

La cámara y el sujeto: sobre el *direct cinema*

Por Pablo Lanza

Resumen

El siguiente artículo se propone una revisión sobre el cine directo estadounidense y su actitud no intervencionista. A partir del análisis de films y declaraciones de Robert Drew, los hermanos Maysles y Frederick Wiseman se propone demostrar que la idea de la cámara como mero observador de la realidad es más compleja de lo que se ha postulado, centrándose en la influencia del dispositivo sobre el accionar de los sujetos representados.

Palabras clave

Cine documental - cine directo - cámara - representación - personaje.

Abstract

The following article proposes to revisit the american direct cinema and its non-interventionist attitude. Through the analysis of films and statements of Robert Drew, the brothers Maysles and Frederick Wiseman we'll try to prove that the idea of the camera as an observer of reality is more complex than it has been postulated, focusing on the influence of the device on the actions of the subjects depicted.

Keywords

Documentary film - direct cinema - camera - representation - character.

Datos del autor

Pablo Lanza. Licenciado en Artes. Doctorando en Artes (UBA)
UBA-CONICET

Introducción

La década del sesenta supuso una serie de cambios en el terreno del cine documental, transformaciones que alterarían para siempre el curso de su historia. Nuevas técnicas, nuevos acercamientos, nuevas temáticas y nuevos sujetos irrumpen alterando la concepción misma del documental a la vez que se presentan nuevos obstáculos en la representación de la realidad. Una de las características predominantes del documental es la centralidad del sujeto humano en los relatos, por lo tanto una de las preguntas que necesariamente debemos hacernos es la de qué grado de incidencia, qué protagonismo tiene el dispositivo cinematográfico sobre los sujetos representados.¹ Nos llama la atención el hecho que cuando se discute al documental y su relación con el referente profílmico, más específicamente cuando se postula que todo cine es ficcional, suele mencionarse la presencia de la cámara pero se hace hincapié únicamente en la figura del camarógrafo y en el recorte que éste realiza mediante el encuadre y no se repara prácticamente en la influencia que el dispositivo tendría sobre el accionar de los protagonistas.

Los films de Robert Flaherty, los primeros documentales según la historiografía tradicional -y uno de los antecedentes del cine directo según teóricos como Stephen Mamber (1974)-, tenían como finalidad, en palabras de su creador, "representar la vida bajo la forma en que se vive". Para lograr su cometido, el realizador sostenía que debía realizarse una selección de los materiales "tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo" (2005: 52). Esta "selección" incluía la reconstrucción de escenas y la dirección, en el sentido tradicional, de sujetos que eran encontrados en un casting. Sobran las historias de la filmación de *Nanook of the North* (1922) y el hecho de que Flaherty haya partido un iglú a la mitad para poder iluminarlo de forma adecuada o el método de caza -abandonado por los habitantes del Ártico en el momento que el documental se rodó- que el protagonista realiza en una de las

secuencias más famosas del film a pedido del realizador. Por lo tanto, la pregunta sobre la incidencia del dispositivo en la obra de pioneros como Flaherty no puede justificarse debido a que sin la presencia de la cámara los eventos registrados no existirían, y, por otro lado, sus objetivos eran muy distintos a los de los renovadores del documental de la década del sesenta. El documental -en la concepción que se desprende a partir de la irrupción del cine directo- sería la expresión máxima de la concepción del cine como "ventana al mundo". En este sentido, el cine directo puede ser pensado como la expresión extrema de la concepción del ideal baziniano, considerando que el francés postuló que "el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica" (Bazin, 2004: 29). Como tal, la cámara, aparato neutral, mecánico, sin voluntad alguna - a diferencia del artista-, es incapaz de mentir. Por supuesto que las cosas no son tan sencillas y muchas de las opiniones vertidas en su momento por los realizadores dan cuenta de dicha complejidad.

Antes de continuar será bueno aclarar qué es lo que se entiende habitualmente por *cine directo* o *direct cinema*. El término es utilizado para agrupar a los cineastas que representan el cambio que se produce en el documental a fines de la década del cincuenta y sobre todo en los sesenta; este cambio implicará una revolución estética y tecnológica, una conjunción poco habitual. Por un lado, la creación de cámaras más ligeras permitió una mayor movilidad al camarógrafo. A la vez se rechazaba el uso del trípode y del plano fijo y bien compuesto del documental previo. El reemplazo del material fílmico en 35 milímetros por el 16 mm., que abarataba considerablemente los costos de producción, conseguía a su vez una imagen granulada, más "sucía" que parecía aportar un plus de realismo. Por último, la creación de aparatos de grabación magnética de sonido (principalmente el Nagra) otorgó la posibilidad de registrar el audio de forma sincrónica a la imagen en directo, a la vez que finalmente daba la oportunidad de dejar hablar a los protagonistas.

En cuanto al cambio estético se rechazó de lleno la narración *over*, aquella "voz de Dios" típica del documental clásico y

símbolo de autoridad epistémica, dada su propensión a sacar conclusiones e indicar al espectador qué debía pensar en todo momento, para pasar a privilegiar a la imagen, confiando en su poder y pureza. Se rechazaba filosóficamente la imposición de un punto de vista previo y único, intentando captar la realidad "directamente", sin intervenciones, apelando a la espontaneidad, al azar, al no control de la situación. La cámara se volvía inquieta, estaba en movimiento continuo, a la búsqueda de detalles, con múltiples desenfoques. Es interesante notar que cuando Raúl Beceyro (2008) intentó definir la "estética documental", propuso dos características: la "cámara excéntrica" y el "montaje discontinuo", ambas encuentran su origen en este momento de la historia del cine documental.

Por último, es necesario señalar la diferencia entre el cine directo estadounidense y el *cinéma vérité* de Francia que encuentra en el cineasta Jean Rouch a su más importante exponente, ya que el cambio tecnológico tuvo finalmente dos consecuencias muy diferentes. Según el teórico Eric Barnouw,

el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. (...) El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas (2005: 223).

La diferencia entre ambos movimientos tiene que ver entonces con el rol que se le otorga a la cámara como catalizador o como un mero observador. Los dos términos que se utilizan en inglés para distinguir estas actitudes son *fly on the wall* -literalmente "mosca en la pared"-, en el sentido que el realizador observa desde la lejanía sin molestar, y para los franceses *fly on the soup* -"mosca en la sopa"-, ya que intervienen, molestan.²

En este trabajo intentaremos probar cómo algunos de los principales realizadores del cine directo estadounidense sí tuvieron en cuenta el problema del dispositivo y su influencia el accionar de los sujetos representados, deteniéndonos tanto en algunos films como en declaraciones de los responsables para demostrar que sus postulados no fueron tan ingenuos o tan sencillos como la historia del documental ha repetido una y otra vez.

El modelo de Robert Drew

El nacimiento del cine directo en Estados Unidos está fuertemente relacionado a la televisión y a la figura del periodista Robert Drew, por lo que creemos apropiado comenzar por su cine.

En el primer film del equipo, *Primary* (1960), participaron varios de los futuros realizadores que conseguirían mayor renombre a lo largo de la siguiente década: Richard Leacock, D. A. Pennebaker y Albert Maysles. Presentado como un informe sin intervenciones, *Primary* narra las elecciones primarias del estado de Wisconsin entre los candidatos demócratas John F. Kennedy y Hubert Humphrey, que tendrá como ganador al primero. Nos encontramos ante el primer intento de transmitir la sensación de "estar allí" del directo; para conseguir esto, Robert Drew tenía tres reglas: "Estoy determinado a estar allí cuando las noticias sucedan. Estoy determinado a ser lo más discreto posible. Y estoy comprometido a no distorsionar la situación" (Ortega, 2008:18).

Primary posee un momento clásico y clave en la posterior evolución del directo, en el que el camarógrafo Albert Maysles filma un largo plano-secuencia sobre la espalda de Kennedy mientras este saluda a sus seguidores y se acerca a la tarima para dar su discurso.³ Ubicándose de espaldas al candidato transporta al espectador hasta aquel lugar, consiguiendo uno de los primeros y mejores ejemplos de un nuevo tipo de camarógrafo, el *living camera*. Jean Breschand hace hincapié en la diferencia fundamental con el documental previo al señalar que "la gran

novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante la cámara como una escena ante un espectador", pero añade a continuación algo interesante: "Aunque no por ello deje de influir en su desarrollo, se gana así la tensión de un presente captado en su surgimiento. En adelante, el film será la huella de un encuentro con una situación que, por así decirlo, resulta 'precipitada' por el rodaje" (Breschand, 2004:30-31). Según el autor, entonces, la cámara no pasa desapercibida para el sujeto, pero es por esta razón que los films de la compañía Drew suelen compartir tanto una temática como una estructura narrativa común.

Una de las temáticas favoritas del directo estadounidense radicó en la representación de personalidades famosas, usualmente retratadas en un algún evento importante. Dicha elección tendría dos razones: por un lado, el espectador puede poseer información previa sobre el sujeto -la que será de gran ayuda ante la reticencia de los cineastas a recurrir a instancias narrativas como la voz en *off* que provean de datos al espectador- y por otro, ayudará a que la presencia de la cámara no tenga tanto impacto sobre las figuras públicas que ya están familiarizadas con el dispositivo⁴.

Por otro lado, el film instaura lo que Stephen Mamber (1974) denominó la "estructura de crisis", que marcará toda la obra de Drew. La misma se apoya en la búsqueda de un momento de tensión en la vida de los personajes y que supone, la posibilidad de construcción de una estructura dramática similar a la de ficción; en el caso de la película de la que venimos hablando se trata de una elección, pero también puede ser una carrera de autos (*On the Pole*, 1960) o la lucha para salvar a un condenado a la silla eléctrica (*The Chair*, 1963). Esta estructura -tan defendida como atacada- presenta para Mamber tres características favorables:

- Puesto que él o ella está absorto en la crisis inminente, el sujeto es menos consciente de la presencia de la cámara.
- La situación dramática inherente a una crisis genera

emoción en estas películas característicamente más lentas y menos estructuradas.

- Un individuo revela su "verdadera" identidad o "carácter" cuando se le somete a una circunstancia crítica (Vogels, 2008: 42).

Aquí nos interesa particularmente la primera de estas características, ya que es interesante observar que desde tan temprano -se tuviera conciencia o no- los realizadores parecen tener en cuenta que la presencia de la cámara podía influir en el comportamiento del individuo, por lo que se hacía necesario hallarlo en un momento en el que bajara sus defensas o bien ofreciera una interpretación, pero dirigida hacia otra persona, aprovechando estos momentos para dedicarle atención a algún aspecto o detalle que escapara al resto de las cámaras.

Hay un instante clave en este sentido en *Primary*, en el que Jackie Kennedy recita unas frases recientemente aprendidas en polaco frente a una audiencia, mientras la cámara se detiene en el juego de sus manos nerviosas; es este tipo de atención al detalle lo que caracterizará al directo y que permitirá crear retratos de personajes tan profundos como los de ficción.

El otro gran momento del documental fue filmado por Leacock (cámara) y Drew (encargado del sonido), y constituye un fragmento en el que se observa el detrás de escena de una sesión fotográfica de J.F.K. (similar al ensayo del programa de televisión de Humphrey también grabado). Este momento permitió por primera vez ver al espectador asistir a la construcción de este tipo de notas, y se erige como todo lo contrario de lo que busca el directo, principalmente el no interferir y no dar indicaciones a los sujetos retratados.

Hacia 1963, sólo tres años y 17 films después de la realización de *Primary*, muchos de los cineastas que acompañaban a Drew se irían para probar fortuna por su cuenta, comenzando con los hermanos Maysles en 1962. La última película en la que participaron Leacock y Pennebaker antes de partir y crear su propia productora es *Crisis: behind a presidential commitment* (1963), que constituiría la segunda parte de una trilogía sobre

J.F.K., completada un año después con *Faces of November* -un cortometraje compuesto de los rostros de los atendientes al funeral del presidente asesinado. En *Crisis* se narra el conflicto entre la administración Kennedy y el gobernador de Alabama George Wallace, quien negó la entrada a la universidad a dos estudiantes negros.

La estructura es similar a la del anterior film analizado: comienza con una breve narración que presenta la situación y a los principales actores en juego, luego seguimos en paralelo las actividades de los involucrados hasta llegar a la resolución.

Si *Primary* era un vistazo interno al manejo de los políticos en época de elecciones, *Crisis...* va más allá mostrando la manera en que se maneja un conflicto dentro de la Casa Blanca, y hasta permite conocer los hogares de los políticos; es más, se podría pensar que *Crisis...* revisita todos los tópicos de *Primary*. Una vez más tenemos la filmación de una nota a cargo de la revista *Newsweek*, en la que se entrevista a los damnificados, y también se retorna a la espectacularización de la política, que alcanza niveles extraordinarios en las secuencias finales que incluyen la confrontación entre los políticos y la movilización de la Guardia Nacional. En todos estos momentos la cámara se mantiene alejada de sus pares, incluyéndolas en el campo visual. Tenemos entonces dos tipos de momentos: los privados y los públicos. Como dijimos con respecto a *Primary*, en los segundos las cámaras se alejan del resto de los medios y nos ofrecen la "interpretación" que los sujetos ofrecen a otros medios, los cuales no tienen problemas en intervenir en las situaciones preguntando y ofreciendo indicaciones. Pero con respecto a los momentos privados, *Crisis...* posee unos breves momentos que parecen mirar hacia adelante en la evolución del directo. En las escenas en las que el equipo de filmación se queda a solas con el gobernador Wallace, este hace declaraciones a la gente detrás de cámara, quienes eligen no responderle. Al decidir dejar estas escenas en el corte final de la película y no quitarlas, se está dando cuenta explícitamente por primera vez que sin importa que lo reducido sea el número de personas en la filmación, su presencia siempre será sentida. Este pequeño momento va a ser el

que marca la evolución en la filmografía de los hermanos Maysles.

El cine ¿observacional? de los hermanos Maysles

El cine de los hermanos Albert (cámara) y David Maysles (sonido) es uno de los más particulares e interesantes del directo estadounidense. Si bien sus primeros trabajos se adscriben sin problemas a los postulados básicos del cine observacional - *Showman* (1963), *Meet Marlon Brando* (1966)-, a medida que su filmografía se desarrolló comenzaron a complejizar su discurso a la vez que violaron muchas de las "reglas" del cine directo. En cierto sentido, la obra de los hermanos Maysles ofrece un paso interesante de la observación -o del "cine no controlado" como le gustaba decir a Leacock- hacia una autorreferencialidad cada vez mayor.

Los Maysles creían que era posible captar la realidad directamente y filmar a la gente en situaciones reales; en palabras de Jonathan Vogels: "en sus películas, los Maysles se aplicaban a una presentación inmediata de la gente, desnuda de artificio, revelando su esencial humanidad" (2008: 45). Este es el objetivo de una de sus películas más renombradas, *Salesman* (1968), en la que siguen a cuatro vendedores de Biblias. Durante la mayor parte del relato asistimos a la vida cotidiana de estos hombres, quienes parecen no reparar en la presencia del equipo de filmación, pero durante una larga escena los Maysles alternan el discurso del protagonista (Paul Brennan) sobre sus colegas con escenas de ventas que estos últimos realizan. Brennan es filmado en su coche y su diálogo está claramente dirigido hacia los realizadores ya que nadie más se encuentra en el automóvil con él, en una escena similar a la descrita en *Crisis...*. En primer lugar, el montaje alterno supone una violación de la presentación cronológica de los hechos que el cine directo postula; de esta forma el diálogo es claramente resaltado y aprovechado desde la instancia de montaje para exponer ciertas ideas sobre los personajes retratados. Pero más importante aún es el hecho que esta escena permite dar cuenta de la presencia

invasiva de la cámara. Para Albert la presencia de la cámara no altera el comportamiento de los sujetos, ya que "depende de cómo se utiliza. En mi trabajo no es un factor problemático. Es decir, no es un factor que hace que lo que yo hago sea menos válido", pero añade que tampoco cree que la noción de *mosca en la pared* sea útil ya que sería "un instrumento sin una mente o un corazón que lo controlara" (Stubbs, 2002:5).

Estas actitudes irían en contra de la actitud pasiva -no controlada- del cine observacional, y tales cualidades se acentuarían aún más en los dos siguientes films de los hermanos Maysles: *Gimme Shelter* (1970) y *Grey Gardens* (1976). El primero es un registro de los preparativos para el recital gratuito que The Rolling Stones brindaron en Altamont en 1969, así como el evento que concluyó con el asesinato a cargo de la seguridad de uno de los miembros del público. Por lo tanto, estamos tratando una vez más con celebridades, y por ende habrá escenas de conferencias de prensa y numerosas cámaras ajenas presentes.

En este film, los cineastas alteran explícitamente la cronología de los hechos, eligiendo comenzar por el final, en lo que sería una clara violación de las "reglas" del directo. La escena que nos interesa particularmente es la que concluye el film; en ella asistimos a la sala de montaje en la que se le muestra al cantante Mick Jagger el metraje del asesinato capturado por las cámaras para ver cuál es su reacción. Jagger es interrogado por Albert, quien le proyecta repetidas veces el momento y lo interroga. En este sentido, se puede decir que la actitud de los Maysles en este momento es más cercana al *cinema vérité* francés que a las ideas promulgadas por Leacock: el dispositivo es utilizado como catalizador irrumpiendo en el mundo.

Finalmente, en *Grey gardens*, film sobre una madre e hija reclusas en su antigua casa (tía y prima respectivamente de Jacqueline Kennedy Onassis), el rol de los Maysles es más activo ya que pasan casi tanto tiempo frente a cámara como sus sujetos, interrogando y participando, constituyendo justamente dicha interacción el elemento estructurante del film. Un aspecto interesante que señala Vogels es que en sus películas sobre celebridades, los Maysles consiguen que éstas dejen de actuar,

mientras que en *Salesman* y *Grey gardens* gente desconocida actúa para la cámara. *Grey gardens* está repleta de tales situaciones, en las que una de las protagonistas baila para la cámara -más específicamente para David con quien tiene una especie de fijación-, o explica su peculiar estilo de moda. En esta película entonces se explicita definitivamente la autoconciencia del film siendo su tema central la tensión inevitable de la filmación del documental.

En estas películas entonces, se deja de invisibilizar a la cámara, de considerarla una especie de obstáculo, para ser utilizada como una herramienta que demostraría que "la interpretación es una cuestión compleja en un mundo crecientemente sumido en la interpretación" (Vogels, 2008:45).

Las observaciones de Wiseman

Para concluir nos detendremos brevemente en la figura de Frederick Wiseman, ya que es quien presenta mayores peculiaridades. De los realizadores del cine directo estadounidense, Wiseman es prácticamente el único que no surgió de la cantera de Drew Associates, comenzando su carrera en el año 1967 con el film *Titicut Follies*.

A diferencia de lo señalado con respecto al cine de los hermanos Maysles, el estilo, o mejor dicho, la construcción de los films de Wiseman, ha permanecido inalterable a lo largo de más de cuatro décadas de producción, sin incorporar jamás a sus films música extradiegética, entrevistas o comentarios. El cambio más importante que se produjo en su obra es la extensión de las películas; a modo de ejemplo su segundo documental *High School* (1968) duraba unos 75 minutos, mientras que su secuela *High School II* (1994) tiene una duración de 220 minutos.

El rodaje, según el director, suele durar un mes tras el cual conseguirá entre 75 y 120 horas de filmación. Una vez que obtiene todo el material, se encerrará durante un año hasta que concluya el proceso de montaje y encuentre la estructura del film. Wiseman procura no realizar una investigación previa, sino que sale a filmar sin preparación con la presencia de un

camarógrafo y un ayudante ocupándose él mismo del sonido. La estructura de sus films ha sido descrita por Bill Nichols como un mosaico, en la que muchas pequeñas partes (secuencias) forman una gran estructura conceptual, pero no narrativa (Nichols, 1978: 18), por lo que se puede concluir que la búsqueda del director no pasa por transmitir el "estar allí" del directo más clásico.

Pero una de las grandes diferencias de Wiseman con respecto a los demás integrantes del directo es que su interés nunca ha residido retratar a sujetos, sino que todos sus films se ocupan de instituciones públicas estadounidenses. En sus palabras:

Tengo una reacción en contra de ciertas películas de cine directo que se centran en uno o dos personajes, una encantadora vedette o un encantador criminal... Para mí la vedette es el lugar y la relación social, de ahí mi serie de películas acerca de las relaciones institucionales. Hay obviamente personajes que emergen del montaje más vigorosos que otros, pero trato de no seguir a un único personaje. Es sobre todo un mosaico (en Niny, 2009:227).

Por lo tanto, será más correcto hablar de roles para referirse a los sujetos en sus films en vez de personajes. Más importante aún, estos roles vienen dictados por la estructura misma de las instituciones, por lo que su número será bastante acotado.

High School está filmada (como todas sus películas) principalmente en primeros planos, salvo en momentos como los de la clase de gimnasia, y es sorprendente que no haya un sólo plano en el que alguien mire a cámara -o del grupo de filmación. Esto se debe a que según Wiseman, a diferencia de Rouch, la presencia de la cámara no distorsiona sino que exalta las funciones sociales habituales de los individuos, funcionando como una especie de acelerador. Citando una vez más al realizador,

trabajo con un equipo de tres personas y mi experiencia me dice que en el 99% de los casos las personas siguen haciendo lo mismo que harían si no hubiera una cámara. No hay muchos grandes actores anónimos capaces de cambiar de repente de actitud sin que nos demos cuenta. Cuando noto que alguien está fingiendo, simplemente no incluyo esa parte en la película. El espectador debe confiar en que he seleccionado aquello que creo que se corresponde a lo que siento como real (Reviriego, 2009:80).

Su interés reside en filmar lo que sucede sin intervención alguna, pero la postura de Wiseman dista mucho de ser ingenua. La cámara no registra inocentemente a la gente durante el discurrir cotidiano de su día, sino durante sus jornadas laborales donde tienen un rol que cumplir dictado por la sociedad o la institución a la que pertenecen. Por lo tanto al ser registrados los sujetos actuarán de la forma que ellos consideran que es la ideal, recurrirán necesariamente a roles ya practicados y cómodos, y no ensayarán nuevos modelos de comportamiento. Ya en su primer trabajo, *Titicut Follies*, en el que retrata una institución psiquiátrica, Wiseman elige abrir y cerrar el film con representaciones teatrales, las cuales según Barry Keith Grant implican que "la gente puede, y a veces lo hacen, actuar, pero que esto no necesariamente invalida el método observacional" (1988:242).

Como intentamos probar a lo largo de nuestro trabajo, las películas del cine directo, lejos de ser ingenuas como se las ha caracterizado en más de una ocasión, presentan cuestiones complejas que parecieran discutir la concepción misma del documental como un reflejo inalterado de la realidad. Si, como dice Jean-Louis Comolli, "la cámara se impone, se ve, estorba. Lejos de estar escondida, "olvidada", está presente, es un obstáculo, hay que apartarla, esquivarla, girar a su alrededor" (1998:65), la recurrencia a una estructura narrativa clásica -de

crisis- como la de Drew, la presencia de los realizadores interviniendo en la realidad en los films de los hermanos Maysles, la recurrencia a personalidades públicas por parte de estos dos primeros grupos de realizadores (a los que se puede sumar a D.A. Pennebaker) y las concepciones de Frederick Wiseman sobre el funcionar de la sociedad proveen respuestas a la pregunta de la influencia del dispositivo en la realidad profílmica.

Bibliografía:

- Barnouw, Erik (2005), *El documental*, Gedisa, Barcelona.
- Bazin, André (2004), "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones RIALP.
- Beceyro, Raúl (2008): *Manual de cine. Cómo se hace un film*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Breschand, Jean (2004), *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona.
- Bruzzi, Stella (2006), *New documentary*, Routledge, New York.
- Comolli, Jean-Louis (1988), "Aquellos que filmamos. Notas sobre la puesta en escena documental", en *Ver y poder*, Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.
- Flaherty, Robert (2005), "La función del documental", en Colombes, Adolfo (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- Grant, Barry Keith (ed.) (2006), *Five films by Frederick Wiseman*. California, University of California Press.
- ----- (1988), "Etnography in the First Person: Frederick Wiseman's *Titicut Follies*", en Barry Keith Grant y Jeanette Sloniowski (eds.) *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*, Detroit, Wayne State University Press.
- Mamber, Stephen (1974), *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, The MIT Press Boston.

Cine Documental

- Metz, Christian (1966), "El cine moderno y la narratividad", en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Paidós, Barcelona, 2002.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.
- ----- (1978): "Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure", en *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 3.
- Niney, François (2009), *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Ortega, María Luisa (2008), "Notas en torno a un concepto", en Ortega, María Luisa y García, Noemí (comps.) *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, T&B Editores, Madrid.
- Reviriego, Carlos (2008), "América, en (cine) directo", en *Cahiers du cinema*, Junio 2009, nº 24, Madrid, Caimán ediciones.
- Stubbs, Liz (2002), *Documentary filmmakers speak*, New York, Allworth Press.
- Vogels, Jonathan B. (2008), "El direct cinema y los hermanos Maysles", en Ortega, María Luisa y García, Noemí (comps.) *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, T&B Editores, Madrid.
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, Madrid.

¹ El término "dispositivo" es utilizado como sinónimo del objeto cámara, es decir como el dispositivo técnico de rodaje.

² Es interesante la diferenciación semejante que hace Christian Metz, no sin un dejo de ironía al definir al cine directo y al cinéma vérité como,

respectivamente, "ideología de la objetividad exterior" e "ideología de la intervención salvadora" (218)

³ La filmación de ese plano le valió a Maysles el mote de "camara más grande de América" por parte de Jean-Luc Godard, con quien trabajaría algunos años más tarde en uno de los cortos de *París, visto por...* (*Paris vu par...*, 1965).

⁴ Se puede sumar a esto que al registrar un acontecimiento notorio, los sujetos suelen estar rodeados por múltiples cámaras. Los camarógrafos del cine directo solían ubicarse por detrás de los demás, ofreciendo muchas veces una crítica del periodismo de la época.