ICONO 14

REVISTA ICONO 14, 2012, Año 10 Vol. 1, pp. 05-57. ISSN 1697-8293. Madrid (España)

Miguel Fernández Labayen: *La "x" marca el lugar*

Recibido: 30/03/2011 – Aceptado: 05/01/2012

A10/V1 – REVISTA DE COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS – ISSN: 1697 - 8293

LA 'X' MARCA EL LUGAR
La condición transnacional del documental en el siglo XXI[i]

Miguel Fernández Labayen

Profesor Ayudante Doctor

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Universidad Carlos III de Madrid. c/ Madrid 133, 28903 Getafe, Madrid (España) – Email: mflabaye@hum.uc3m.es

Palabras clave

Documental, estudios fílmicos, cine transnacional, cine experimental, cine digital, teoría poscolonial

Key Words

Documentary, ethnographic cinema, transnational cinema, experimental filmmaking, digital cinema, postcolonial theory

Resumen

Este artículo se acerca al documental contemporáneo desde una perspectiva transnacional. Tras el proceso de reconfiguración acontecido en el medio cinematográfico con la llegada de la tecnología digital, el documental se revela como un mecanismo especialmente permeable a la hora de relacionarse con los cambios aparecidos en el nuevo escenario global. Así, la capacidad transformadora de las nuevas tecnologías y los procesos globales de comunicación resitúan y cuestionan la capacidad de domesticación y exotización del documental.

Tomando como ejemplos los trabajos de tres artistas visuales, Ben Russell, Lisl Ponger y Andrés Duque, el texto propone un acercamiento a las prácticas documentales aparecidas al albur de la revolución digital y los flujos comunicativos globales. De este modo, el artículo propone que el nuevo escenario tecnológico y sociocultural implica un reposicionamiento de los documentalistas hacia un compromiso sensible y atento a dichos cambios, cuya condición transnacional es indisociable de las obras y del posicionamiento de los directores.

El artículo bascula entre el análisis textual y cultural de filmes y vídeos que incorporan y problematizan el contexto transnacional, tanto desde

Abstract

This article focuses on the transnational quality of contemporary documentary filmmaking. After the arrival of digital technology, documentary has proven very sensitive to record and face changes in the global age. The transforming capacity of new technologies has challenged the classical notions of objectivity, domestication and exoticism of documentary film.

Taking as case studies the works of three visual artists, Ben Russell, Lisl Ponger and Andrés Duque, the text provides an approach to documentary film practices in the digital, global age. Thus, the paper calls for a relocation of documentary filmmakers towards a commitment with the world we live in, and subscribes for a transnational approach to documentary. Between cultural studies and textual analysis, the article treats transnationalism as a meaningful web of technological, cultural and political meanings.

el uso de la tecnología como a través de las prácticas culturales que desarrollan y analizan.

Introducción

En la última década se han sucedido intensos debates alrededor de los cambios en el mundo contemporáneo y la percepción de vivir en una crisis continua. Dos son los puntos sobre los que se sustenta la radicalidad de estos cambios. De un lado, la progresiva movilidad humana, económica y cultural acaecida a raíz de los fenómenos de comunicación global. Por otro, el apabullante desarrollo de los medios de comunicación, que mediante la introducción de los llamados nuevos medios permiten la recreación ilusoria de la Aldea Global soñada por Marshall McLuhan. Ambos fenómenos dan pie a una sociedad en red cuya especificidad, como han puesto de manifiesto Manuel Castells y otros comunicólogos, está todavía en vías de reconocimiento.

Así, desde el simbólico cambio de milenio, en el que los ecos apocalípticos tienen que ver precisamente con un posible colapso informático a raíz del 'efecto 2000', la década es pródiga en ejemplos y muestras del ingente cambio en la gestión, propagación y usos de la información. Los buscadores y enciclopedias -Google (1998), Wikipedia (2001)-; los gestores de contenidos y los reproductores interactivos en línea como YouTube (2005); el fenómeno P2P (2001) y su materialización en webs de archivos de uso compartido como eMule (2002) y los Blogs (1999) como nuevas herramientas expositivas de opinión se consolidan como herramientas de comunicación en el nuevo siglo. Por supuesto, todas impactan de manera meridiana en la gestión y relación de un nuevo orden de lo real, por lo que son susceptibles de generar un panorama documental inaudito hace sólo unas décadas. Las nuevas tecnologías se convierten en mecanismos de propagación cultural y de elaboración de un régimen cognitivo distinto.

Así, esa crisis a la que se aludía al inicio encuentra uno de sus puntos álgidos en una desconfianza radical ante lo real. Bien sea en términos políticos o socioculturales, casos diarios como Wikileaks ejemplifican cómo la relación con el conocimiento ha cambiado, dando lugar a una dialéctica paradójica entre la ilusión de control enciclopédico sobre el mundo y una sospecha constante de que ese control se sustenta sobre bases erróneas y sustratos falaces. Esta inestabilidad afecta de manera generalizada nuestra comprensión de los medios y, de forma radical, a la epistemología del gesto documental.

En efecto, desde hace ya algunos años los conceptos de verosimilitud, indexicalidad y referencialidad, fundamentos de la aproximación realista al cinematógrafo en general y base de la tradición hegemónica del cine

documental en concreto, se tambalean. Tanto dentro como fuera de nuestras fronteras se han generado continuas e interesantes reflexiones sobre este proceso, hasta el punto de que diversos autores prefieren hablar de *postdocumental* (Corner, 2000), *postverité* (Sichel, 2003), *cine de lo real* (Català, 2003) o *cine de no ficción* (Weinrichter, 2004) como alternativas al amalgama de formas y manifestaciones en las que cristaliza el documental contemporáneo.

En este contexto, parece evidente que estas etiquetas son otra manifestación de los fenómenos *posts*, surgidos a partir de la implantación de la postmodernidad como proceso cultural característico del tardocapitalismo. Así, es común hablar de posthistoria, postideología, postcine, postfotografía o posttelevisión, como reversos de esos anuncios sobre el fin (de la historia, de la ideología, del cine, de la fotografía o de la televisión), discursos también incrustados entre diversos pensadores de lo postmoderno. En definitiva, esa agitación es sintomática de los desplazamientos acontecidos en el audiovisual contemporáneo en los últimos veinte años aproximadamente. En este sentido, el presente artículo pretende estudiar el impacto de la globalización y de la irrupción de los medios digitales en el cine documental desde una perspectiva transnacional, a la par que evaluar la capacidad crítica de ciertos documentales para cuestionar las lógicas hegemónicas de la revolución digital en un mundo global. Así, la incorporación del punto de vista transnacional se antoja fundamental para captar y expresar la fugacidad y mutabilidad de las posiciones y prácticas documentales del siglo XXI.

Objetivos

El objeto de este artículo es analizar, desde una perspectiva transnacional, los usos y las prácticas del documental contemporáneo, entendido como un fértil campo de experimentación tecnológica, estética y cultural. A partir del estudio comparativo de los trabajos de tres cineastas de distintas procedencias y generaciones, se profundiza en cómo la aparición de las nuevas tecnologías ha impactado en los procesos de representación del documental contemporáneo. En este sentido, a partir de una aproximación transdisciplinar, hibridando la teoría fílmica con las aportaciones de la antropología cultural, la etnografía y la geografía humana, el artículo quiere indagar en las estrategias retóricas urdidas por los cineastas estudiados para cuestionar una de las asunciones clave del documental tradicional: su capacidad de domesticar mundos y generar sentido a partir del dominio del medio cinematográfico. Por último, el presente estudio pretende plantear ciertas cuestiones teóricas y metodológicas acerca de las implicaciones de la perspectiva transnacional en el documental.

Metodología

Para abordar los objetivos propuestos, se moviliza un aparato metodológico pluridisciplinar y complementario. Sólo desde un marco teórico sensible a la exploración multidisciplinar se puede afrontar con garantías un estudio en el ámbito de la comunicación contemporánea, fragmentaria y cambiante. Como ha afirmado Kathleen Newman (2010), el modelo dinámico de intercambio cinematográfico que fundamenta la característica transnacional del cine contemporáneo necesariamente convoca a disciplinas que se hagan eco de ese desplazamiento continuo, como la geografía, la antropología y la sociología cultural. Por consiguiente, es necesario estudiar las 'zonas de contacto' entre películas, cinematografías y públicos pero también entre los aparatos críticos que los estudian (p. 9).

De esta manera, la complejidad de elementos que convergen en la presente investigación obliga a trabajar con elementos metodológicos de diversas disciplinas:

- Los estudios fílmicos: historia del cine y análisis fílmico, así como análisis del discurso, pero también las metodologías más amplias, que afectan al contexto del análisis cinematográfico.
- Las teorías de la comunicación: de forma fundamental las relacionadas con la recepción y circulación de los mensajes, desarrolladas principalmente a través de las distintas escuelas de los estudios culturales. Para encuadrar esta investigación utilizaremos los recorridos teóricos formulados por la Escuela de Birmingham, entendiendo para ello el cine y el audiovisual como una práctica que genera significados sociales.
- La antropología y sociología cultural: disciplinas que comparten metodologías como la entrevista, la recopilación de materiales documentales o las historias de vida que son útiles para el presente trabajo.

El artículo toma como eje fundamental el análisis textual de diversas películas de los autores estudiados. Sin embargo, los ejemplos han sido escogidos con la pretensión de trazar un marco epistemológico dinámico, en el que como proclama Michael Chanan "la película individual es menos un texto estético en sí autosuficiente, que un episodio en una historia mayor de asunciones y presunciones sobre el qué, el cómo y el quién del mundo de la representación pública" (p. 234). De esta manera, las aproximaciones metodológicas vinculadas al análisis fílmico se ven acompañadas de cuestiones asociadas con el culturalismo, la antropología, la historiografía y, en última instancia, el psicoanálisis.

1. Marco teórico. Cine y documental transnacional

El término transnacional se ha expandido en los últimos años a lo largo de las ciencias sociales y las humanidades. Como tantas otras 'palabras clave' aparecidas en el entorno académico, lo transnacional corre el riesgo de quedar como una moda de nuevo cuño. Y sin embargo, como reconocen los sociólogos, el mero uso del vocablo es significativo de su repercusión e importancia disciplinar.

En el contexto de los estudios fílmicos, 'lo transnacional' ha sido empleado con diversos fines. Así, desde las aproximaciones económicas e industriales, se identifica fundamentalmente con las coproducciones y los diversos acuerdos financieros y empresariales que cruzan fronteras. Paralelamente, desde la estética y los estudios de la representación, el transnacionalismo se investiga asociado a cuestiones narrativas y al despliegue de estilos y géneros que hibridan tradiciones de diverso origen, así como a la observación del significado de actores, directores y filmes más allá de su contexto nacional. Finalmente, la vertiente tecnológica alude en los tiempos contemporáneos a la elaboración de una supuesta *tabula rasa* que, con el digital como eje central, asume un cierto patrón homogeneizador para la difusión y consumo de los productos audiovisuales, convertidos todos en un compendio transnacional.

Recientes publicaciones han demostrado la importancia del concepto y, sobre todo, han cuestionado una aproximación unificadora al mismo. Es decir, el cine transnacional es un hecho (desde el inicio del propio invento fílmico), pero la intensidad y plasmación de 'lo transnacional' admite diversos grados y manifestaciones. Es así como, siguiendo a Mette Hjort (2010), cabe atender a una serie de marcadores para determinar cómo y en qué medida se aprecia lo transnacional. Pero además, esa característica no se produce de forma homogénea, sino que la perspectiva transnacional es en último caso una metodología útil en la medida en que denota los cambios espaciales y temporales que se producen en la circulación global de los productos audiovisuales.

En este sentido, y ya en el campo concreto del documental, parece evidente que, desde sus inicios el cine ha sido un medio proclive a generar una amplia ilusión de internacionalismo y cosmopolitismo. Que esa construcción se fundamentara en la domesticación global occidental y en la atracción por el exotismo de los principales productores cinematográficos ha sido criticado de manera intensa por la teoría poscolonial. No es extraño entonces que los escasos estudios sobre el documental en términos transnacionales reflejen un alto grado de voluntad política, desde el manifiesto de John Hess y Patricia Zimmermann (2005) hasta el "Decolonial Manifesto" del Transnational Decolonial Institute (2011).

Pese a su afán celebratorio del término, ambas proclamas acentúan las posibilidades activistas ofrecidas por un contexto mundial en el que, como apunta Ulrich Beck, la globalización supone "una salida de lo político del marco categorial del Estado nacional" (p. 15).

La aportación de Hess y Zimmermann es especialmente relevante en este terreno, pues no sólo reclaman atención para las estrategias de representación local, en las que los medios son controlados por indígenas y dan lugar a autorrepresentaciones de la comunidad. Además, los autores estadounidenses destacan la utilidad política de las aportaciones transnacionales para rehabilitar las interacciones entre culturas, historias y la multidimensionalidad de los conflictos contemporáneos, algo también puesto de manifiesto por Lutkehaus y Cool (1999). Para estos analistas, una corriente de lo que denominan etnografía posmoderna se basa en su capacidad para cruzar fronteras y afrontar las desigualdades y desajustes de la cultura global (p. 128 y 129). La circulación de bienes y seres humanos da entonces lugar a nuevas relaciones entre los cineastas y su entorno, a la vez que genera un marco cognitivo distinto para la recepción espectatorial.

Nos acercamos así a posturas que ven en el mundo global la exacerbación de las lógicas imperialistas y dominación política y económica de eras pasadas. La situación de independencia de los flujos de capital económico, alejados de cualquier lógica nacional y movidos con libertad a través de los escenarios más convenientes para los inversores (Beck, 2008), contrastan con la dependencia informativa y económica de amplios sectores populares de la sociedad. Así, buena parte del documental contemporáneo y su íntrinseca cualidad transnacional gira alrededor de los parámetros que Arjun Appadurai detectó como fundamentales a la hora de establecer las coordenadas del nuevo orden mundial. A saber, para Appadurai el paisaje tradicional (landscape), entendido tanto física como metafóricamente, habría dado paso a una cultura global estructurada alrededor de un tejido de paisajes tecnológicos, étnicos, financieros, mediáticos e ideológicos (technoscapes, ethnoscapes, finanscapes, mediascapes e ideoscapes).

Si adoptamos la visión dinámica espacial de Appadurai sobre la cultura global como posible aproximación al documental contemporáneo, resulta obvio que esta problematización espacial acarrea importantes consecuencias para la concepción audiovisual contemporánea. La relación del documental con su entorno inmediato adquiere una nueva dimensión, en la que las características expositivas, testimoniales y observacionales del documental contemporáneo se ven saqueadas en aras de una nueva relación con el conocimiento. Una relación en la que la operatividad del término transnacional es fundamental para entender la capacidad del documental contemporáneo a la hora de enfrentarse con las asimetrías

del capitalismo avanzado. Sólo desde ahí se puede entender la potencialidad del documental como mecanismo de intervención en la realidad, escapando por fin del mito de la objetividad que ha perseguido al documental durante más de un siglo (Cerdán, 2004).

2. El conocimiento como trampa

Es precisamente esa reelaboración mítica la que fundamenta parte del trabajo de Ben Russell (Chicago, 1976). Russell se autodefine como "fotógrafo, comisario y vídeo/cineasta itinerante cuyos trabajos se han proyectado en espacios que van de los monasterios belgas del siglo XIV a los bajos de estaciones de policía". Por consiguiente, ya desde su presentación, Russell demuestra controlar las claves de construcción mítica de la vanguardia. Desde su web Dimeshow (espectáculo de diez centavos), plataforma promocional e ideológica con ecos de los inicios del cine de atracciones de los orígenes, Russell actualiza las prácticas fílmicas del cine experimental y documental: desde sus experiencias como programador a la inclusión de extractos de sus filmes o el anuncio de sus performances y *light shows*.

A través de sus múltiples actividades, se observa cómo el motor que guía la actividad de Russell es un enfrentamiento postmoderno con la noción de mito y ritual. Así, partiendo de una aproximación de revisionismo antropológico, Russell consigue socavar las asunciones colonialistas del relato etnográfico para subvertir las nociones occidentales de ritual o de mito. El cine se convierte por tanto en un aliado para controlar la pregnancia ideológica de las narraciones alegóricas en las que se basan los mitos modernos y contemporáneos:

"Desde un incipiente cambio excitante en los 60s y 70s (con protagonistas como Rouch, Asch o Gardner), la etnografía parece haber resuelto sus problemas de representación declarándose aliada de la ciencia, no del arte. Como a mí generalmente me interesa más el arte que la ciencia, he preferido trabajar en la búsqueda de nuevas maneras para relacionarse con la comprensión o incomprensión del mundo. El conocimiento me parece demasiado contingente para tener esperanza en algo concreto" (Granalingam).

Esta indagación de Russell está ya presente en su cortometraje *Daumë* (2000). Montado a partir de cuatro rollos de Súper 8, el filme presenta el deambular de unos personajes por el campo. Bailan, miran a cámara, se ponen caretas, van y vienen. El efecto de extrañamiento está generado no sólo por el choque racial (uno de los personajes es blanco mientras el resto son negros), sino además por una banda sonora que incide en generar una atmósfera extraña, inadecuada para lo que estamos viendo. Sobre las imá-

genes, casi todas en blanco y negro, de estos individuos dando vueltas por la selva alrededor de una casa y un río, escuchamos ruidos distorsionados, un fragmento de un blues, pasos en primer plano sobre una superficie dura (y que evidentemente no corresponden con los sonidos que se desprenderían del caminar selvático), etcétera. Para Russell, el filme es "una interrogación sobre representar un lugar que no puede representarse" (dimeshow), de tal manera que la banda sonora y visual continuamente frustran nuestras expectativas para conocer algo más de ese lugar y la gente que lo habita.

En este sentido, la obra posterior de Russell girará en torno a esta indagación en el hueco generado entre la representación y la expectativa espectatorial. Al respecto, los experimentos de Russell se verán plasmados en su serie Trypps. Compuesta por 7 cortometrajes, el cineasta juega en ellos con elementos formales, generalmente ópticos y sonoros, en base a un dispositivo que dota de entidad y coherencia a cada pieza. Russell los define como un estudio en marcha sobre el trance, el viaje y las etnografías psicodélicas. Como comenta Russell, "quería comprometerme con el acto espectatorial en el cine, que tiene sus asunciones y expectativas de trascendencia. Una representación no es la cosa que representa, así que yo me propuse producir algo más" (Granalingam).

Estos ejercicios basculan entonces entre la búsqueda fenomenológica, la pretensión formal y la subversión significativa a partir de establecer juegos con las nociones de presentación y representación. Es el caso de *Black and White Trypps Number Three* (2009), en el que la cámara se centra en los vaivenes de los jóvenes que se agrupan en primera fila en un concierto del grupo ruidista Lightning Bolt. Dirigiendo un pequeño foco de luz a primera fila, Russell obtiene un impactante retrato del trance de cuerpos que se mueven mientras toca el grupo, entre las tinieblas y el reducido halo lumínico dirigido por Russell. La sencillez técnica del gesto del cineasta americano consigue el doble efecto de llamar la atención sobre el objeto filmado a la vez que sobre el propio dispositivo. De este modo, la capacidad significativa del rito es asimismo doble: de un lado el concierto filmado, de otro los espectadores contemplando la película de Russell.

Estas piezas incluyen otras aproximaciones a lo real, desde el efecto psicodélico de un neón en Dubai (*Trypp #5*) hasta una actuación del cómico Richard Pryor distorsionada (*Trypp #4*) y una filmación recreada de un ritual en Surinam (*Trypp #6*). Es precisamente en Surinam donde se rodará el largometraje *Let Each One Go Where He May* (2009). Rodado a base de 13 planos-secuencia de casi idéntica duración (un rollo de 16 mm.), el filme explora el viaje de unos hermanos desde el medio rural a la ciudad para concluir en una fiesta pagana en un pueblo y retomar finalmente una canoa para navegar por el río. Película de

desplazamiento físico y con apenas diálogo, la narrativa es conscientemente elíptica y no explicativa. En ella, el plano secuencia juega el papel contrario al que la crítica baziniana otorgaba tradicionalmente. Es decir, pese a privilegiar esa transparencia y una cierta ética de la mirada, los planos de seguimiento de Russell no cuentan nada sobre la psique de los personajes o el entorno en que se desenvuelven. En ningún momento se le proporcionan al espectador claves para entender el relato, claves que por otro lado serían del todo insuficientes para comprender algo de la realidad que estamos viendo.

De esta forma, la estrategia elíptica de Russell juega con los fundamentos del documental etnográfico tradicional. Es decir, mientras en aquél se proporcionan los motivos y las coordenadas espacio-temporales sobre las que el director (generalmente hombre blanco occidental) opera, la película de Russell desafía al espectador haciéndole consciente de su incapacidad por gestionar y domesticar esas otras culturas exóticas.

Resulta complicado discernir el entorno en el que se desarrolla la narración, a la vez que su ubicación en Surinam provoca la toma de conciencia de los espectadores de nuestro abultado desconocimiento frente a la geografía postcolonial. El filme escenifica buena parte de los locus tradicionales del documental etnográfico, desde la contemplación del cuerpo desnudo del exótico y atractivo cuerpo del nativo negro con que se abre la película, hasta la recreación de danzas y músicas que el espectador acostumbra a asociar a ritos ancestrales. La tensión entre la necesidad y la imposibilidad de conocimiento, se mantiene a lo largo de todo el metraje. La medida puesta en escena, casi coreográfica, de Russell y sus actores acentúa la naturalización de los espacios, pese a que al mismo tiempo provoca esa concienciación de desorientación y desigualdad de los procesos transnacionales. En plena era Google, en la que los buscadores de Internet crean la sensación de dominio cognitivo, *Let each one go where he may* concede la oportunidad de reflexionar sobre los límites del conocimiento y del mismo deseo de dominación global que subyace a la cara amable y atractiva del transnacionalismo.

El mito, entendido como la fábula o ficción alegórica que plantea problemas esenciales, inscritos en el inconsciente colectivo, y da una interpretación poético-religiosa de la existencia, sobrevuela la narración propuesta por Russell y se plasma en una cosmovisión que pone en crisis las lecturas acríticas de los procesos transnacionales.

"Cinema is not the world", proclama Russell. Y en efecto, los planos secuencia de su película desbordan la construcción de significado de la que es capaz el espectador. El mecanismo cinematográfico confeccionado por el director desmonta la ingenuidad de las lecturas transnacionales para devolverlas a un espacio de diálogo conti-

nuo entre el relativismo y las posibilidades de generar conocimiento.

3. La construcción transnacional

Es el momento de pasar al trabajo de Lisl Ponger (Nuremberg, Alemania, 1947). Artista visual que reside y trabaja en Viena, Ponger empieza a trabajar en cine a finales de los setenta, con una serie de cortos en súper 8. Pertenece a la denominada tercera ola de cineastas experimentales austriacos, incluyendo a Linda Christanell, Gustav Deutsch, Norbert Gmeindl, Renate Kordon, Wolfgang Lehner, Bady Minck, Bärbel Neubauer, Johannes Rosenberger y Arnold Schicker, muchos de ellos trabajando en pequeños formatos. Para aprovechar este rebrote de actividad, es revitalizada la Cooperativa de Cineastas de Austria, iniciada por Hans Scheugl, Moucle Blackout y otros en 1982. Ponger forma parte de la creación de Sixpack Film, junto a Martin Arnold, Brigitta Burger-Utzer, Alexander Horwath y Peter Tscherkassky. Organización encargada de la promoción y distribución del cine y vídeo austriaco tanto a nivel nacional como internacional, Sixpack surge de la necesidad de crear una alternativa a la Cooperativa de Cineastas de Austria y de la conciencia de los éxitos generados por *Pièce touchée* (Martin Arnold, 1989) en el circuito de festivales (Webber).

Las primeras películas de Lisl Ponger, todas en Súper 8, ofrecen una investigación formalista del cine. Títulos como *Space Equals Time – Far Freaking Out* (1979) o *Film – an Exercise in Illusion I* (1980) son un ejemplo de esta beta. Paralelamente, Ponger desarrolla una intensa reflexión sobre el espacio y su relación con la cámara como mecanismo de aprehensión. En este sentido, Ponger hermana el formalismo de la vanguardia austriaca con un interés por el mundo y su representación. Es este interés humanista, unido a su formación fotográfica, la que aparta a Ponger del camino hegemónico del cine experimental austriaco, representado por Peter Tscherkassky, y la acerca a un terreno documental.

Entre su trabajo reciente, destaca *Phantom Fremdes Wien* (1991-2004), cuya traducción equivaldría a Fantasma Extranjera Viena. Proyecto multidisciplinar que incluye un libro y una serie fotográfica para una exposición, culmina con el montaje del material compilado por Ponger a lo largo de sus visitas a celebraciones de las distintas comunidades nacionales que habitan en Viena. Así, el filme otorga visibilidad a una serie de espacios y de partes de la población generalmente negadas en el espacio público nacional austriaco. Circunscribiéndose a las festividades de las distintas nacionalidades que pueblan Viena, Ponger construye un mosaico que combina el extrañamiento ante el retrato de la ciudad con la algarabía de las celebraciones y una cierta sensación de cosmopolitismo aparentemente domes-

ticado. Sin embargo, a medida que se suceden los actos, se percibe una inquietante alienación familiar. Es decir, la cercanía que provocan las celebraciones y ritos choca con nuestra ignorancia ante lo que se desarrolla frente a nuestros ojos, más aún en el entorno desfamiliarizado de la Viena postimperial. Ponger apuesta por introducir su subjetividad como artista, de tal manera que su voz en off identifica los distintos sitios y eventos pero a la vez cuestiona su relación como creadora autóctona con el material compilado. De este modo, el filme se convierte en una reflexión metodológica ante los significados y posibilidades que el material en bruto abre a la cineasta. Ante la imposibilidad de abarcar los diversos significados de las celebraciones y dotarlos de un único significado, Ponger se sumerge en una dialéctica con las imágenes y establece diversas categorías que le permitan organizar las imágenes y sonidos según el origen geográfico de las comunidades visitadas, el orden cronológico en que fueron filmadas, el lenguaje fílmico empleado (sombras, luces, reflejos) o incluso iconográficamente por colores, máscaras, etc. Las categorías se suceden para albergar nuevas posibilidades de significado, todas ellas jugando con la contigüidad que aporta el montaje y con la capacidad relacional de la convivencia transnacional. La construcción de la representación se hace evidente y Ponger nos hace cómplices de la inabarcabilidad de significados y de la posibilidad de manipularlos, escapando del esencialismo identitario. Como ha escrito Tim Sharp, el filme "simultáneamente niega y confirma categorías -narrativa, experimental y documental. Su centro de gravedad es el modo en que estructuramos lo que vemos como conocimiento en relación a otras culturas y, a la vez, la manera en que esas estructuras determinan lo que vemos" (Sharp).

Esa metodología clasificatoria, según la que la antropología ha canalizado la manera en que entendemos las culturas basándose en tipos y representaciones, se basa en una construcción que el filme de Ponger pretende desenmascarar. Lejos de ser un método objetivo, la asunción de cualquier metodología implica el cuestionamiento de la posición del observador, quien excluye y fabrica a su antojo las condiciones de existencia de las distintas culturas estudiadas. En este caso, la aproximación transcultural de Ponger permite remarcar las diferencias en las expresiones folclóricas entre las distintas naciones, pero a la vez es capaz de generar una continuidad entre las mismas. A su vez, la entrada de la subjetividad de la cineasta y sus preguntas sobre cómo debe avanzar y acabar su película nos recuerdan que la posición enunciativa depende de unas coordenadas geográficas, cronológicas y culturales que afectan de manera decisiva a la película como objeto re-presentativo. Esta revelación es a la vez fundamental para desechar cualquier aproximación inocente a las relaciones transnacionales. En todo caso, éstas se desarrollan en contextos de

manifiesta desigualdad económica, política y social.

Esta serie de temas van a ser puestos en pantalla en *IMAGO MUNDI* (2007). El vídeo está estructurado como un making off de la fotografía *Destroy Capitalism* (2005). En él se puede ver a la artista rodeada del equipo con el que colabora para la producción de la fotografía (los modelos, el músico, la encargada de vestuario), a la vez que organiza con ellos mismos una suerte de seminario teórico sobre la condición de los "austríacos negros" en la Viena postimperial. El vídeo se transforma aquí en un documento cuidadosamente construido de la realización de la fotografía, que sirve como una leyenda de la misma. Si bien esta obra no tiene la característica hipertextual de incursiones de Ponger en el CD-ROM, sí que sigue en la misma línea de situar el proceso de creación en unas afinidades teóricas determinadas, que necesitan ser fijadas para comprender la posición del artista.

Esta obra se puede analizar en el marco de lo que Arjun Appadurai llama la "imaginación de la investigación". Appadurai apunta a la necesidad de considerar la investigación como una práctica de la imaginación, pues "puede ser útil observarla no sólo históricamente sino también antropológicamente, como una práctica extraña y maravillosa que transformó la vida intelectual occidental más que cualquier otra desde el Renacimiento" (2000, p. 8 y 9).

~~"Misionary. Mercenary. Ethnologist. Tourist~~. Artist", es la leyenda que reza el brazo tatuado de la protagonista de la fotografía *Wild Places* (2001). Podríamos tomar esta imagen como un resumen de las posiciones por las que Lisl Ponger ha pasado a lo largo de su obra, que no son otras que las posiciones por las que ha pasado la sociedad occidental en su intento de conocer y representar a las culturas que no eran la suya. Como defiende Shaheen Merali, "su trabajo es un intento político de lidiar con las cuestiones de poder y las historias de las imágenes. Se podría hacer una analogía entre ejercer la resistencia al poder [*counterpower*] y realizar estos trabajos, una suerte de contra-imágenes que resisten frente a los cánones occidentales de representación visual" (p. 136).

No es extraño pues que el último proyecto fotográfico de Ponger sea un remake de cuatro instantáneas de las cuatro películas de Indiana Jones. Bajo el título global de 'Indianae Jones: Fact or Truth', la artista centroeuropea juega con el equívoco del nombre del personaje interpretado por Harrison Ford y la apelación a las culturas indígenas. A partir de ahí, en una serie de *tableaux*, la serie reincide en la posición del espectador/creador como fundamental para establecer los parámetros desde los que analizar las relaciones transnacionales en toda su extensión y crudeza.

4. Generando momentos de (in)corrección

> *"No tengo ni celuloides ni cintas de video. Sólo tengo números almacenados en discos duros y cajas de memoria llamadas Quicktime. De ellas, he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque verdades no son."*

Así empieza *Color perro que huye* (2011), el último largometraje del hispano-venezolano Andrés Duque. Diario personal de los últimos diez años del cineasta, el filme parte del fracaso del director al rodar su nueva película y, tras un accidente físico, reflexionar en imágenes sobre su experiencia como caraqueño afincado en Barcelona. La película es por tanto un intento por reconciliar una experiencia personal y vital tanto a nivel temporal como espacial. De ahí que, si bien el punto de partida es una mirada irónica a la cotidianeidad catalana, el relato evolucione a saltos pasando por la visita de Duque a Venezuela tras 10 años de ausencia y acabe con el intento por congraciar su realidad barcelonesa a partir de unas imágenes de un perro que corre sin dirección.

No es extraño que el filme contenga en sí una serie de observaciones y reflexiones que apuntan en multitud de direcciones. Dos son a efectos de este artículo las más interesantes. Por un lado, la exploración de Duque de las tecnologías digitales. Por el otro, la desestructura narrativa de la película.

En el primer caso, Duque, que siempre graba en vídeo digital, se desentiende de la rivalidad y dicotomía entre lo digital y lo analógico: "Si la tecnología digital nos puede resultar familiar es porque el cine ha sido la horma que ha configurado nuestra manera de conectar con ella. La cultura audiovisual es cinematográfica en la medida en que los medios digitales han hecho evidente el impacto que el cine ha tenido en nuestras vidas" (Duque, p. 18).

De este modo, el cine como concepto audiovisual, más allá de la especificidad del medio, resulta valioso para considerar su riqueza en el siglo XXI. Si Russell y Ponger utilizan los subformatos para contravenir los mitos heredados de la etnografía audiovisual moderna, Duque indaga en los espacios aparentemente virtuales del mundo digital para subrayar sus posibilidades comunicativas. No es casualidad que durante su convalescencia, Duque se dedique a jugar y a mostrarnos fragmentos de Internet. Clips seleccionados entre imágenes impactantes, momentos confesionales, acontecimientos espectaculares y una larga ristra de ejemplos que han volatilizado las distancias entre el espacio público y privado y forman ya parte de nuestra percepción global del mundo.

Y aún así, el espectador contemporáneo, familiarizado con estos momentos extraños a la par que cotidianos, no puede dejar de sentir cierto desasosiego. Sentimiento

acrecentado por los vaivenes de Duque y de la película, que generan en su interior una especie de cima, entre cuyas grietas se filtra una profunda melancolía ante la imposibilidad de encontrar un equilibrio entre las dinámicas transnacionales actuales. Se podría incluso hablar de un cierto clima siniestro, en el sentido freudiano del término. Si para Freud "lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás", este desconcierto y desorientación, no sólo geográfica o temporal, sino también vital, expresa en buena medida los desajustes producidos por los procesos transnacionales.

En este sentido, *Color perro que huye* profundizaría en los desajustes de anteriores películas de Duque, como *Iván Z* (2004) o *Paralelo 10* (2005), pero también en las extrañas conexiones y zonas de contacto de *Life between worlds not in fixed reality* (2008) o *No es la imagen, es el objeto* (2008), dos de los trabajos más recientes del realizador. Desde sus retratos sobre Iván Zulueta o la mujer filipina de las dos primeras cintas mencionadas, el director ha desarrollado una investigación sobre seres olvidados y realidades ocultas por el poder mediático establecido.

En este contexto, las grabaciones de Duque se convierten en el reverso oscuro de otros proyectos de documental español contemporáneo, en los que el documental sirve como excusa para volver a esa recreación moderna de los salvajes, los pobres o los desfavorecidos que habitan otras regiones. Es el caso de *Guest* (2010), de José Luis Guerin, que pese a su ambición desemboca en un inquietante desencuentro con los habitantes de las ciudades a las que es invitado por los festivales de cine. En definitiva, mientras Guerin sigue creyendo loablemente en la capacidad del documental para generar un espacio de conocimiento único y cerrado, en el que los pobres utilicen su cámara como altavoz, Duque, Ponger y Russell recelan de una explicación tan limpia, a la vez que tan problemática para la historia reciente. Y es que quizá el potencial seductor de lo transnacional, a la vez que su utilidad terminológica relacionada con el documental, resida en su capacidad para explicar esos desajustes, esas zonas de tránsito en las que por efecto siniestro lo cotidiano adquiere un valor grotesco y epistemológicamente significativo para explicar el mundo en el que vivimos, enfrentando la experiencia y circunstancia personales con lo social a través del movimiento.

Conclusiones

Para concluir, es preciso insistir en la valía de lo transnacional como método y marco de reflexión para acercarse al documental contemporáneo. La condición transnacional del documental actual permite acercarnos al concepto de pedagogía fronteriza (border pedagogy) propuesta por Henry Giroux y sus colaboradores (1994). Basada una vez más en la fluctuación de los espacios posmodernos, Giroux pretende generar un marco didáctico que incorpore los cambios epistemológicos que implica el capitalismo global en términos sociales, culturales y económicos. En este contexto, resulta estimulante repensar el espacio de confluencia entre el documental y el experimental como una zona creativa. El estudio de esos deslizamientos simbólicos y reales a los que hemos atendido aquí, culmina pues no sólo en unos proyectos estéticos, sino fundamentalmente políticos y pedagógicos. Mediante el cuestionamiento de los actos de representación de Russell, Ponger y Duque se toma conciencia de las elecciones que existen en los procesos de inclusión y exclusión cultural. Es más, las pedagogías críticas de la representación asumen la centralidad de una cultura audiovisual, en el que la proliferación de imágenes y sonidos electrónicos activan una tensión productiva entre la necesidad de reconocer y etiquetar genéricamente dichas experiencias y su maleabilidad, entre su aparente independencia y su concreción en unas prácticas socioculturales que les asignan significados e ideologías.

La capacidad relacional del término transnacional, junto a su valor comparativo, son fundamentales para analizar las construcciones de los espacios públicos y privados del siglo XXI. De este modo, el documental transnacional busca una forma contemporánea de explicar la producción, transmisión y diseminación del conocimiento y la cultura, aceptando de una vez por todas las estrategias discursivas y deconstruyendo los campos formativos. La atención a los efectos de los medios de comunicación sobre la formación identitaria y las prácticas cotidianas, la experiencia generacional y las relaciones entre el cuerpo y el ser ocupan una parte substantiva de las distintas formulaciones teóricas.

Por último, se impone la necesidad de encontrar un modo de análisis que se mueva a nivel microcultural, sin caer en la tentación de diseñar una *zeitgeist*. Quizá quepa la posibilidad de trabajar con narrativas agregadas como las de las películas estudiadas, que intentan explicar la cultura sin perder de vista las disonancias culturales que prevalecen en la época. En un período caracterizado por la falta de consistencia, donde los canales de comunicación tradicionales fallan al intentar dar una visión consistente de lo que está aconteciendo, nos situamos en un momento donde son más importantes los modos de transmisión,

compilación y almacenaje de los que hablaba Duque que la cohesión ideológica; la discontinuidad de fenómenos que la coherencia de una narrativa única y homogénea. Estas otras narrativas críticas y pedagógicas tienen en cuenta la parcialidad y fragmentación y se emplean para explicar fenómenos en sí mismos discontinuos. La evaluación de las prácticas transnacionales como procesos culturales se realiza en base a las luchas por la autoridad crítica y la legitimidad profesional, en una encrucijada por controlar el consumo y la producción de significado.

Si hoy en día vivimos con la urgente necesidad de anticipar la novedad y sus posibilidades de transformación económica, me parece que el valor se desplaza hacia las metodologías y las técnicas usadas en esa confección de lo nuevo. Así, los ejemplos de Lisl Ponger, Ben Russell y Andrés Duque nos obligan a repensar esas relaciones espaciales, en que las distintas posiciones se descubren mediante el movimiento, en un circuito de capital cultural, social y económico cada vez más complejo. Es en este contexto en el que debe leerse el título que da nombre a este artículo. Un entorno en el que la 'x' ya no es el acertijo cruzado que descifra el doctor Jones a su paso por Venecia, sino que se erige en una incógnita que nos interpela desde su movilidad e indefinición.

Referencias

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appadurai, A. (2000). "Grassroots Globalization and the Research Imagination", *Public Culture ,12 (1)*, 1-19.

Aronowitz, S. y Giroux, H. A.(1991). *Postmodern Education. Politics, Culture, & Social Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Beck, U. (2008). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.

Català, J. M. (2003). "La necesaria impureza del nuevo documental', en *Documentaria 2003. Muestra Internacional de Cine Documental de Mujeres. Sexo, Mentiras y Mundalización*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, pp. 19-26.

Català, J. M. y Cerdán, J. (2007). "Después de lo Real. Pensar las formas del documental, hoy". Eds. Josep Maria Català y Josetxo Cerdán, *Después de lo Real*, monográfico de *Archivos de la Filmoteca*, vol. I, n. 57-58, pp. 6-25.

Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute.

Clifford, J. (1997). *Rutes: Travel and Translation in the 20th Century*. Boston: Harvard University Press.

Corner, J. "Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and Their Functions".En línea en: http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm (Consulta 20/02/2011).

Duque, A. (2011). "¿Qué esperamos del cine?", *Revista de la Academia*, mayo, p. 18.

Freud, S. (1919). "Lo siniestro". En línea en: http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/index.htm (Consulta 11/07/2011)

Giroux, H. A. y McLaren, P. (eds., 1994). *Between Borders. Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. Nueva York y Londres: Routledge.

Gnanalingam, B. "Ben Russell on We Can Not Exist in This World Alone". *The Lumière Reader*. En línea en: http://www.lumiere.net.nz/reader/item/1812 (Consulta 18/05/2011).

Hess, J. y Zimmermann, P. R. (2005). "Transnational Documentaries: A Manifesto". Eds. Elizabeth Ezra y Terry Rowden. *Transnational Cinema. The Film Reader*. Nueva York: Routledge, pp. 97-108.

Hjort. M. (2010). "On the plurality of cinematic transnationalism". Eds. Durovicova y K. Newman, K. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, pp. 12-33.

Lutkehaus, N. y Cool, J. (1999). "Paradigms Lost and Found: The 'Crisis of Representation' and Visual Anthropology". Eds. Jane M. Gaines y Michael Renov, *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 116-139.

Merali, S. (2007). "Is it still you? Was it ever you? Can it ever be you?". VVAA, *Lisl Ponger. Photo und Filmarbeiten*. Klagenfurt: Wieser Verlag, pp. 135-147.

Newman, K. (2010). "Notes on transnational film theory: decentered subjectivity, decentered capitalism". Eds. Durovicova y K. Newman, K. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, pp. 3-11.

Ortega, M. L. (2005). "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". Eds. Mirito Torreiro y Josetxo Cerdán, *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp.185-218.

Paz Morandeira, Víctor. "Entrevista. Ben Russell". *Blogs&Docs. Revista on line dedicada a la no ficción*. En línea en: http://www.blogsandocs.com/?p=562 (Consulta 30/06/2011).

Russell, B. "An Ongoing Study in Trance, Travel and Psychedelic Ethnographies". En línea en: http://dimeshow.com/films.html. (Consulta 15/02/2011).

Sharp, T. "Travelling shots. Notes on the films by Lisl Ponger". En línea en: http://www.sixpackfilm.com/archive/texte/01_filmvideo/travelling_shots.html (Consulta 30/06/2011).

Sichel, B. (ed., 2003). *Postverité*. Murcia: Centro Párraga.

Wang, Y. (2008). The 'transnational' as methodology: transnationalizing Chinese film studies through the example of *The Love Parade* and its Chinese remakes. *Journal of Chinese Cinemas 2*(1), pp. 9-21.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Webber, M. "Contando las olas: Un sumario de la actividad del cine independiente austriaco". *Miradas. Revista del audiovisual*. En línea en: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=227&Itemid=49 (Consulta 30/06/2011).

OTRAS FUENTES:

Duque, Andrés: http://www.andresduque.com

Ponger, Lisl: http://lislponger.com/

Russell, Ben: http://dimeshow.com/main.html

Transnational Decolonial Institute (2011). The Decolonial Manifesto.

Cita de este artículo
FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2012) La 'x' marca el lugar. La condición transnacional del documental en el siglo XXI. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Enero de 2012, Año 10, Vol. 1,* pp. 05-57. Recuperado (Fecha de acceso), de http://www.icono14.net

NOTAS

[i] Este trabajo se enmarca en el desarrollo del proyecto de investigación CSO2010-15798 (TRANSCINE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.