

“El cine experimental” Alberte Pagán

Ninguno de los nombres (vanguardista, crítico, formal, materialista, abstracto, alternativo...) o de los “géneros” que engloba el cine experimental (*underground*, lírico, *neoformal*, de montaje...) refleja exactamente la naturaleza de este tipo de cine. Ni siquiera el término cine experimental es el más adecuado, pese a ser el más habitual, pues alude a la obra como “experimento”, lo que está lejos de la intención de gran parte de los artistas.

Son películas artesanales (aunque no por ello menos acabadas), hechas fuera de los círculos comerciales o de subvenciones, que se desenvuelven en los límites de las normas expresivas y estéticas. Por su mismo carácter vanguardista, lo que en cierto momento resulta experimental y poco asimilable por la audiencia puede llegar a ser moneda de cambio tiempo después. Es un cine “anticomercial”, que no busca el beneficio económico. En el ámbito expresivo es un cine que reacciona ante las normas cinematográficas establecidas. En ese sentido, es un cine no narrativo (antinarrativo). Busca desesperadamente su reconocimiento como “arte” en un mundo cinematográfico obcecado por el mercado. Existe cierto reconocimiento por parte de la Academia, aunque éste se suele centrar en cuatro películas contadas, dejando de lado el resto del cine experimental. Más que un problema de público, existe un problema de distribución y de educación visual (no existe una educación básica audiovisual).

El cine pudo seguir los caminos estético-expresivos de la pintura o de la música, o crear una tradición nueva y propia. El apadrinamiento de la novela narrativa cortó muchas de sus posibilidades.

El cine experimental es aquel cine que busca un desarrollo propiamente cinematográfico. Los puntos de contacto con la pintura (carácter visual) y con la música (temporalidad como dimensión concreta) son muchos. El cine experimental es casi tan viejo como el propio cine. Existen obras conscientemente vanguardistas elaboradas ya en 1910 (Bruno Corra y Arnaldo Ginna), y en los años veinte eclosionaría el primer cine de vanguardia conservado: Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray, Fernand Léger...

Provoca una ruptura de las expectativas, un ataque a las convenciones, un cuestionamiento de las verdades absolutas. La primera verdad atacada es la importancia del artista como ser divino inspirado que les transmite verdades inaccesibles al resto de los mortales.

El cine experimental es políticamente subversivo porque cuestiona los modos de representación del poder y acude con demasiada frecuencia a temas considerados tabú, como el sexo, la vida, la muerte...

Es un cine más radical que no esconde la materialidad del celuloide e incluso la utiliza como contenido de sus mensajes: desde la inclusión de rascaduras, perforaciones de arrastre o partículas de polvo hasta la utilización de la duración como un elemento concreto más. El materialismo de este cine pone en primer plano los engranajes que hacen posible la película. El “aburrimiento” es para muchos cineastas una herramienta que provoca en el público una consciencia del hecho de la proyección. El público en el cine experimental es sin lugar a dudas un público necesariamente activo.

“El hombre esencial” (“Man of Aran” de Robert Flaherty) J.L. Comolli

En “*Man of Aran*” (1934) el montaje no sucedió al rodaje: lo acompañó. Filmar, montar, filmar. Este lugar central del montaje hace de “*Man of Aran*” una experiencia límite en la historia del cine. Flaherty experimenta una nueva manera de hacer un film. Se sirve del montaje como programa de rodaje. El film está compuesto de punta a punta, controlado, fabricado a medida. Es puesto en escena de forma minuciosa. El director instala un verdadero estudio en su casa de alquiler: un laboratorio, una sala de proyección y una sala de montaje. Cuanto más filma, más monta. Cuando más monta, más quiere filmar... “*A work in progress*”: lo que es rodado, revelado, visionado y montado, se transforma en el bosquejo o la aproximación (el argumento) de lo que será filmado después.

Para Flaherty, el cine está antes que nada, y solamente los fragmentos montados le hablan en su idioma; porque la realidad filmada precede a toda realidad vivida. Montar es volver al lugar del registro, y ahí es cuando Flaherty descubre cosas que no había visto en la filmación. El film metamorfosea el mundo. El montaje pone de manifiesto y a la vez fabrica la plasticidad del mundo.

“*Man of Aran*” es uno de los films más montados de la historia del cine. Por la cantidad de planos, su brevedad, el recurso sistemático del montaje alternado con acciones paralelas, la fragmentación de los gestos y la multiplicación de los ángulos. Un cine de la acción, pero de la acción hecha migajas y después reconstruida fílmicamente a partir de esa dispersión (ej.: tempestad hecha de cien trozos de tempestades registradas en momentos distintos). La mirada, en Flaherty, se fabrica metro a metro de película.

Nada es gratuito: todo es efecto. “Hay que filmar para ver” (Godard). Hay una diferencia entre lo que Flaherty ve cuando filma y lo que encuentra en la proyección. Esta diferencia se llama cine. Obedece al hecho (inevitable) de que la máquina cinematográfica registra a su manera la escena que se desarrolla ante ella. Primer problema: la cámara sustituye la mirada binocular, que es la nuestra, por otra monocular; un objetivo que además obedece a las leyes de la óptica de forma mucho más rígida que nuestros ojos. Segundo problema: esa mirada está encuadrada; el cuadro limita el campo de visión (más que la fotografía, pues registra el movimiento). Tercer problema: el registro no sólo es discontinuo, sino medido: 24 o 25 fps. Toda cosa filmada pasa por un tamiz de espacio, de tiempo y de medida que la transforma.

La máquina cinematográfica revela la realidad en una nueva dimensión, hace aparecer otra verdad que no se manifestaría sin ese filtro y que puede ser decepcionante o exaltante. Se llama *cinegenia* a la manera como la cámara remodela aquello que toma.

Mirada = relación = lugar del espectador en la representación. Esta relación en cine es, antes que nada, la que una mirada humana (el espectador) mantiene con una máquina. Las máquinas lo hacen muy bien, eso de devolvernos la parte no humana del hombre. El cine de Flaherty no es “contemplativo” porque actúa sobre la mirada. Nada en “*Man of Aran*” sucede sin la mirada de uno u otro de los personajes. Las miradas de unos a otros están siempre ligadas a acciones que los implican, cuestiones que a su vez tienen que ver con el problema de la supervivencia de la familia y del grupo. Son miradas dramáticas, y el montaje alternado que no deja de situar esos personajes y esas miradas siempre en una relación de interdependencia (montaje heredado de Griffith), acentúa sistemáticamente el motivo del film, el de la confrontación con el cielo, el mar, la tierra, los peligros... Juntos y confrontados. Montados.

Flaherty se sirve del cine para poner en duda aquello que se supone ya sabido. Antes que la mirada, antes que el cine, el mundo es entero, indestructible; las cosas están allí. La supervivencia, la existencia del ser humano está ligada a las relaciones que es capaz de mantener con el mundo y con él mismo. Es por eso que el cine comienza por fragmentar el mundo. El montaje volverá a unir los pedazos, revelando que no solamente los hombres hicieron frente al mundo, sino que además forman parte de él.

“El punto de vista documental: À propos de Nice” (1929) Jean Vigo

El cine adolece más de un vicio de pensamiento que de una total ausencia de pensamiento. Con el pretexto de que el cine acaba de nacer, estamos jugando al niño pequeño, como ese papá que “chochea” para que su angelito le pueda entender mejor.

Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse a explotar una mina de temas que la actualidad iría renovando incesantemente. Significaría evitar la sutileza excesivamente de artista de un cine puro y la supervisión de un super-ombigo visto desde muchos ángulos. Significaría prescindir de saber si el cine tiene que ser, a priori, mudo, sonoro, hablado, en color... Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse simplemente a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión.

“*Un perro andaluz*”, a pesar de ser un drama interior desarrollado en forma de poema, no deja de presentar, todas las características de un film con un tema de tipo social. Es una obra capital desde todos los puntos de vista: firmeza de la puesta en escena, habilidad de la iluminación, ciencia perfecta de las asociaciones visuales e ideológicas, sólida lógica del sueño, admirable confrontación entre el subconsciente y lo racional. Es un film preciso y valiente. Nuestra apatía es sometida a una dura prueba, esa apatía que nos hace aceptar todas las monstruosidades cometidas por los hombres. El prólogo nos asegura que, en este film, vamos a tener que ver con otros ojos que los habituales.

Dirigirse hacia un cine social, significa, pues, proveer al cine de un tema que suscite interés.

Hablemos del documental social o del punto de vista documentado: Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidad por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. El tomavistas estará dirigido a lo que debe ser considerado como un documento y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal.

El juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara; de lo contrario, hay que renunciar al valor “documento” de este tipo de cine.

Y el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.

Este documento social tiene que hacernos abrir bien los ojos. “*A propos de Nice*” es sólo un modesto borrador para un cine de este tipo. En este film, por mediación de una ciudad cuyas manifestaciones son significativas, se asiste al proceso de unas ciertas gentes.

La atmósfera de Niza y el espíritu de la vida que allí se lleva, apenas indicados, hacen que el film tienda a la generalización de groseras diversiones situadas bajo el signo de lo grotesco, de la carne y de la muerte, y que son los últimos estertores de una sociedad abandonada a sí misma hasta daros náuseas y haceros cómplices de una solución revolucionaria.

“Postulados del documental” John Grierson

Los franceses que usaron por primera vez el término documental se referían sólo al cine sobre viajes. Pero el cine documental ha seguido su camino: de los exotismos ha pasado a incluir films dramáticos, y con el tiempo incluirá otros tipos de cine distintos.

Hasta ahora hemos considerado que todos los filmes realizados en torno a la naturaleza son parte de esa categoría. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo, el cine era documental por ese solo hecho.

El noticiario en un periodo de paz es una instantánea veloz de algún acontecimiento totalmente trivial. Y en las revistas, el afán por el toque llamativo o popular es tan exagerado que algo se disloca. Posiblemente el buen gusto; posiblemente el sentido común. A estos films, desde luego, no les gustaría que se les llamara instructivos, pero, a pesar de todos sus disfraces, eso es lo que son. No dramatizan; describen y exponen, pero en cualquier sentido estético sólo rara vez son reveladores. Allí está su límite formal, y es improbable que puedan hacer alguna contribución considerable al arte mayor del documental. Su forma está recortada para su adaptación al comentario verbal y los planos arreglados para apuntar a sus chistes o a sus conclusiones. Tienen un valor creciente como entretenimiento, como educación y como propaganda. Pero es correcto establecer los límites formales de su especie. Más allá de los reporteros, de los revisteros y de los charlistas, comienza el mundo del documental propiamente dicho.

Principios:

1. Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Abrir la pantalla hacia el mundo real. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.
2. Creemos que el actor original y la escena original son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno.
3. Creemos que los materiales y los relatos elegidos al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que lo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee capacidad para subrayar el movimiento formado por la tradición desgastado por el tiempo. El documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que sería imposible para la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano.

La elección del medio expresivo del documental es una elección tan gravemente distinta como puede serlo el elegir la poesía en lugar de la ficción. Ocuparse de un material diferente es, o debe ser, ocuparse de temas estéticos distintos a los del estudio. El joven director no puede acceder al documental y al estilo del estudio a la vez. El director documental que había en Flaherty difería de la intención del estudio en Hollywood. Con Flaherty era un principio absoluto que el relato debía surgir de su ambiente natural y que debía ser la historia esencial del lugar. Su drama es así, un drama de días y de noches, del paso de las estaciones del año, de las luchas fundamentales con las que esa gente gana su sustento, o hace posible la vida comunal, o construye la dignidad de su tribu.

Esta interpretación refleja la filosofía particular de Flaherty. Pero un representante triunfal del género documental no está obligado a emprender la persecución, hasta los confines de la Tierra, en busca de la simplicidad de antaño. Flaherty fallará siempre en desarrollar una forma adecuada al material más inmediato del mundo moderno. Con su amor hacia todo el Tiempo menos el suyo, y hacia toda Vida excepto la suya, evita preocuparse en serio de un trabajo creativo en lo que se refiere a la sociedad.

Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

1. El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llegar a conocerlo íntimamente para ordenarlo.
2. El documental debe seguirle en su distinción entre la descripción y el drama. Hay otras formas de cine además de la que elige Flaherty, pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema, y el otro método que de manera más explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida al natural, pero se crea una interpretación de ella.

Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, igual que Flaherty, procurar una forma narrativa, o se puede no estar interesado por el individuo. El espectador puede pensar que le preocupa más el problema de la gente que pelea por su sustento en medio de la abundancia o la morsa enloquecida de las finanzas internacionales. Incluso puede pensar que el individualismo es responsable de nuestra actual anarquía, y negarse tanto al héroe del heroísmo decente (Flaherty) como al héroe del indecente (el estudio). En este caso, sentirá que quiere tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad y que revelen la índole esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo y encontrar los honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas. En otras palabras, es probable que abandone la forma narrativa y que procure, como los modernos exponentes de la poesía, de la pintura y de la prosa, un material y un método más satisfactorios para la mente y el espíritu de la época.

“Berlín. La sinfonía de una gran ciudad” inició la moda actual de encontrar el material documental en hechos que no poseen la novedad de lo desconocido o el romance del salvaje. Con imágenes suaves y de ritmo preciso, un tren entraba en Berlín. Seguía una secuencia de movimientos que, en su efecto total, creaban de forma imponente la historia de un día en Berlín. El día comenzaba con una procesión de obreros, el mediodía se convertía en un hervor de transeúntes y tranvías que se cruzaban. Una lluvia por la tarde se convertía en un incidente importante. La ciudad detenía su trabajo y, con otra procesión aún más agitada de tabernas y cabarets, terminaba su día. Ruttmann tenía razón en denominarlo una «sinfonía». Significaba una ruptura con el relato literario o teatral. El cine fluía de acuerdo a sus energías naturales, creando un efecto dramático con la acumulación rítmica de sus observaciones singulares. Tanto el *“Rien que les heures”* de Cavalcanti, como el *“Ballet mécanique”* de Léger llegaron antes que *“Berlín”*, intentando combinar imágenes en una secuencia de movimientos, pero eran demasiado dispersas.

Había una crítica contra *“Berlín”* que se omitió: *“Berlín”* no creaba nada. O mejor, si es que creaba algo, eso era la lluvia de la tarde. *“Berlín”* excita la mente juvenil, y la forma sinfónica es todavía una inclinación muy popular. Pero los pequeños episodios cotidianos no son suficientes. El artista no necesita proponer los fines, sino que los fines deben dar cuerpo a su descripción y una finalidad (más allá del espacio y del tiempo) al fragmento de vida elegido. Para ese efecto debe existir la fuerza de la poesía o de la profecía (o cuanto menos el sentido sociológico que está implícito en ellas). El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo), fue siempre un reflejo de la riqueza y el lujo egoístas, de la decadencia estética.

Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, y particularmente en una época como la nuestra. La tarea del documental romántico es en comparación bastante fácil en el sentido de que el salvaje noble es ya una figura romántica y en que las estaciones del año han sido articuladas ya como poesía. Pero el documental realista, con sus calles y ciudades y suburbios pobres, y mercados y comercios y fábricas, ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró. Eso requiere no sólo gusto, sino también inspiración, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.

“El tema del documental” Michael Renov

El cine y la secularización de lo divino

El documental ha estado ligado durante mucho tiempo a la cuestión de la ciencia. El cine ha demostrado potencial para la observación y la investigación de personas y de fenómenos sociales o históricos. El cine fue dotado con el poder para conservar y representar el mundo en tiempo real. "La (aparente) incorruptibilidad de la óptica garantiza la verdad 'absoluta'", escribió Richter. Pero la clasificación entre paréntesis de Richter sobre el estatus de veracidad del cine indica que pocos han confiado en el cine sin reserva. Si alguna vez lo hicieron, fue el documental que más inspiró esa confianza.

Vertov, entrenado en medicina, describe sus trabajos cinematográficos como "un experimento complejo" y el cine en sí mismo como "la suma de los hechos registrados en película, o [...] no sólo suma, sino el producto de los hechos".

Todos estos deseos puestos de manifiesto por los primeros practicantes del cine (el sustento fáctico, el descubrimiento de las leyes del movimiento cinematográfico, y la perfectibilidad de la percepción) están profundamente implicados con el proyecto científico. Es aquí donde los debates en torno a la evidencia, la objetividad y el conocimiento se han centrado. Así, la no-ficción cinematográfica y el proyecto científico están históricamente vinculados. Las relaciones percibidas entre los dos han cambiado de manera importante en los últimos años. En el período posterior a la IIGM, la diada documental/ciencia se centró, con más frecuencia, en la controvertida cuestión de la objetividad.

Especialmente en el ámbito estético, un dualismo explícito fue formando a mediados del siglo XIX. Pero cambios importantes estaban en camino. La aparición del positivismo (siglo XIX) condujo a una reorientación de significado. Ahora "objetivo" se interpretaba como "fundamentado en hechos, imparcial (neutral) y, por lo tanto, fiable"; a diferencia de lo subjetivo, dado en base a impresiones en lugar de hechos, influenciado por los sentimientos personales y, por lo tanto, poco fiable. De hecho, la subjetividad ha sido construida con frecuencia como un tipo de contaminación: esperada, pero reducida al mínimo.

El momento de observación

En su aclaración de los cuatro modos de exposición documental, Bill Nichols describe el modo de observación como el enfoque de la realización de documentales a menudo llamado cine directo, que se caracteriza por el predominio de la dirección indirecta, el uso de tomas largas y con sonido sincronizado, con tendencia hacia la continuidad espacio-temporal y no de montaje, que evoca un sentimiento de "tiempo presente".

A lo largo de la década de los 60 y hasta bien entrada la década de los 70, esta modalidad fue en ascenso en Estados Unidos y Canadá, con un enfoque relacionado (pero con una aproximación antagónica filosóficamente) con el desarrollo en Francia, casi al mismo tiempo, bajo el escudo de Jean Rouch. Bajo la influencia de las ciencias naturales, en las declaraciones iniciales de Rouch sobre una ética de la no intervención: "La personalidad del director de cine no debe, en ninguna manera, participar directamente en la dirección de la acción". Winston sugiere que Rouch, un antropólogo, tenía "la ventaja de una concepción más sofisticada de los problemas planteados por la observación participante".

Pero incluso en el apogeo del cine directo, el fantasma de la subjetividad no puede ser completamente borrado. No puede haber duda de que la personalidad del cineasta era algo íntimamente involucrado en la creación del producto final; *"An American Family"* es un ejemplo de ello. La saga actualizada ofrece una evidencia del alejamiento de un enfoque observacional a una modalidad más interactiva. Una vez más, al igual que con los anhelos modernistas de Vertov, Ivens, y Richter, esta transformación es históricamente contingente.

Realización del ser

En 1990, algún cronista de la historia documental advirtió la creciente importancia del trabajo de mujeres y hombres de diversas culturas en las cuales la representación del mundo histórico estaba ligada a la auto-inscripción. En estas películas, la subjetividad ya no se interpretará como "algo vergonzoso", sino como el filtro a través del cual lo real entra en el discurso (una brújula para orientar la labor experiencial como conocimiento incorporado). En parte, esta nueva tendencia es una respuesta a la crítica persistente de la etnografía, en la que la búsqueda por preservar autenticidades en peligro de extinción "allá afuera", en lugares remotos, se pone en duda. Esto significó un alejamiento de los estados de ánimo "universalistas" hacia lo que él llamó "un agudo sentido de la dependencia de lo que se ve, desde dónde se ve y con qué se ve". No es difícil imaginar el cine de observación de la década de los 60 como una variante cinematográfica del enfoque de las ciencias sociales, en el que las verdades generalizables sobre el comportamiento humano pueden ser extrapoladas desde estudios de casos pequeños.

La actitud documentalista basada en la objetividad fue siendo reemplazada por una perspectiva más personalista, donde el interés y el compromiso con el tema pasan a un primer plano.

El clima cultural de este período, al menos en Occidente, se ha caracterizado por el desplazamiento de la política de los movimientos sociales por la política de identidad. De acuerdo con este escenario, la llamada a la acción unificada y colectiva fue ahogada por el murmullo de las diferencias humanas. Un instrumento de este cambio fue el movimiento feminista. Los jóvenes desafiaron la autoridad de sus padres para poder establecer la política estatal, pero dejaron las jerarquías de género intactas. Las mujeres y los temas que les importaban recibieron escasa atención. El movimiento de mujeres cambió todo eso y ha ayudado a marcar el comienzo de una era en la que una serie de cuestiones "personales" (raza, sexualidad, etnia) se convirtieron en algo muy politizado. Si, efectivamente, vivimos en una época de intensa y cambiante identidad psicológica, no debería sorprendernos que la documentación de la escena cultural esté profundamente impregnada de subjetividad.

A partir de 1977, Clarke comenzó a experimentar con el formato de video-diario, tratando de utilizar la cámara como una herramienta para sondear las profundidades de su propia psique. Este concepto se convirtió en el proyecto "*The Love Tapes*", en el que individuos de todas las edades y procedencias tienen tres minutos de tiempo para hablar de lo que significa el amor para ellos. Clarke hace, de cada tema de la *metteur-en-scène*, su propio discurso, a través de la elección del telón de fondo y el acompañamiento musical. Las diferencias de experiencia, afiliación e identidad se unen a la imprevisibilidad y la variación del deseo de hacer de cada uno de estos monólogos únicos. Miles de cintas de amor más tarde, el proyecto ofrece un testimonio de la absoluta heterogeneidad del sujeto histórico.

Algunos años antes, Jean Rouch había comenzado a explorar el poder de la cámara para inducir a la manifestación de la subjetividad. Lejos de evitar o renegar de la influencia potencial de la cámara sobre lo filmado, Rouch (desde finales de los 50) utilizó el aparato cinematográfico como una especie de acelerador, una incitación a "un tipo muy extraño de confesión". Rouch afirmaba: "Sí, la cámara deforma, pero no desde el momento en que se convierte en un cómplice. En ese momento tienes la posibilidad de hacer algo que no podrías hacer si la cámara no estuviera ahí: se convierte en una especie de estimulante psicoanalítico que permite a las personas hacer cosas que, de otro modo, no harían".

Pero "*The Love Tapes*" y las películas de Rouch son sólo precursores de la nueva subjetividad en el cine documental y el vídeo de los años 80 y 90.

Rouch: "Las imágenes son tanto "privadas" como "públicas"; sin embargo, en la práctica, no son tan fácilmente separables como la sabiduría popular quiere hacernos creer... aunque los recuerdos son

individuales, sus asociaciones se extienden mucho más allá de lo personal [...] El trabajo de memoria permite explorar las conexiones entre lo "público" (los acontecimientos históricos, estructuras de sentimiento, dramas familiares, relaciones de clase, identidad nacional y de género) y la memoria "personal". En este tipo de historias, se unen los casos externos e internos, personales y sociales, históricos y psíquicos; y la red de interconexiones que los une se hace visible".

En algunos casos, la subjetividad del director está expresamente alineada con las afiliaciones sociales. Un ejemplo de este fenómeno ocurre con las obras que exploran la identidad del exilio, películas como *"Lost, Lost, Lost"* (Jonas Meka, 1975). La exploración de la desorientación cultural y de desplazamiento tiende un puente sobre la brecha entre el yo y el otro. En los dos primeros carretes de *"Lost, Lost, Lost"*, Meka se centra en la comunidad lituana de Brooklyn, desplazados que huyen de la persecución en la URSS en los años posteriores a la IIGM y que experimentan una desposesión profunda (de la tierra, del clima, del contexto, de las costumbres, del idioma...). La obra de Meka se clasificado frecuentemente como una obra autobiográfica de la vanguardia americana. La subjetividad Meka es una identidad constituida por las relaciones múltiples y específicas a las instituciones y personas significativas, todas los cuales están en movimiento.

Durante el período post-verité entre 1970 y 1995, las exploraciones de la identidad de gays y lesbianas han mostrado un dinamismo y una vitalidad especiales. Fusionan con éxito lo personal y lo social; *"Tongues Untied"* es a la vez un manifiesto político de su época y un ejemplo paradigmático de la subjetividad del nuevo documental.

Otras piezas identificadas como gay o lesbianas han asumido la marca de la sexualidad de forma menos explícita. Con frecuencia estas obras tratan de situar el artista-sujeto en el orden familiar, para que sea testigo o dé cuenta de las dificultades de acomodamiento de las estructuras familiares rígidas a las sensibilidades *"queer"* y a las opciones de vida. En estos casos, la identidad se construye menos en relación con la familia que en relación a determinados miembros de la familia. La sexualidad es sólo de vez en cuando un tema explícito de estos trabajos.

Julia Watson: "Para la hija inmigrante o multicultural, nombrar lo innombrable es un acto transgresor". Durante el período de cine directo, la auto-referencia fue rechazada. Estos profesionales de raza blanca habían asumido el manto de la representación cinematográfica con la facilidad y seguridad en sí mismos de un derecho de nacimiento. No es así en la actual generación de documentalistas; en más de un sentido, sus auto-representaciones son transgresoras. A través de sus exploraciones del yo (social), están hablando de las vidas y los deseos de los muchos que han vivido fuera de "los límites del conocimiento cultural".