real ingresa en el discurso.

#### **→ 04. Final**

Si bien en Latinoamérica la expansión del documental performativo es relativamente reciente, ya que se produce sobretodo a partir de los años noventa, este

---

<sup>8</sup> Categoría negativa a partir de la cual Weinrichter designa la extensa zona que abarcan las actuales prácticas documentales.

tipo de narrativas dista de ser nueva. Sus primeros desarrollos se produjeron a partir de la experiencia de las vanguardias de los años veinte, con cineastas como Dziga Vertov y Jean Vigo. En tanto que, también se pueden encontrar rastros tempranos de la misma en la producción documental argentina.

Actualmente, esta modalidad de representación articula una perspectiva de enunciación posicionada subjetivamente y construida socialmente. Ya no se trata del conocimiento de la realidad, de lo referencial, sino del conocimiento de los mundos personales, de la propia historia para llegar al entendimiento del mundo histórico. Es un proceso que va de lo particular a lo general, imponiendo la realidad de lo planteado incluso mediante el cuerpo filmado del cineasta, haciendo resaltar las señas y huellas de un punto de vista particular.

Es imposible obviar que a partir de este tipo de documentales la función crítica cobra nuevos significados y la verdad emerge como una negociación entre intereses contrapuestos. No obstante, cabe la posibilidad de preguntarse si el florecimiento del “yo” y la perspectiva individualista que irrumpe en las propuestas (formalmente) más radicales, no corren el peligro de perder de vista la arena de lucha de las clases sociales y al sujeto colectivo, (cuasi) olvidados en este tipo de expresión.

#### **→ 05. Bibliografía**

**Austin, J. (1990)** Cómo hacer cosas con palabras. Ed. Paidós, Barcelona.

**Bajtín, M. (1982)** “El problema de los géneros discursivos”, en Estética de la creación verbal. Editorial Siglo XXI, México.

**Bajtín, M. (2011)** Las fronteras del discurso. Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires.

**Berger, J. (2000)** Modos de ver. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

**Breschand, J. (2004)** El documental. La otra cara del cine. Ed. Paidós, Barcelona.

**Bruzzi, S. (2006)** “The Performative Documentary” en New Documentary: A critical introduction. Routledge, London.

**Comolli, J. L. (2002)** Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine. Ed. Simurg, Buenos Aires.

**Da Silva, P. (2004)** Documentários Performáticos: a Incorporação do Autor como Inscrição da Subjetividade. Dissertação de Mestrado, UFRJ/ ECO, Rio de Janeiro,

**García Canclini, N. (2000)** “Noticias Recientes sobre la hibridación” in Heloisa Buarque de Hollanda, Beatriz Resende (Org.), Arte Latina. Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas. Aeroplano, Rio de Janeiro.

**Lusnich, A.L. y Piedras P. (2011)** (Comp.) Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009). Ed. Nueva Librería, Buenos Aires.

**Nichols, B. (1997)** La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Ed. Paidós, Buenos Aires.

**Nichols, B. (2001)** “What Types of Documentary are There?” en Introduction to Documentary. Indiana University Press, Indianapolis.

**Margulis, P. (2010)** “Documental y profesionalización. Un acercamiento al cine de Carlos Echeverría”, en Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Teseo, Buenos Aires.

**Ortega, M.L. (2007)** Espejos rotos; Ocho y medio. Libros de cine, Madrid.

**Weinrichter, A. (2005)** Desvíos de lo real. El cine de no ficción. Ed. T & B, Madrid.

**White, H. (2003)** “El acontecimiento modernista” en El texto histórico como artefacto literario y otros escritos. Ed. Paidós, Buenos Aires.