laFuga

Stella Bruzzi

El documental como acto performativo

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de ficción | Cine documental | Nuevos medios | Cultura visual-visualidad | Historia | Representaciones sociales | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Performático | Reino Unido**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.
Transcripción y traducción: Claudia Bossay. Agradecemos a Elizabeth Ramírez por la traducción y ayuda con la entrevista.

Durante el año 2012 nos visitó Stella Bruzzi, prolífica teórica del cine de la Universidad de Warwick (Inglaterra), especializada en cine documental. Su libro *New Documentary* (aún sin traducir al español) puede considerarse un libro esencial por parte de los debates y planteamientos que plantea en torno a la performatividad del documental y las relaciones que establece con la realidad desde una perspectiva renovadora. Parte de eso fue de lo que habló en la entrevista con laFuga.

Iván Pinto: ¿Qué se encuentra investigando actualmente?

Stella Bruzzi: Mi trabajo consta de tres áreas principalmente y estoy trabajando en todas ellas en este momento. Me interesa mucho el área de la moda y vestuario, y actualmente estoy escribiendo sobre Jackie Kennedy y el vestido rosado que llevaba puesto el día que su marido fue asesinado. Esto irá en la segunda edición de un libro que se llama *Fashion Culture* que escribí con una amiga hace bastante tiempo.

También estoy terminando un libro sobre masculinidad y Hollywood, llamado *Men's Cinema*.

Además, tengo un proyecto de larga duración que voy a retomar en enero, que investiga representaciones de la historia y hechos concretos en diferentes medios audiovisuales.

I.P.: ¿Qué fue lo que te interesó del género documental cuando empezaste a investigar? ¿Cómo era el campo en ese momento?

S.B.: Siempre me ha interesado el cine que trata de cambiar las cosas. La expresión más prominente de esto es el cine documental. Yo enseñé cine documental por varios años y parte de mi doctorado trataba este tema. Obviamente una de las preocupaciones fundamentales de la teoría documental es "cómo se puede representar la realidad". Y me parece que mucho de la crítica de los '80 y '90 argumentaba que el documental estaba condenado a fracasar porque nunca podría representar la realidad. A mí me pareció que eso no coincidía con la experiencia de ver un documental. Por lo tanto llegué a la conclusión que era un fracaso de la teoría y no del cine documental.

El principal evento histórico que nos obligó a entender el cine documental de una manera distinta, fue el cine directo de los 1960 en Estados Unidos, el cine observacional. Aquí había un grupo de cintas y directores que afirmaban que habían llegado a un punto donde teóricamente era como si no estuvieran en la pieza en donde se estaba filmando. Estaban usando el cine transparentemente, siguiendo la acción, no dictándola. Pero obviamente luego nos dimos cuenta que eso no se puede hacer, y el cine observacional también fracasó.

Al mismo tiempo, sentía que la teoría documental no se había mantenido al mismo nivel que la teoría critica. Con aquello que estaba pasando más allá del cine. La práctica documental no estaba relacionándose, por ejemplo, con los trabajos de Judith Butler, o estaba comenzando a hacerlo pero sólo al nivel de contenido y no de forma. Esto era importante ya que yo argumentaba en mi libro que todo documental es una *performance* [1] , en el sentido de que lo que ves en la pantalla es fundamentalmente distinto a lo que verías si la cámara no estuviese ahí. Siempre va a ser distinto. Sin embargo, no es necesariamente falso, poco verídico, y no significa que no debes creerlo. Lo que sí es, es un reconocimiento de que la cámara está ahí. Si yo pongo una cámara aquí, tú no te convertirás en una persona completamente distinta, pero si reaccionaras ante ella, reconociendo su presencia. Por lo tanto, lo que yo argumentaba es que lo que deberíamos estar analizando es lo que está pasando en la pantalla. No para decir no representa la realidad por lo tanto fracasó, sino para crear algo distinto, que no debemos destruir.

Creo que lo que ha pasado desde entonces es que el rol de las performance en trabajos de no-ficción se ha hecho mucho más prominente. Muchas personas como Nick Broomfield, Michael Moore, los realities en televisión en donde las personas están actuando de ellos mismos. Con una claridad que están frente a una cámara. Esta es la manifestación más obvia de lo que estoy tratando de decir.

I.P.: Me interesa la crítica que está implícita a la noción de la realidad cómo objetividad y la realidad cómo producción. La noción que manejas es la idea de una realidad performativa e inestable.

S.B.: Hay diferentes maneras de acercarse a este tema. Yo no soy filosofa, pero no creo en tal cosa como que "la realidad no existe". O que la ficción y la realidad son lo mismo. Todos esos fundamentalismos en donde ambas posibilidades colapsan. Es decir, las cosas pasan. Los eventos reales ocurren. Y cualquier representación siempre será distinta de ese evento. Dicho esto, creo que hay un sentido en que podemos comprender la realidad de ser una persona o una identidad.

Lo que Judith Butler, antes que ella Jacques Lacan, y también Simone de Beauvoir articulaban, es como respondemos ante nuestros entornos sociales. No es que seamos soportes neutrales, en eso yo difiero fundamentalmente con Butler. Creo que ella ve a la gente como si no tuviesen una identidad de base, creo que es una idea muy atractiva pero insustentable en el mundo real. Pero hay un sentido en donde la gente cambia, dependiendo de las situaciones. Todos actuamos *performativamente*, aunque no nos demos cuenta. Creo que la realidad se puede describir de forma similar. Las cosas existen pero siempre las miraremos de forma distinta.

I.P.: Tu libro *New documentary* **dialoga con una serie de obras recientes, '80, '90. Hay cineastas que te interesan: Emile de Antonio, Nick Broomfield…**

S.B.: Alguien como Nick Broomfield, es instantáneamente interesante ya que hay dos Nick Broomfield –bueno. más de dos en realidad. Sus películas se ven estructuradas en torno al director, de quien escuchamos una voz-over (en la narración). Y la persona en la pantalla que interactúa con la gente, pretendiendo que no entiende cosas, llegando tarde, incitando una reacción para la cámara. Para mí eso funciona como una metáfora formal para la relación entre la realidad y como la representamos. El grado en que por ejemplo Heidi Fleiss existió. Heidi Fleiss actúa de una Heidi Fleiss muy distinta cuando está hablando con Nick Broomfield. Cuando el filmó *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995) ella era la madame proxeneta top de Hollywood, la prostituta top en Hollywood. Por lo que iba a ser muy buena frente a las cámaras, ella sabe cómo presentarse frente a ella. A mí me interesó como Broomfield representaba las ideas que a mí me interesaban en ese entonces.

Filmados de una manera muy distinta, los documentales de Errol Morris, trabajan de una manera *performativa*, en el sentido de cómo monta la escena, de la mise-en-scène que crea, de cómo dramatiza algunas secuencias, las peculiaridades de sus dispositivos de filmación que hacen parecer que la gente le habla a la cámara, cuando en realidad le está hablando a él. Su documental más famoso es *The Thin Blue Line* (1988) y las secuencias dramatizadas en él. Este documental además desarrolla la idea de cómo el testigo ocular es poco confiable. Aquí, tres o cuatro personas dicen haber visto algo, y todos lo recuerdan de manera distinta. De nuevo, esto funciona para cuestionarnos la complicada relación de lo que creemos que es real y lo que realmente pasa.

I.P.: Usted problematizó en su seminario la historia de las formas documentales, y crítica la noción de la familia genealógica (Darwiniana) no orgánica ¿Cuál es su propuesta?

S.B.: Lo que a mí me parece problemático del modelo propuesto por Bill Nichols es que por un lado, llegó a decir que todos sus distintos modos se traslapan. Entonces nos cuestionamos la necesidad de hacer un catastro de este tipo. Y por otra parte, él se refiere a distintos modos de hacer cine documental, en los que trata de imponer una historia evolutiva y una frenología y en algunos casos estos no calzan. Fundamentalmente, no creo en los modos que propone, pero tampoco creo en su historia.

Hay distintas maneras de hacer cine. En donde su propuesta de modelos calza, es por ejemplo, en el cine observacional (los que no usan narración) y los documentalistas políticos como Emile de Antonio, Nichols los llama directores drásticos, que usan entrevistas, archivo, y que además detestan el cine vérité. Aquí funciona. Hay una batalla real entre los dos modos de hacer cine documental. La desconfianza hacia el cine observacional por parte los documentalistas políticos es muy importante. Lo que a mí me parece es que alrededor de este período Nichols trata de construir una historia que no es viable, tanto así, que olvida lo que sucede antes de las cintas con voice-over de 1940, las cuales quedan marginalizadas.

Lo que yo quería hacer cuando escribí *New Documentary* era escribir una historia alternativa del documental. Mi editor pensaba que nadie lo compraría. Yo quería, reestablecer las cintas de Dziga Vértov y el avant-garde para el documental. Ya que hasta entonces se entendía es que los directores soviéticos y los trabajos tempranos de Robert Siodmak, todos estas sinfonías de ciudad son tratados como los bases del cine arte experimental, cuando en realidad son los primeros documentales.

Era un tiempo donde la distinción entre filmes factuales y cine de ficción no era tan importante. Por años todos pensamos que las imágenes del asalto del palacio de invierno de Eisenstein eran imágenes de archivo, cuando en verdad eran una reconstrucción. Es decir, no hubo cámaras en el asalto. Yo quería escribir los orígenes del cine documental incluso desde antes que los soviéticos. Todas las primeras películas son evidentemente documentales; gente capturando la salida de los obreros de una fábrica. Pero al mismo tiempo son altamente construidos. Es totalmente coreografiada, pero se presenta como si fuera un momento espontaneo.

Evidentemente las tecnologías cambian, pero eso no significa que lo que los documentalistas están haciendo hoy necesariamente cambia de lo que Vértov estaba haciendo en 1929. Tienen distintas maneras de articularlo. Pero que me incomoda del modelo de Nichols es que sugiere que lo que tenemos hoy, el documental performativo, es más sofisticado, y por lo tanto tenemos que dejar atrás lo que vino antes. Sin embargo las formas más sofisticadas se hicieron hace ya bastante tiempo. La historia es una cosa pero imponer una teoría en la historia es lo que yo cuestiono.

I.P.: Esto está relacionado con lo que comentaste en tu seminario, acerca de falsificar la realidad o la historia. Estoy pensando en lo que comentaste desde la ficción en la televisión bajo el concepto de *aproximación.*

S.B.: Estoy tratando de hacer dos cosas, por un lado estoy desarrollando una manera de comprender el cine contemporáneo, con una cronología muy estricta. Estoy tomando desde punto de comienzo el ataque terrorista a las torres gemelas en Nueva York el 2001. Creo que esto cambió mucho como entendemos las imágenes factuales. Llegamos a un punto en el Reino Unido en donde cualquier imagen reconstruida en un documental debía decir "reconstruido" en la pantalla. Incluso si era alguien subiendo una escalera. Y yo sentía que esto era de ningún interés y que no cambiaba nada. Pero esto sucedió porque hubo algunas series acusadas de mentir.

En un reality *Driving* [2] una persona se despertaba en la noche preocupada por su curso de manejo. Pero las cámaras no estaban ahí, y ella les contó esto a los productores y ellos pidieron que se despertara es noche y ahí lo filmarían. A mí no me parece que esto sea engañar al público en cuanto a la historia de esta mujer. Pero esto se convirtió en un gran evento. Alrededor de la caída de las Torres Gemelas en 2001, muchas cosas cambiaron. En el Reino Unido comenzó *The Office*, que significó la muerte de los realities. Ricky Gervais haciendo una versión dramatizada de los realities. Así, los guionistas logran decir más de lo que dicen los documentales, matando de esta manera ese modo del reality. Sin embargo algo sucedió donde aceptamos e interrogamos las imágenes de maneras distintas.

A minutos del ataque a la primera torre, hubo millones de imágenes disponibles. Y estaban siendo alteradas. Esto coincide creo yo -a pesar de no ser una experta en tecnología- con internet, la capacidad de editarlas, armar nuevas cosas. Los estudiantes ya no necesitan programas de edición. Esto no nos hace necesariamente menos críticos; aún estamos consiente de las diferencias entre ficción y realidad, y como estas se montan.

La idea detrás del concepto de *aproximación* es analizar diferentes escenarios, en donde los tratamientos de los materiales factuales son trabajados de diferentes maneras. Por ejemplo si piensas en *Frost/Nixon* (Ron Howard, 2008) en donde tienes actores interpretando a Richard Nixon y David Frost la entrevista está sacada palabra por palabra de la verdadera entrevista. La diferencia es fundamental, aquí hay actores diciendo palabras de otras personas. Pero cuál es la diferencia filosófica entre esto y la persona actuando de sí misma despertándose en la noche. La información que recibes es la misma, pero la diferencia es que estas palabras ya habían sido pronunciadas antes. Aquí hay una colisión de las representaciones de la realidad.

Lo que aparece luego es otra capa, desde la cual nos cuestionamos porque se hizo esta película de nuevo solamente dramatizando. Este es sólo un ejemplo. Y lo que me interesa a mí son los variados impactos de un hecho factual original y sus diferentes dramatizaciones.

Creo que la información en las distintas colisiones no cambia necesariamente, creo que lo que hace es invitar a cuestionarse críticamente por ejemplo, en lo que hacía a Richard Nixon. Él era famoso por hacer una performance de sí mismo, siempre estaba frente a las cámaras, incluso en su discurso de renuncia... nunca pidió perdón por Watergate. La colisión nos hace pensar sobre todo esto. Cómo el clip que mostré de Tony Blair dice que hay que dejar en la parte de atrás de la mente un montón de cosas pequeñas para poder ser un político. Y uno siempre está consciente de cuando te están viendo. Y creo que también *Frost/Nixon* re-contextualizará Watergate para una audiencia contemporánea. Yo viví durante Watergate. No hay que saber todos los detalles, pero hay que saber que la democracia estadounidense casi colapsó.

I.P.: Has trabajado la relación entre la moda, el vestuario y el cine, y has hecho un repaso de arquetipos importantes. ¿Cómo se vinculan para tí estos elementos?

S.B.: Puede parecer descabellado, pero mi libro sobre vestuario (que vino antes) y el de documental tienen ideas bastante similares. Yo me interesé en como elementos de cine de ficción que no son de carácter narrativo pueden crear significado. Esto es mirar otro potencial performativo. Si piensas en los primeras películas de Almodóvar, el usa diseños de Jean-Paul Gaultier para el increíble estuario de Victoria Abril. Estos interrumpen el flujo narrativo. Me parecía que también había otras maneras de ver como el vestuario construía significado. También me parecía realmente molesto que nadie tomaba el vestuario seriamente, así como nadie toma en serio el maquillaje. Si tomamos las películas de Douglas Sirk o Vincent Minnelli del Hollywood de los 50s, ellos tomaban estos elementos muy seriamente, ya que pensaban en detalle sus películas. Hitchcock tomo mucho tiempo para decidir si en la primera escena de **Vértigo** (1958) el sostén de Janet Leigh sería en blanco o negro [3] . Cary Grant tuvo seis ternos para *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959) porque no querían que Grant se viera mal. Muchos directores han tomado el vestuario muy seriamente, pero los críticos no lo han hecho. Al mismo tiempo, el vestuario está fuertemente relacionado con la mujer y eso también me molestaba ya que los hombres trabajan con el vestuario también. Para esto trabajé con las películas de gangsters, ya que eran un grupo de hombres obsesionados con su ropa. E incluso, sin ella pierden su identidad. Es tal la obsesión de conseguir la ropa adecuada y verse como gangsters que son inmediatamente distinguibles. Yo sentía que esta era una área sub- investigada, que a través de ella se podían hacer buenos análisis sobre género, sexualidad, que no habían sido investigados. Desde entonces han salido más libros al respecto, los que a mí me parece genial.

Notas

1

NdT: puesta en escena, actuación, interpretación.

2

NdT: Es un reality en donde las cámaras no estaban todo el tiempo con las personas –a diferencia de los realities de casa estudio.

3

NdT: Se trata de una confusión de títulos, ya que la escena citada por Bruzzi pertenece a otra película de Hitchcock, *Psicosis* (1960).

Como citar: Pinto Veas, I. (2013). Stella Bruzzi, *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/stella-bruzzi/639