

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E. A. P. DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**Aproximaciones a la historia y los esquemas teóricos
del cine documental**

TESIS

presentada para optar el título profesional de Licenciado en Comunicación
Social

AUTOR

Ernesto Guevara Flores

Lima-Perú

2009

*A mis padres, por el esfuerzo permanente y cotidiano,
a quienes debo mi formación
y todo lo que he logrado en la vida.
Lo he logrado gracias a ustedes.*

*A los maestros que contribuyeron,
me guiaron en el camino
y compartieron su pasión por el cine
como herramienta para la liberación nacional.*

Y a mi sobrina, por los tiempos que vendrán.

En cada lugar, lo que se pedía era 'más objetividad'. Me preguntaban por qué no habíamos ido también al otro bando para ser objetivos. Mi respuesta era que un documentalista debe tener una opinión formada en cuestiones tan vitales como el fascismo o el antifascismo, debe tener sentimientos sobre ello si su trabajo aspira a tener valor...

Joris Ivens, sobre su documental de la Guerra Civil española, 1938.

*Nosotros no hacemos films para morir,
sino para vivir, para vivir mejor.
Y si se nos va la vida en ello,
vendrán otros que continuarán.*

Raymundo Gleyzer, documentalista argentino, desaparecido en 1974.

Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre filme y realidad. Significa... que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido.

Jean Breschand

Todo grupo documental que pretende ser objetivo no hace más que afirmar una convicción de que sus opiniones tienen validez especial y merecen ser aceptadas por todo el mundo... Los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que encuentran en las imágenes, que siempre les parece más significativo que todo cuanto puedan inventar.

Eric Barnouw, en "El documental. Historia y estilo".

*Un país sin su propio cine documental
es como una familia
sin su propio álbum de fotografías. Una memoria vacía.*

Patricio Guzmán, documentalista chileno, 2004.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	
MARCO METODOLÓGICO	
1.1. Planteamiento del problema	11
1.2. Definición del objeto de estudio	12
1.3. Objetivos	13
1.4. Hipótesis	13
1.5. Marco teórico y metodología de investigación	14
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO	
2.1. El cine como medio de comunicación	17
a) Lenguaje, signos y códigos	17
b) El sonido	20
c) El proceso cinematográfico	21
d) Estilos.....	23
e) Efectos y funciones del cine en la sociedad	26
f) El público frente al medio masivo	27
2.2. El cine como industria	28
2.3. El cine documental	29
2.4. Tipología del cine documental	33
CAPÍTULO III	
LOS PRIMEROS DOCUMENTALISTAS	
3.1. Los franceses y los fotógrafos de Brighton	37
3.2. Robert Flaherty	39

3.3. Dziga Vertov	43
3.4. John Grierson y la Escuela británica.....	48
3.5. España: Luis Buñuel	57
3.6. Alemania: Leni Riefenstahl	62

CAPÍTULO IV

EL DOCUMENTALISMO CONTEMPORÁNEO

4.1. Joris Ivens y el documental social	71
4.2. El documentalismo ruso	83
4.3. El documentalismo francés: política y etnografía	88
4.4. El cine documental español	97
4.5. El documentalismo en Estados Unidos	104
4.6. El cine documental en América Latina	115
a) Brasil	115
b) Argentina	117
c) Venezuela, Colombia, Bolivia	121
d) Cuba	123
4.7. El caso de Patricio Guzmán	129

CAPÍTULO V

PARA UN CONCEPTO ACTUAL DE CINE DOCUMENTAL

5.1. Interpretación y representación	134
5.2. Cuadro General	136
CONCLUSIONES	139
BIBLIOGRAFÍA	141

INTRODUCCIÓN

De primera intención me propuse realizar una tesis en la que investigaría el cine documental en el Perú. Al reunir material que me sirviera de información teórica descubrí que la bibliografía y hemerografía sobre el cine documental mundial y peruano no solo eran escasas sino que éstas se encontraban dispersas y, peor aun, los filmes de este género, incluso los documentales peruanos, eran inhallables o inaccesibles.

Al ir desarrollando la tesis opté por referirme al cine documental mundial en la parte introductoria de la misma; sin embargo, descubrir cada vez mayor información al respecto y comprobar que el tema se enriquecía al surgir valiosos documentalistas en diversos países, permitió constatar que no existía una conceptualización actual sobre el cine documental, ni una racionalización que tenga en cuenta los avances tecnológicos y estéticos que se están utilizando en la factura de este tipo de cine.

Por ello la gran cantidad de información y su investigación correspondiente *convirtió la "introducción al cine documental" en una investigación propia, autónoma y específica, lo que me hizo decidir tratar el documentalismo en su desarrollo general, y reservar la investigación sobre el cine documental peruano para la tesis del grado de magíster.* Además, el estudio del documentalismo peruano exigía conceptos, metodologías y documentación muy distintos; es un tema muy diferente al de esta tesis.

Al respecto, debo hacer la acotación que, siendo una de mis más grandes aficiones el cine no como cinéfilo sino como cinélogo (si cabe el término) o estudioso del cine, en 1998 opté el título de Licenciado en Historia, en la Universidad Nacional Federico Villarreal, con la tesis *Análisis histórico del filme peruano "Luis Pardo" de 1927.* Asimismo, hice investigación cinematográfica en ensayos en revistas especializadas como *Butaca* que editó el Cine Arte de San Marcos.

Es por esta razón que la presente tesis se inscribe en el marco de las investigaciones que estudian el Cine como fenómeno comunicacional y como industria. Para ello se han revisado y analizado las principales obras del género documental de varios países, determinando los subgéneros, las posibles escuelas, los tipos, características y esquemas presentes en la Historia del Cine Documental. En resumen, es un estudio histórico de los principales cineastas documentalistas, sus corrientes y tendencias, desde 1920 hasta la actualidad.

Desde sus orígenes el cine ha puesto de manifiesto su carácter de medio de comunicación, de arte y de industria. Pero también logró ser un registro de aspectos de la realidad, instrumento de información capaz de captar en vivo los acontecimientos. Ese ha sido el presupuesto básico del que partieron los pioneros del cine documental. Cada uno hizo aportes y desarrolló una escuela, y se multiplicaron así los conceptos de lo que era y es el Cine Documental. El problema central entonces es el de realizar una conceptualización del Cine Documental, debido a la necesidad de un concepto actual adaptado a la realidad presente, sobre todo en su relación a la verdad objetiva y al uso del documentalismo como medio de información y comunicación.

Como *justificación* de nuestra investigación, pese a que hemos explicado por qué no se refiere al cine documental peruano, mencionemos que expresa sin embargo un interés de orden práctico que preocupa actualmente al cine y a los medios de comunicación: los límites entre realidad y ficción, o como dicen los anglosajones, entre “ficción y no-ficción”.

El problema del registro de la realidad, del proceso por el cual se convierte en documento y en fuente de información, y de la difícil objetividad del Cine Documental se hacen evidentes, pero para solucionar esta problemática se hace necesario un concepto nuevo que supere la contradicción entre la supuesta objetividad de contenido e intención subjetiva del cineasta documentalista. Esta investigación busca aportar finalmente elementos para este nuevo concepto y para una nueva teoría del documentalismo.

Señalemos, además, tres criterios que nos permiten justificar nuestra investigación. Es *pertinente* porque es un tema no tocado por otros investigadores en el Perú, donde no hay industria de cine, ni cine nacional. Es *oportuno*, porque el tema del Cine documental se ha valorado recientemente en el mundo, tanto en el plano cinematográfico como en la investigación y bibliografía. Y es *original*, porque no hay muchos estudios amplios sobre el documentalismo mundial, sólo investigaciones monográficas, ensayos y estudios referidos a un solo documentalista o a un solo filme documental.

En cuanto a las *limitaciones* de esta Tesis, el principal fue el no contar con algunos de los documentales de largometraje mencionados en muchos estudios y que se consideran clásicos, no habiéndose podido tampoco conseguir ediciones nuevas o versiones comerciales. Pero se han podido visualizar la mayoría, o adquirir versiones modernas. No obstante, realizar la investigación fue viable, por dos razones: porque se optó en la tesis una descripción cronológica, lo que hizo la investigación más manejable y ordenada; y porque la mayoría de los documentales mencionados fueron vistos en proyecciones comerciales, festivales, circuitos culturales y en canales de TV por cable que son canales cinematográficos.

En el primer capítulo se desarrolla el marco metodológico: el planteamiento y ampliación del problema, el objeto de estudio, los objetivos a seguir, la hipótesis, los antecedentes de la investigación y la metodología correspondiente.

En el segundo capítulo se desarrolla el marco teórico de la investigación: Cine como medio de comunicación, industria cinematográfica y específicamente Cine Documental, atendiendo sobre todo a la tipología del Cine documental, es decir los subgéneros o estilos de documentales que existen.

El tercer y cuarto capítulos son descriptivos y cronológicos. En el tercero se describe la obra de los documentalistas pioneros, los primeros en desarrollar corrientes propias o escuelas: los franceses, los fotógrafos de Brighton,

Flaherty, el ruso Dziga Vertov, el británico Grierson y la Escuela inglesa, además de la obra temprana y única de Luis Buñuel y el documentalismo propagandista de Leni Riefenstahl.

El cuarto capítulo es el principal, porque describe y analiza el documentalismo contemporáneo, a partir de corrientes y escuelas nacionales. Se menciona en especial a un autor hoy olvidado, Joris Ivens, uno de los fundadores del documentalismo social militante; y se incide en especial en el documentalismo latinoamericano, que tuvo, desde sus orígenes, características sociales y políticas explícitas.

En el último capítulo se presenta una síntesis conceptual y una propuesta teórica, centrada en un concepto actual de cine Documental. Las conclusiones mencionan observaciones finales obtenidas por la investigación.

Quiero agradecer, por último, a los maestros que apoyaron esta investigación a partir de un gusto común y profundo por el cine. A los catedráticos Alberto Villagómez, Atilio Bonilla, José Paz Delgado y Winston Orrillo.

I

MARCO METODOLÓGICO

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La pregunta que generó la idea de la presente investigación partió de un cuestionamiento académico y desde el punto de vista didáctico: la necesidad de desarrollar un esquema para enseñar Cine Documental. ¿Cuáles son los tipos y estilos del cine documental?, ¿cuáles las principales características de cada uno?, ¿existe una teoría del Cine Documental?

Desde sus orígenes el cine ha puesto de manifiesto su carácter de medio de información y de registro. El uso de la cámara, como instrumento capaz de captar los acontecimientos, ha sido el presupuesto básico del que partieron los primeros pioneros documentalistas. Cada uno de ellos hizo aportes y desarrolló una escuela, y se multiplicaron así los conceptos propios de lo que era y es el Cine Documental.

Las interrogantes anteriores nos llevaron a observar el cine documental, en especial su historia y representantes, a partir de preguntas más concretas: ¿Cuáles son las corrientes y escuelas que ha tenido el Cine Documental?, ¿Cuáles son sus representantes más notables?. Como respuesta surgió el planteamiento descriptivo y comparativo expuesto en esta investigación: las corrientes y escuelas más importantes del documentalismo y sus aportes conceptuales.

El problema central entonces fue el de realizar una conceptualización del Cine Documental, debido a la necesidad de un concepto actual adaptado a la realidad presente, sobre todo en su relación con la verdad objetiva y al uso del cine documental como medio de comunicación. Nuestra Tesis busca desarrollar un estudio primero histórico de cómo fue el surgimiento del Cine

Documental, y luego reconocer y explicar sus elementos teóricos en sus principales representantes y sus escuelas más representativas.

1.2. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Esas preguntas y una interrogante final ¿Existe un concepto nuevo de Cine Documental?, constituyen el eje central de la investigación. El objeto de estudio es el cine documental en su desarrollo histórico, comparando y analizando los principales documentales de largometraje, sus autores y sus principales teóricos, en una revisión de sus elementos básicos: tipos, características, corrientes.

Para ello se revisaron los documentales de largometraje más importantes, desde los años 1920 hasta la actualidad, y la personalidad de sus autores. Cada uno de ellos ha conformado una *corriente*, que aportó importantes *elementos* hoy dispersos pero útiles para un estudio integral del documental: montaje, investigación, guión, mensaje social.

A partir de fines de los años 80 se ha hecho necesario desarrollar una conceptualización de lo que es el Cine Documental, por dos razones. La primera porque, sobre todo en América Latina, se ha planteado el uso del documentalismo como herramienta formativa, orientadora, para un público cada vez más interesado por los sucesos sociales del mundo; especialmente en oposición a la televisión que es un medio sesgado e incompleto de entretenimiento.

La segunda razón es que desde los años 90 el Cine Documental ha vuelto a ser considerado importante en la industria cinematográfica. Pese a que el cine nació documental, la supremacía de la ficción en la taquilla, la confusión respecto al género, y la apropiación del término por parte de los reportajes televisivos, relegaron al cine documental a una posición casi marginal. Los festivales han sido la manera de mantener vivo el género, constituyen el

principal punto de encuentro y son responsables del *boom* documental que los medios anuncian desde hace unos años, y que no es sino una mayor visibilidad de un cine que siempre ha existido.

De esta manera, el cine documental participa en festivales cada vez más importantes, y sus realizadores reciben premios de todo tipo, lo que vuelve a poner al Documentalismo en la agenda de la cultura cinematográfica mundial.

1.3. OBJETIVOS

Objetivos generales:

- a) Describir la historia del cine documental, sus representantes, características y tipos principales; desde 1920 hasta el año 2006.
- b) Identificar y analizar las corrientes, escuelas y teóricos más importantes del cine documental en ese periodo.

Objetivos específicos:

- a) Describir el proceso del documentalismo.
- b) Identificar las propuestas teóricas presentes en el cine documental.
- c) Elaborar una nueva conceptualización del cine documental.

1.4. HIPÓTESIS

El Cine Documental ha pasado, de ser el género del registro directo de determinados aspectos de la realidad para su divulgación, a ser un género de interpretación reflexiva de los hechos, con un sentido y discurso propios; logrando una representación autoral.

Se toman en cuenta las siguientes variables:

- a) Cine Documental
- b) Registro / información

- c) Hechos de la realidad social
- d) Interpretación de hechos sociales
- e) Sentido propio
- f) Discurso del cineasta

1.5. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El marco teórico que aquí se alude está referido a los fundamentos teóricos de la metodología empleada en nuestro estudio. Esta investigación parte de los aportes del texto básico de documentalismo del norteamericano Michael Rabiger¹, cuyos contenidos técnicos elementales y primarios son el marco inicial. La información se complementa con la compilación de los españoles Joaquim Romaguera y Homero Alsina de los principales textos fundacionales de los movimientos documentalistas², como una primera revisión teórica del tema.

La aproximación científica al tema parte de la discusión teórica planteada por dos autores fundamentales. Eric Barnouw y su texto *El Documental* propone ya un estudio histórico a partir de los estilos o subgéneros de este cine³. Pero Bill Nichols con su importante propuesta de *La representación de la realidad*⁴ aborda ya de manera profunda los puntos de inflexión en los que ficción y documental se mezclan, lo cual es fundamental en esta tesis.

Esto lo complementamos con el estudio de Anna Casanovas⁵ acerca de la aplicación de las escuelas documentalistas de los años 20 y 30 del siglo XX en la realidad latinoamericana; lográndose así un intento de renovación del cine Documental en función de la transformación tan violenta de las sociedades en

¹ RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989.

² ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.

³ BARNOUW, Eric. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.

⁴ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1996.

⁵ CASANOVAS, Anna. "Texto y escritura. La construcción de la imagen de la revolución. "La batalla de Chile" (1975-1978) de Patricio Guzmán". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002).

América Latina, y de las formas de información y divulgación de mensajes sociales de dicho documentalismo.

De la propuesta final de estos autores, y de estudios como el de Mestman y Peña⁶ acerca de un tipo específico de documentalismo latinoamericano, podemos desprender la necesidad de una conceptualización actualizada del Cine Documental. Estos autores y otros aportan además sus propias formas de crítica de cine, que nos sirven de metodologías de análisis cinematográfico de los documentales. De aquí también podemos desprender un modelo conceptual de utilidad clara para la profesión documentalista actual.

Esta investigación es de carácter *comparativo y analítico*. De lo mencionado y de las propuestas de los autores se ha elaborado un conjunto de procedimientos:

- a) Revisión bibliográfica sobre Cine Documental, su historia y representantes.
- b) Revisión de los principales documentales de largometraje de los representantes más importantes.
- c) Aplicación de los modelos conceptuales o de las propuestas escritas de aquellos cineastas que han dejado escritos de este tipo.
- d) Entrevistas a documentalistas y teóricos de cine peruanos que conozcan la temática del documentalismo mundial, sobre teoría y métodos.
- e) Análisis de contenido de la información de los instrumentos señalados, para elaborar un consolidado para el análisis final.
- f) Definición de características, tipos, corrientes y escuelas del documentalismo.

El universo de nuestra investigación está conformado por más de 200 filmes documentales que se han producido por diversos cineastas a nivel

⁶ MESTMAN, Mariano y Fernando PEÑA. "Una imagen recurrente. La representación del "cordobazo" en el cine argentino de intervención política". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002).

mundial, desde 1921 al 2007, de los cuales hacemos algunas breves referencias, valoraciones y comentarios.

Las muestras de nuestra investigación han sido de dos tipos y se han seleccionado de dos maneras. La primera muestra está constituida por los cinco cineastas considerados como los primeros en haber producido este género de filmes (Flaherty, Vertov, Grierson, Buñuel y Riefenstahl). La segunda muestra se ha determinado seleccionando los documentales contemporáneos de mayor significación estética correspondiente a seis ámbitos geográficos: el documentalismo de Holanda (en el que destaca la casi solitaria creación de Joris Ivens), de Rusia, Francia, España, Estados Unidos y América Latina (especialmente de Brasil, Argentina, Cuba, Chile, Venezuela, Colombia y Bolivia).

Obviamente, en nuestra investigación hacemos referencia a muchos más filmes revisados visualmente. Cuando esto no ha sido posible, a falta de los documentales originales, se han consultado sus referencias en textos e investigaciones previas, citándose dichos textos. Al final hay un cuadro sobre las significaciones teóricas identificadas, y dicho cuadro constituye una especie de *trabajo de campo* sui géneris.

A continuación, en el siguiente capítulo, se desarrolla el marco teórico de nuestra investigación.

II

MARCO TEÓRICO

El adecuado planteamiento del marco teórico de este capítulo nos permitió establecer nuestro tema y propuestas. Para la investigación se conceptualizó primero el Cine en sus diferentes vertientes y luego el Cine Documental. Como se verá, se va más allá de considerar el Cine simplemente como arte. Nos interesó el Cine como un medio de comunicación social y como una industria.

2.1. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

Hagamos primero una conceptualización básica. El Cine es la abreviatura de Cinematografía, registro mecánico de imágenes que, proyectadas sucesivamente de manera eléctrica, expresan el movimiento ilusorio de esas imágenes. “El término, por extensión, se refiere al registro; las salas, es decir, ‘se va al cine’; el oficio, o ‘se hace cine’; y, en sentido amplio, arte e industria”⁷.

La proyección de Lumière, en 1896, fue sólo de carácter científico, pues fue eventual y experimental. Fue con Meliès con quien la cinematografía comenzó a ser arte, como expresión inequívocamente artística de imágenes registradas con buen gusto. Pero antes de enfocar el cine como arte y como industria, veamos los aspectos comunicacionales intrínsecos al Cine.

a) Lenguaje, signos y códigos

Aparte del criterio propio que podamos tener sobre la belleza y el estudio del arte, es indudable que la base del cine como expresión artística es que

⁷ SANTOVENIA, Rodolfo. *Diccionario de Cine*. La Habana: Arte y Literatura, 1999. Pág. 42.

tiene un lenguaje propio, con sus signos y códigos. Dice Bernard Dick: “El lenguaje del cine se basa en la imagen fílmica, tomada en planos que a su vez conforman escenas; el conjunto de estas escenas es una secuencia, la cual construye un conjunto de ficciones visuales, y desde 1930, sonoras”⁸.

Añade Jean Mitry que la base de esa imagen fílmica es una imagen mental: “Esa imagen mental se convierte en fílmica al ser filmada, y también es un signo en el sentido psicológico, por la relación entre imagen fílmica y expresión verbal; la imagen cinematográfica tiene estructuras básicas permanentes, que son los elementos nucleares de su estética”⁹.

Esas estructuras, añade Mitry, son los planos (primer plano, plano medio, plano general, etc.); el cuadro en sí como unidad básica del plano; y las relaciones entre planos y cuadros¹⁰. La llegada del sonoro replantea en parte la lingüística del cine mudo, añadiendo al cine moderno elementos sucesivos:

*Esos elementos se resumen en la profundidad de campo y el plano-secuencia, procedimientos ambos que inciden en la continuidad narrativa y confieren al espacio un papel de primer orden; además, esta continuidad del plano permitirá crear un verdadero espacio escénico donde los actores viven sus personajes*¹¹.

En la cita anterior los autores españoles hablan del espacio. Hay que añadir el tiempo. Si en el cine de Lumière el espacio y el tiempo del filme coincidían con el espacio y tiempo físicos, puesto que el cine quería ser reflejo de la realidad, el cine de ficción de Méliès comenzó a usar el espacio, el tiempo y un elemento más, *el movimiento*:

*El cine será un arte creador de su espacio y tiempo. Las limitaciones espaciales del teatro, o de los primeros filmes mudos, desaparecieron cuando la cámara se desplazó. El espacio fílmico va a tener las tres dimensiones: dos, que podemos llamar objetivas, paralelas al plano de la pantalla; y una tercera, distinta, que estará motivada por el movimiento. Así el tiempo, en el cine, se alarga, se comprime, o se adecua al tiempo físico*¹².

⁸ DICK, Bernard. *Anatomía del film*. México: Norma, 1981. Pp. 24-29.

⁹ MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1986. Pp. 117-124.

¹⁰ Ídem. Pp. 140-206.

¹¹ GORTARI, Carlos y Carlos BARBÁCHANO. *El Cine*. Barcelona: Aula Abierta Salvat, 1984. Pág. 48.

¹² Ídem. Pág. 49.

Ese movimiento es, para algunos, la esencia misma del cine moderno, porque “proporciona el dinamismo del mundo contemporáneo”, como dijo Chaplin:

*Movimiento en el espacio que abarca el encuadre, donde los actores pueden moverse. ... Movimiento del propio encuadre, con la cámara pudiendo moverse... Y un tercer movimiento, el más importante: el movimiento en el tiempo, producido por la sucesión de los planos, cuyo orden, duración y sentido son graduados por el montaje*¹³.

El montaje es, para muchos autores empezando por Pudovkin y terminando por Karel Reisz, la base última y definitiva del lenguaje cinematográfico: “El proceso del montaje implica la selección, medida y orden de unos planos dados para constituir una continuidad cinematográfica... es una yuxtaposición visual expresiva. El desarrollo de la expresividad del cine fue consecuencia del desarrollo de la técnica del montaje”¹⁴.

Al final, se logra lo que Reisz llama “una verdadera gramática del cine”. Mediante el montaje los planos se articulan en escenas, que poseen una unidad espacio-temporal, y que, en consecuencia, tienen una unidad dramática narrativa¹⁵.

Es decir, el montaje, el moldeamiento del material filmado, no solo une fragmentos diversos, sino que juega con las posibilidades expresivas que confieren la sucesión o yuxtaposición de planos, logrando una narrativa y mucho más: “Por medio del montaje, el cine puede llevar a cabo una verdadera retórica, similar a la del propio lenguaje literario. Puede realizar narrativa lineal, intermitente, invertido, elipsis, o antítesis... Montaje y manipulación son términos sinónimos”¹⁶.

Vemos que estos códigos fílmicos han hecho que el cine tenga su propia especificidad lingüística, pero frente a los teóricos que defienden una

¹³ DICK. Op.cit. Pp. 32-35.

¹⁴ REISZ, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Pág. 15.

¹⁵ Idem. Pp. 41-48.

¹⁶ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pp. 36-37.

pretendida pureza del lenguaje cinematográfico¹⁷, Bordwell y Thomson creen que la cualidad más valiosa del cine es su carácter de síntesis:

Las artes fundamentales son dos: la arquitectura y la música, o el arte inmóvil y el arte móvil por excelencia. La pintura y la escultura son complementos de la primera; la poesía, el esfuerzo de la palabra por acercarse a la música; y la danza, el esfuerzo del cuerpo humano por lograr el movimiento. ... El cine reúne todas estas artes al convertirse en el arte plástico en movimiento, que pertenece al mismo tiempo a las artes móviles y a las inmóviles. En efecto, el cine engloba las artes del espacio (pintura, escultura), las artes del tiempo (poesía, música), y las del espacio y tiempo (teatro, danza). ... Es en consecuencia un arte mixto cuyo lenguaje parte de diferentes lenguajes artísticos y llega incluso a superarlos en una formidable síntesis¹⁸.

Es decir, los grandes logros estéticos alcanzados por las demás artes fueron aprovechados por el cine, que partió, no olvidemos, de una época en la que ocurrieron profundas revoluciones tecnológicas y estéticas.

b) El sonido

Con los elementos citados, los primeros cineastas crearon el lenguaje del cine, cuya codificación ya estaba establecida en el cine mudo. Con la introducción del sonido, se añadió un elemento más.

En general, el sonido en el cine está formado por la palabra, la música, el ruido y el silencio. Cada uno es un sector auditivo, que complementa la imagen.

Cada fenómeno tiene su sonido, real o subjetivo, y el cine debe aplicárselo. Lo hace traduciéndolo a su esquema teórico: sonido realista para la toma del espacio real y el tiempo real, sonido cinematográfico para el tiempo cinematográfico. Hay sonido ambiente y sonido descriptivo, una clasificación conceptual¹⁹.

Rabiger tiene ideas muy elementales del uso del sonido en sus diferentes tipos, como música o como silencio o como efectos:

¹⁷ METZ, Christian. "El cine: lengua o lenguaje?", en Roland Barthes, et.al., *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Pp. 141-143.

¹⁸ BORDWELL, David y Kristin THOMSON. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. Pp. 6-8.

¹⁹ SANTOVENIA. Op.cit. Pág. 217.

*Como efectos sonoros sincronizados o ambientes, como sonido síncrono que se graba mientras se filma, como narración con la voz del autor o de un narrador o de uno de los participantes; y en sobreposición de la voz, que puede ser una entrevista con sonido, o la pista de sonido de una entrevista con imagen y sonido, con segmentos ocasionales de imagen*²⁰.

El cine tiene variaciones de estos ingredientes. Para Rabiger lo que proporciona forma al cine es la estructura y el punto de vista, más que el sonido. Pero éste es mucho más importante. Por ello él mismo se interroga acerca del uso del sonido, de sus perspectivas utilizadas:

*El sonido hace un complemento con la cámara e incluso hace un contrapunto con ella... ¿Tiene el sonido una intimidad uniforme, como en una narración, o con voces en off? ¿Se puede usar para crear un ambiente y estado de ánimo, para subrayar o para motivar un corte? ¿Proporciona el sonido un ritmo?*²¹

Rabiger no llega más allá. Pero creemos que el sonido es tan importante como la estructura y el montaje. Lo dicen Bordwell y Thomson sobre el cine en general: "El sonido se puede usar como un dispositivo de la narración, o para crear, sostener o suavizar una parte dramática; el sonido hace que el film funcione"²².

Efectivamente, creemos que, de manera específica, el cine documental *adquiere toda su preeminencia precisamente* con el sonido y en especial con la música. Hace que un documental cumpla su función.

c) El proceso cinematográfico

Visto el lenguaje cinematográfico, incluido el montaje y el sonido, veamos los aspectos técnicos de creación, los elementos concretos que componen finalmente un filme. El cine es, obviamente, un trabajo de equipo, un medio de

²⁰ RABIGER. *Dirección de documentales*. Pág. 176.

²¹ Idem. Pág. 219.

²² BORDWELL, David y Kristin THOMSON. *El arte cinematográfico*. Págs. 46-60.

expresión compartido en el que intervienen numerosos profesionales. Veamos una descripción extensa:

La inclusión de nuevas técnicas y el perfeccionamiento de las distintas fases de realización de una película, han traído consigo la complicada estructura jerárquica que hoy existe en los equipos de realización de cine. La cohesión de todos los profesionales depende de dos personas: el director, máximo responsable de la obra fílmica; y el productor, encargado de solucionar los problemas económicos... Pero hoy la labor de producción es desarrollada por el productor ejecutivo, que desglosa el guión en escenarios; y el jefe de producción, que controla el rodaje según cronograma. El director es ayudado por un equipo formado por el ayudante de dirección, encargado de una segunda unidad de rodaje; y el script, que anota las tomas hechas en cada escena²³.

Sin embargo, el soporte sobre el cual se edifica una película es el guión cinematográfico, cuya importancia está fuera de cualquier duda. El guionista cinematográfico piensa única y exclusivamente en situaciones e imágenes.

En todo guión hay que distinguir el tema o idea nuclear, del argumento. El tema puede ser la solidaridad o la libertad; su argumento, una familia pobre que trabaja, o la rebelión de unos esclavos. Delimitado el tema y esbozado el argumento, se desarrolla la sinopsis, resumen amplio no exhaustivo pero que exige ya un desarrollo concreto²⁴.

Ese guión puede ser literario, que solo menciona diálogos y situaciones; y el guión técnico que además añade los movimientos de cámara. En ambos, la historia aparece estructurada en escenas y secuencias, los elementos lingüísticos ya mencionados.

Por último, el rodaje o filmación prueba la coordinación y dirección de todos los elementos anteriores. Es la “puesta en escena”, que responde a un plan general de desglose del guión: “Se intenta que los planos del guión salgan con la menor cantidad de tomas, por tanto hay que repetir el plano las veces necesarias hasta lograr el rodaje adecuado... Las tomas o planos son de

²³ DICK. Op.cit. Pp. 52-53.

²⁴ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pp. 29-30.

diversas clases y tamaños, y su uso depende de la función dramática que desempeñen”²⁵.

La labor de artistas y técnicos culmina en el montaje, la distribución y la exhibición. La dirección de actores es consustancial al cine, aunque como veremos no en el cine específicamente documental.

d) Estilos

Vista la lingüística y la técnica del cine, veamos ahora los estilos cinematográficos. La forma más elemental de acercarse a los estilos, es a partir de los géneros: “Los géneros son clasificaciones convencionales de los filmes reunidos por sus temas, por sus imágenes comunes y por sus mismas convenciones narrativas; no siempre claros y apenas indicativos; a lo largo del tiempo sin embargo se han creado categorías bien determinadas”²⁶.

Los géneros son, además, los estilos básicos de narración de una obra cinematográfica. Los teóricos afirman que el origen de los géneros en el cine es únicamente de raíz económica, como por ejemplo un *western*: en principio sólo es un *western*, pero si se toman los tres o cuatro siguientes filmes del mismo tema, juntos componen ya un género, nacido coyunturalmente del éxito del primero.

Nos encontramos ante una gran variedad de géneros, por lo que describimos solo los más representativos y convencionales.

*El Western es el más genuinamente norteamericano, mezcla de historia del siglo XIX y leyenda nacional sobre la conquista del Oeste. Los pioneros cinematográficos se lanzaron a la conquista del medio visual con el mismo espíritu pionero... Desde la segunda mitad del siglo XX, el cine seguirá explorando, por la vía de la mitología o de una fisicidad casi geológica, los caminos del Western primitivo*²⁷.

²⁵ Ídem. Pág. 32. Los planos del objeto filmado son el Gran Plano General, Plano General, Plano Americano, Plano Medio y Primer Plano. Los planos de cámara son Normal, Picado y Contrapicado.

²⁶ SANTOVENIA. Op.cit. Pág. 105.

²⁷ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pág. 40.

Por lo tanto, es un estilo que mezcla la historia y el mito, la leyenda de un proceso de ocupación física del país en el siglo XIX. Igual de vinculado a la realidad norteamericana es el género del “cine negro”:

El cine negro, nacido después de la crisis de 1929, fue condicionado por la situación socioeconómica de Estados Unidos y por el impacto popular de las revistas de acción. Ese género es una crónica de la corrupción, reflejo de la realidad norteamericana de que el bandidismo se organizó socialmente. Los años treinta son un marco propicio para el repaso histórico: el género policial muestra el crimen, el género de cine negro muestra sus causas y sus efectos sociales²⁸.

El cine negro, por tanto, complementa la historia del siglo norteamericano iniciada con el género Western. Ambos corresponden a esa necesidad de todas las sociedades por narrarse a sí mismas. El género de terror, en cambio, es de origen europeo.

La influencia de la literatura fantástica europea del siglo XIX y del movimiento expresionista alemán fue evidente... Hay una relación entre la agudización de las tensiones sociales europeas y el apogeo de este género. Pero el desarrollo del cine de terror ha sido rápido. En los años cincuenta se hizo tan convencional que entró en una curva descendente que lo condujo hasta la parodia de sí mismo²⁹.

Con respecto al cine de ciencia-ficción, sus orígenes se remontan a Meliès, pero su consolidación como género fue mucho más lenta.

Hasta los años cuarenta discurrió por el cauce de pequeñas seriales basados en cómics. Pero en la época de la guerra fría y el terror atómico, el cine de ciencia-ficción se hizo portavoz de las ansiedades y temores de la clase media: la exploración del espacio, la invasión extraterrestre, los mensajes de advertencia, el cataclismo final... Eran preocupaciones muy reales de la sociedad de esos años³⁰.

Por tanto, las raíces sociales del cine de ciencia-ficción muestran definitivamente el aserto del cine como reflejo de la sociedad. Más creativo es, en cambio, el género del musical, que tiene un estilo inconfundible:

Aunque empezó a desarrollarse ampliamente con la llegada del sonido, el cine aprendió antes a cantar que a hablar. Por ello, fue paralelo el camino del cine hablado y del cine cantado. Se incorporan la fastuosidad y un vistoso sentido de la teatralidad, desatado en

²⁸ SANTOVENIA. Op.cit.. Pág. 47.

²⁹ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pág. 43.

³⁰ SANTOVENIA. Op.cit. Pág. 42.

*barrocas coreografías (...) El cambio estructural sufrido por el cine norteamericano en los años 60 y los casi prohibidos presupuestos limitan muchísimo las experiencias de este género*³¹.

A diferencia del género musical, muy concreto e identificable como hemos visto, el género de la comedia es uno de los más abiertos y extensos del cine.

*El uso del humor y el sentido de la farsa fueron características del género desde sus orígenes, pero sobre todo este estilo se alzan dos figuras, las mejores de todo el cine de comedia: el sabio contrapunto entre dramatismo y alegría de Ernst Lubitsch; y la expresión de las relaciones hombre-mujer en términos de lucha y enfrentamiento en los filmes de Howard Hawks, donde es común además la inversión de papales tradicionales. El asentamiento del género conlleva la desaparición del cine cómico, sustituido finalmente por la comedia crítica, que sobrevive a todas las modas*³².

Es interesante esta mención a un género reemplazado en la historia por otro. Más complicado es, por último, definir el cine bélico, en el cual confluyen otros subgéneros.

*El género bélico, el reflejo de los conflictos nacionales o civiles, centrado en batallas, es el que ha sufrido a lo largo de su andadura una transformación más profunda. Los alegatos antibelicistas son más bien una variante del melodrama... El género bélico se establece sobre todo en los tiempos de conflictividad: guerras mundiales, Corea, Vietnam. Ahí surge el cine de guerra. (...) En el cine bélico se pueden observar dos clases de filmes: los que asumen su condición de subgénero (aventuras, acción pura), y los que son más un acto de afirmación o justificación ideológica o arenga, o un documento sobre el conflicto*³³.

Finalmente, mencionemos que muchos autores consideran al Cine Documental como un género específico, con su estilo particular. De esto trata el resto de la investigación.

e) Efectos y funciones del cine en la sociedad

Se ha escrito mucho sobre el cine como arte, tratando de evitar la frialdad de los análisis sociales, pero no podemos hacer una lectura del cine solamente

³¹ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pp. 44-45.

³² Idem. Pág. 46.

³³ HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998. Pp. 71-78.

como reflejo pasivo. Es clara la influencia social del cine en cuanto medio de expresión.

Esta influencia ha tenido siempre un doble carácter: por un lado el cine viene condicionado por la situación socioeconómica del medio en que se desarrolló, y por otro el propio cine ejerce un notable efecto sobre el público y por tanto sobre el medio. Veamos lo primero:

El vertiginoso desarrollo industrial, el liberalismo, la crisis económica de 1929, encontraron su reflejo argumental en el cine de la época. Del mismo modo, el conservadurismo político influyó en el tipo de cine producido (..) En el caso de Europa, los años treinta se caracterizan por un ambiente que tiene su influencia en el cine producido en países fascistas, cine manipulado por el poder con un fin alienante que busca ofrecer una falsa imagen de la realidad social de esos países³⁴.

Fue por eso que, como respuesta al fascismo, surgieron cines como el neorrealismo, que busca reflejar la realidad social descarnada. El cine se integra a la sociedad aún más desde 1968, los cineastas se interesan por el individuo mismo, rechazando el cine como medio únicamente de entretenimiento.

El segundo aspecto de la relación entre cine y sociedad es la influencia o efecto que el público recibe a través el cine:

Este es un fenómeno que, si bien no ha sido muy estudiado, se ha utilizado con diversos fines. Ya desde su nacimiento, el cine se convirtió en un escaparate en el que aparecen hechos, personajes y situaciones que afectaban al espectador. Los actores del cine mudo eran como ídolos de una nueva mitología... Este inmenso poder del cine es pronto descubierto por los políticos, que promueven un tipo especial de cine, donde en el tema, en cada toma y encuadre, existe un lenguaje que pretende deformar la actitud el espectador hacia ciertas ideas³⁵.

Sólo la televisión resultó un sistema aún más eficaz de adoctrinamiento, lo que hizo que el cine pierda en parte esa función. Más bien obtuvo una función positiva, una función social.

³⁴ Ídem. Pp. 63-64.

³⁵ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pp. 58-59.

Se debe reclamar para el Cine su reconocimiento como proceso activo de ideología, que además de mostrar problemas sociales, tiene una entidad propia y una acción específica al lado de aquellos³⁶. “La cinematografía tiene un lugar en la formación de los usos, las costumbres y las mentalidades de la colectividad, ya que toda película es producida por una sociedad en una determinada situación histórica... El cine es una fuente intelectual y política, para estudiar la realidad”³⁷.

Por tanto, aún es vigente la idea de que toda película es "realista" porque tiene virtudes como fuente de datos sobre una sociedad, un análisis de la sociedad³⁸. Y porque tiene un referente en la realidad social. En resumen, existe una necesidad: “Una visión totalizadora, identificando los contenidos ideológicos de un filme: mentalidad del director, del autor o guionista, contexto de la comunidad cultural donde se realiza la obra, etc”³⁹.

f) El público frente al medio masivo

Frente a los efectos que ejerce sobre el público espectador el cine, hay que entender que el cine es un medio masivo, al que hay que contraponer sobre todo la necesaria formación sobre el cine mismo.

Todos pueden ver y comprender una película promedio, pero una película es, como hemos visto, mucho más: es lenguaje cinematográfico. Y es un producto social. “Un filme no es un islote aislado de la realidad, es obra de un equipo inmerso en una problemática, en unas circunstancias estéticas y sociales precisas. Quien esté al tanto de todo lo anterior, no será manipulado y se integrará mejor con la obra”⁴⁰.

³⁶ VIVAS, Fernando. “Cine, historia y Revolución Francesa”. *Pasado y Presente*, Lima, II, nº 2-3 (1989): 41.

³⁷ MITRY, Op.cit.. Pp. 11-12.

³⁸ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1980. Pág. 38.

³⁹ GARCÍA ESPINOZA, Julio. *Cine, comunicación y cambio social*. Lima: Causachun, 1989. Pp. 22-24.

⁴⁰ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Pág. 61.

La respuesta a este problema es el recurso de la crítica cinematográfica, que tiene una función orientadora, sobre todo la especializada:

La crítica de los diarios es breve, pero la especializada cuenta con el tiempo y el espacio para expresar más que un juicio de valor; algunas revistas incluso han lanzado movimientos cinematográficos. Se trata de analizar los componentes narrativos y discursivos de una obra y divulgarlo, como obligación social, a una colectividad⁴¹.

Otro método de formación para el público frente al medio masivo que es el cine, lo constituyen los cine-clubes y los cine-forum de análisis grupal.

2.2. EL CINE COMO INDUSTRIA

Hemos visto que el Cine tiene su especificidad, dejando de ser solo arte. Su progresiva industrialización hizo del cine un arte masivo que conjugó elementos estéticos con mensajes populares. Eso le da al cine también un aspecto claramente industrial.

Además de medio de comunicación, el Cine es también una Industria. “Los industriales europeos, pero sobre todo los norteamericanos, fueron los que convirtieron el arte del Cine primero en espectáculo, y luego en industria, instaurando la doble naturaleza del cine, artística e industrial, la cual explica su evolución ligada siempre al poder económico⁴².”

Por ello, no hay diferenciación precisa entre el cine como arte y como industria, desde el momento en que se necesita inversión para un filme como obra de arte:

Así, arte e industria se armonizan perfectamente... o en perfecto divorcio, aunque es la industria cinematográfica la que encuentra siempre soluciones para las crisis recurrentes del cine. ... Por ello un problema fundamental del cine como industria, es el público: la repetición de temas comerciales es el motivo de un innegable cansancio del público consumidor, desde hace décadas, debido a un enfrentamiento en potencia entre la calidad y la cantidad⁴³.

⁴¹ GARCÍA ESPINOZA. Op.cit. Pág. 29.

⁴² SALVAT. *El cine, arte e industria*. Barcelona: Salvat, 1975. Pp. 11-13.

⁴³ Idem. Pp. 57-68.

Lo que es innegable es que la doble naturaleza del cine hace que éste no pueda evitar ser el reflejo de la ideología predominante en una sociedad: si bien el cine no se reduce a mero instrumento de la clase dominante, “los filmes se hacen con su dinero, por cineastas que surgen de su seno y para un público que debe estar preparado para consumir cine”⁴⁴.

La financiación a la industria del cine otorga por tanto el control sobre la ideología y la forma cinematográficas, y la educación y posición social de los autores hacen que los filmes revelen siempre posiciones ideológicas⁴⁵.

2.3. EL CINE DOCUMENTAL

Desde los años veinte, los principales pioneros, en sus textos fundacionales, intentaban una definición del Cine documental, a partir de sus experiencias. Eran esfuerzos de conceptualización.

Hay una discrepancia de si el término “documental” fue acuñado por el inglés John Grierson mientras hacía una revisión del *Moana* de Robert Flaherty en 1926, o si fue en 1929, cuando el propio Grierson rodó su documental *Drifters*. Pero la paternidad del documentalista británico es indudable. Veamos los conceptos actuales.

*A una película que invita al espectador a llegar a conclusiones de crítica de la sociedad sólo se le puede dar la denominación de documental. El documental es un escrutinio de la organización de la vida humana y tiene como objetivo la promoción de los valores individuales y humanos. Es con mucho la que ejerce más fuerza para un cambio en la sociedad*⁴⁶.

El papel social del documental es claro para este documentalista norteamericano. E inmediatamente refiere el papel de la objetividad, a partir de la cuestión de qué tema investigar: “Para evitar los clichés debe uno

⁴⁴ Idem. Pág. 129.

⁴⁵ Como se expresa en LINARES, Andrés. *El cine militante*. Madrid: Miguel Castellote editor, 1976. Pp. 7-8.

⁴⁶ RABIGER. Op. Cit. Pág. 5.

preguntarse qué significado real tiene un tema, qué puedo descubrir él que resulte interesante, dónde se hace vidente su particularidad, con cuánta profundidad puedo centrar el tema, y qué es lo que puedo demostrar⁴⁷.

Esto a su vez lleva al tema de lo que para Rabiger es fundamental en un documental, la actitud crítica hacia algún aspecto de la sociedad: “El cine intenta lograr que lo visible sea significativo. Pero en el documental hay un exceso de verosimilitud y escasez de significados subyacentes interesantes. Mostrar algo no es suficiente: debemos también lograr que se vea su importancia”⁴⁸.

Eso se logra, según Rabiger, usando aquello común desde los tiempos de Flaherty: las técnicas narrativas para captar interés.

Esto es incómodo para el etnógrafo o el purista del “cinéma vérité”, que pueden protestar y decir que es manipulativo... Mostrar todo es respetuoso, y evidentemente da un aspecto distinto, pero pocas veces es más coherente y no modifica la base del documental: Todo lo que sale en pantalla es producto de las elecciones que se hacen y las relaciones que establecen éstas reflejan inevitablemente el punto de vista del director y su respeto por lo que es cierto y lo que es necesario decir sobre dichas verdades⁴⁹.

Es decir, a partir del tema elegido, lo que el documental muestra no son los acontecimientos en sí, sino una presentación con su propia dinámica y énfasis. Veamos el concepto actual del Cine Documental, entendido por los británicos, que es más simple:

Es un tipo de filme que tiene la intención de documentar o informar sobre determinado aspecto de la realidad, sin recrear las situaciones, sino captándolas directamente del mundo real... frecuentemente identificado con el cortometraje, hoy existen verdaderos largometrajes y ya no es razonable clasificarlos atendiendo sólo a su longitud⁵⁰.

Es claro que la diferencia fundamental que hay entre el Cine Documental y el resto de la cinematografía, pasa por el complejo concepto de la diferencia

⁴⁷ Idem. Pág. 31.

⁴⁸ Idem. Pág. 38.

⁴⁹ Idem. Págs. 191-192.

⁵⁰ BARNOUW, Eric. *El documental*. Pp. 11-12.

entre ficción y realidad. Los británicos usan el término anglosajón *non-fiction* para identificar al documental:

Llamemos a los documentales, desde la época de Lumière, cine de no-ficción. La diferencia tradicional, es decir que en la no-ficción no se representa la realidad y en la ficción sí, se está borrando. El criterio principal es la credibilidad. Un "documentary film", es decir un filme de no-ficción, empezó siendo un documento.⁵¹

Nichols aborda los puntos de inflexión en los que ficción y documental, antes rigurosamente separados, hoy han empezado a acercarse. Al aumento de las vías de comunicación se sumó el aumento de los niveles materiales de las mayorías en nuestras sociedades, provocando mayores desplazamientos, conocimientos, intercambios y posibilidades de observación directa en primera persona.

Obviamente los medios de información recibieron el impacto de esta masiva participación. Los viejos *Reportajes cinematográficos de actualidad*, o *Cine-reportajes*, único canal de información desde 1895 hasta los años 50, fueron extinguidos por la Televisión:

En la etapa actual de la información, cualquier hecho real (geográfico, científico, artístico) ya no son realidades "por descubrir", sino hechos comunicados en tiempo real, desmitificados por el progreso y la modernidad... Pese al subdesarrollo y el atraso, las personas se sienten partícipes de todos los logros modernos, aunque el sujeto activo del logro sea él, un compatriota o un individuo de otro país. (...) Los documentalistas buscan hoy superar el problema del montaje, investigando los hechos de una situación, captando globalmente el suceso y buscando una respuesta; buscan la presencia directa y permanente de los protagonistas, eliminando la ambigüedad de los mensajes tradicionales⁵².

Eso significa que los continuos avances comunicacionales y sociales han hecho que surjan nuevas formas de hacer documental, donde por ejemplo las personas se dejan oír, cuando en el cine tradicional eran solo un elemento artístico. "El Documental moderno concede libertad y espacio a las tomas, y además e sus bases informativas tiene funciones de representación... Se

⁵¹ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Pág. 18.

⁵² SALVAT. *El Cine. Enciclopedia Salvat del 7º Arte*. Barcelona: Salvat Editores, 1986. Pp. 644-646.

toman libertades en el análisis de lo descrito... El documental actual es un género tan rico en manifestaciones que se filtra al cine de ficción”⁵³.

Pese a esta complejización del concepto, continúan utilizándose significados elementales pero efectivos. El documentalista español Javier Corcuera define así el documental, el año 2008:

*El documental es la construcción de una historia con fragmentos y pedazos de realidad. La diferencia esencial con la ficción es que un documentalista no sabe cómo empezar y cómo terminará. Es hacer la película sin saber “qué es”. Cuanto más control hay, menos documental es. Todo el proceso es diferente.*⁵⁴

Para Corcuera la industria cinematográfica es del cine de ficción, y éste depende de las fórmulas de los géneros. Sin embargo, afirma que trabaja con personal exclusivamente del cine de ficción, “porque no hay una industria del cine documental”.

Como vemos, es una vuelta a los significados básicos del concepto de cine documental. Sin embargo, la idea básica presente en todos los autores, es que con el Documental se debe obtener una profundización de la realidad. En esta tesis consideramos que el Cine Documental es además un género cinematográfico, lo que significa que a su vez tiene subgéneros en su interior. Eso exige un intento de tipología de los documentales.

2.4. TIPOLOGIA DEL CINE DOCUMENTAL

Rabiger define once tipos de documental, a partir de dos criterios diferentes. Según el punto de vista, el documental es de cuatro tipos:

En el *documental Omnisciente* la cámara abarca las constantes de la vida humana, como en la obra del ruso Dziga Vertov; o se perfilan los ciclos del comportamiento humano, como en los documentales de Ivens; o la obra de

⁵³ TORREIRO, Casimiro y Josetxo CERDÁN (eds). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen (Festival de Málaga), 2005. Pp. 12-13.

⁵⁴ Entrevista a Javier Corcuera. 11 de enero del 2008. Centro Cultural España.

Pare Lorentz, el mejor ejemplo, “poemas aparentemente objetivos que usan escuetas imágenes y montaje irónico para presentar una obsesionante visión con un punto de vista omnisciente”⁵⁵.

El segundo tipo es el documental *de Personaje Interno*, el personaje está dentro del film, que es visto a través de aquél, y puede ser incluso narrada por él; como en *Nanook*. El tercero es el documental *de Múltiples Personajes internos*, una textura de puntos de vista distintos que se equilibra para desarrollar un complejo de actitudes y afinidades:

*...como la obra de Basil Wright que muestra el trabajo en equipo y la camaradería laboral (...) la de Jean Rouch que toma a la gente de París como participantes activos y el resultado es un viaje a través de muchas personas (...) o los documentales norteamericanos con puntos de vista múltiples*⁵⁶.

El cuarto tipo es el documental *Personal*, cuyo punto de vista es, de forma abierta y subjetiva, el del director, que también puede narrar; como el caso de Alain Resnais, y algunos otros documentales de Rouch.⁵⁷ Un caso actual sería la obra de Michael Moore.

Según el tiempo y desarrollo, tenemos otros siete tipos de documental. El *biográfico*, centrado en una figura individualizada; el *documental de tesis*, que recopila evidencia para presentar un caso, casi siempre social como en el documentalismo británico de los años 30; *el de acontecimiento*, centrado en un hecho, como los de Leni Riefenstahl o los documentales musicales. Los *documentales de Proceso* tratan de la cadena de acontecimientos que conducen a un proceso importante, con varias ramas en curso y relatos paralelos. Con este criterio, aquí se encuentra la obra de Flaherty, la de Riefenstahl, y los documentales británicos sobre la Segunda Guerra Mundial. El *documental de viaje* se refiere a los que tienen un viaje “con sus matices metafóricos y ritmos incorporados de movimiento, como algunos documentales británicos y los de Pare Lorentz”⁵⁸.

⁵⁵ RABIGER. Op. Cit. Pág. 177.

⁵⁶ Idem. Págs. 178-180.

⁵⁷ Idem. 181.

⁵⁸ Idem. 182-184.

El *documental “amurallado”* se refiere a aspectos de sociedad o instituciones que tienden a encerrarse en sí mismas y a engendrar su propio código de conducta, código revelador de la sociedad anfitriona; por ello estos documentales usan el microcosmos para hacer una crítica a escala más amplia. Es el caso del único documental de Buñuel, o todos los de Frederick Wiseman sobre las instituciones norteamericanas.

Por último, el *documental histórico* más que relatar hechos del pasado, recoge la memoria con un sentido de justicia, “tratando la historia no como propiedad sacrosanta académica, sino como algo vivo que se siente personalmente, un pozo de experiencia humana lleno de analogías que iluminan los modernos conflictos ideológicos”⁵⁹. Es el caso de la obra del británico Paul Rotha y de los franceses Resnais y Rossif. Hay que añadir aquí a los últimos documentales españoles sobre la recuperación de la memoria histórica, y sobre todo a los documentales argentinos, como veremos más adelante.

En el desarrollo de esta Tesis, planteamos también una tipología del documental a partir de manifestaciones concretas. ***Los documentales empezaron siendo tomas que documentaban la realidad inmediata, luego fueron Noticiarios o Journal, como se llamaba en varios idiomas. Y todos los documentalistas empezaron como reporteros, jugando un papel fundamental en la cinematografía internacional naciente.*** Uno de los primeros aportes pioneros fue del norteamericano Flaherty, que inauguró el documental en sí, como *registro etnográfico de investigación*, con guión incluido.

El ruso Dziga Vertov aportó la teoría del *documental-ojo* que llevó luego al *Documental de montaje*. La Escuela británica añadió el llamado *Film-encuesta*, o documental cívico, que ya superaba el simple reportaje. El español Buñuel y la alemana Leni Riefenstahl, desde vertientes opuestas, crearon el documental llamado *Film-manifiesto*.

⁵⁹ Idem. 185-186.

A partir de la escuela francesa del *cinema-verité*, cuando la TV se apropió del lenguaje del simple reportaje, se considera que un documental en primer lugar debe ser un largometraje *Testimonial*. Eso fue clarísimo en Latinoamérica. En Argentina se maneja un término curioso para el documental político, *cine de intervención política*.

A su vez el *Documental ficcionado* es un documental de cualquier subgénero que al describir y analizar hechos difíciles de describir, usa como elemento principal de análisis la reconstrucción actoral, representando con actores las figuras difíciles de asimilar en la información que se quiere documentar.

Por otro lado, cuando la ficción es eminentemente histórica, y representa personajes y acontecimientos del pasado, se denomina *Documental histórico* o *documental de reconstrucción histórica*: son los documentales cuyo contenido describe o analiza hechos de épocas pasadas. Superan así, en el tiempo analizado, a los reportajes o a los *films-manifiesto*, y a los documentales de actualidad.

Mencionemos un tipo de documental cinematográfico, el *documental deportivo*, centrado en las competencias deportivas, es un género tan vasto como el social o político, y aunque menos conocido tiene un gran público. "El mejor ejemplo de documental deportivo son los largometrajes sobre las Olimpiadas, importantes como documento de época, reflejo de ideologías de todo tipo (nazismo, socialismo, pacifismo) y como registro de comportamiento social"⁶⁰.

Hay que añadir el documental científico, el documental "de montaña", típico en Europa, y los documentales *geográficos* y *científicos* que hasta los años 50 los españoles llamaron "cine de exploración", donde el tema era hecho

⁶⁰ THARRATS, Juan Gabriel. "Los documentales de las Olimpiadas". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, II-2 (1992): 6-14.

para satisfacer el interés físico por lo desconocido que era revelado. Pero son lo mismo, porque todo documental geográfico es hoy científico⁶¹.

Por último, hemos encontrado un tipo específico, el de los *documentales ecológicos*, sobre todo anglosajones, que parten de la divulgación científica o geográfica para lograr reflexiones sobre el medio ambiente.

En el siguiente capítulo se revisan los aportes de los primeros documentalistas, tanto en sus escritos como en su obra documental filmada.

⁶¹ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 665.

III

LOS PRIMEROS DOCUMENTALISTAS

Tomando en cuenta los conceptos vistos en el capítulo II, se revisa a continuación los aportes pioneros de los primeros documentalistas, en su obra filmada pero también en sus textos, fundacionales de varios movimientos documentales.

La relación entre cine y realidad se manifestó ya en las primeras producciones pioneras a inicios del siglo XX, porque el cine de los Lumière y de Méliès era *idóneo como instrumento de documentación y registro de la realidad*.

3.1. LOS FRANCESES Y LOS FOTÓGRAFOS DE BRIGHTON

El cine comenzó siendo documento fílmico. Frente a los primeros filmes de Edison, que registran espectáculos, los hermanos Lumière se centran en la presentación de momentos cotidianos, escenas callejeras y situaciones de la vida laboral o familiar; “aunque filmaron algunas historietas, el cine de los Lumière se centra en lo documental, y sus operadores crearon los noticieros cinematográficos”⁶².

De películas de un cuadro único se pasan a hacer películas donde los cuadros estuvieron fragmentados y ordenados, siendo el inicio de la narración fílmica. El antiguo ilusionista Georges Méliès aborda distintos géneros frente al realismo de los Lumière, “y uno de esos géneros es el de los sucesos actuales reconstruidos dramáticamente”⁶³.

⁶² BARNOUW. Op. Cit. Págs. 16-18.

⁶³ GORTARI y BARBÁCHANO. Op. Cit. Págs. 6-7.

En todos los países se filman situaciones cotidianas colectivas, pero aún se hallaban sin contexto, y eran para el puro entretenimiento, exhibiéndose las películas en ferias, teatros o palacios del cine. Pero esas filmaciones ya eran presentadas como documento. Se han convertido en referencia y dato histórico de una época.

No obstante, al mismo tiempo que Porter, Méliès y los hermanos Lumière, en Gran Bretaña, país donde las primeras exhibiciones fueron en 1896, se creó un movimiento que la historia ha dado en llamar la “Escuela de Brighton”. Capitaneados por William Friese-Greene, este grupo de fotógrafos y luego cineastas ingleses actuaron en dicha ciudad costera por motivos casuales. A George Albert Smith, Charles Urban, James Williamson y Alfred Collins les unía la utilización de la luz y el paisaje natural, huyendo de los decorados de cartón. No quieren construir películas como Lumière, ni montar un espectáculo como Meliès.

Los franceses dejaban quieta la cámara y ante ella pasan cosas. Los de Brighton mueven la cámara desde distintos ángulos y aportan puntos de vista distintos según el ángulo empleado, capaz de dar al cine la expresividad que no tenía: Usan escenarios naturales (calles, playas, jardines); los personajes se mueven con total libertad mientras la cámara los sigue a lo ancho y en profundidad de campo; descubren el valor dinámico de las persecuciones y de los asuntos realistas:

(...) usan el travelling con intenciones dramáticas, el primer plano, el plano-contraplano, y dieron los primeros pasos en el montaje como elemento narrativo. Otra técnica, la superposición de imágenes, la desarrollaron en paralelo a Meliès. Pero el travelling o el contracampo no tuvieron equivalente entre los descubrimientos del francés⁶⁴.

Además de todo ello, se considera a los de Brighton una escuela documentalista, “porque registraron imágenes de acontecimientos populares y

⁶⁴ GARCÍA, Emilio y Santiago SÁNCHEZ. *Así nació el Cine*. Madrid, Historia 16 n° 289, 1985. Pág. 14.

sociales, e intentaron crear narración de los mismos, dándole al cine un nuevo sentido usando todos los aportes obtenidos”⁶⁵.

Los de Brighton se convirtieron en pioneros del desarrollo de diversas técnicas fundamentales de la narrativa cinematográfica. Utilizaron antes que nadie el primer plano en **The big Swallow** (1901), de Georges Albert Smith, un film de ficción. Pero James Williamson fue más ecléctico y filmó vistas documentales: **Fire** (1902), **the Soldier's Return** (1902) y **An Interesting Story** (1904). Alfred Collins se alejó del cliché e introdujo sátira social al género; Walter Haggar les imprimió un toque mucho más realista, y Frank Mottershaw consolidó el montaje narrativo.

Pese a estos logros, la aún poco desarrollada industria británica fue arrollada por el cine estadounidense, hasta las leyes proteccionistas de 1927. Y tras la Primera Guerra Mundial las películas comenzaron a atraer cada vez más a los artistas e intelectuales, apareciendo un público más exigente.

Sin embargo, los noticiarios o cine-reportaje no profundizaban en los hechos y eran incompletos. Desde los años 20, por ello, se trató de desvelar sus posibilidades para investigar la verdad subyacente en cualquier sociedad. Esos fueron los primeros maestros del cine documental, puntos de referencia cuyas obras cumbre siguen siendo de estudio obligatorio.

3.2. ROBERT FLAHERTY

Cuando el ruso Dziga Vertov aún no había plasmado su manifiesto, el norteamericano Robert Flaherty (1884-1951) había rodado durante dos años, como director y fotógrafo, el documental de largometraje **Nanook of the North** (1920-1922), que se ha convertido en un clásico poético interpretado por nativos inuits del pueblo de Port Harrison, Canadá.

⁶⁵ NICHOLS. Op.cit. Págs. 22-25.

El documental, uno de los primeros de largometraje, describe la vida de Nanuk (Allakarialuk), sus dos mujeres, sus dos hijos y su perro a lo largo de un año, del verano a la primavera, en la zona noroeste de la bahía de Hudson. Al tiempo que narra sus tareas cotidianas, la venta de pieles de renos durante un año, la pesca, la caza de focas y morsas, dibuja a los personajes y su nómada existencia. Registra la construcción de un iglú en invierno, con la extraordinaria escena de la colocación de un bloque de hielo como ventana; los juegos con los niños y la intimidad entre las pieles en el interior.⁶⁶

El documental no tiene sonido directo pero fue acompañado de la música de Stanley Siverman, y logra mostrar a los inuits (“esquimales”) reflejando con detalle unas formas de vida ancestrales e interfiriendo lo menos posible en ellas, lo que hizo que se considere tempranamente a este como “el primer documental ‘etnográfico’ y didáctico acerca de la etnia más animosa y alegre del mundo; intrépida, relajada, llena de humor”⁶⁷.

Artista de gran sensibilidad y humanismo, regido por el principio de la sinceridad, Flaherty recorrió océanos y desiertos para informar al mundo cómo los seres humanos vivían en el mundo, guiado por criterios poco cinematográficos pero muy concretos:

Nunca como hoy el mundo ha tenido necesidad de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más seguro es ofrecer la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que el hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de otros, a sus luchas cotidianas con fracasos y victorias, empezará a darse cuenta de la unidad y variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el "extranjero" es un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo digno de consideración.

(...)

El cine resulta indicado para colaborar en esta gran obra vital. Las descripciones verbales o escritas son instructivas, son nuestra piedra angular, pero son abstractas e indirectas, y no consiguen ponernos en contacto con las personas del mundo tal como puede hacerlo el cine. Además, el hombre de la calle no tiene tiempo para la lectura o no tiene energía para asimilar lo leído. En esto reside la gran prerrogativa

⁶⁶ En la versión comercial en DVD de 80 minutos.

⁶⁷ LÓPEZ CLEMENTE, José. *Robert Flaherty*. Madrid, Rialp, 1963. La misma referencia en SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 651.

*del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera.*⁶⁸

Los problemas que Flaherty menciona eran en los años 20 y 30 desgraciadamente universales como la intolerancia y el racismo.

Debido a su misma naturaleza, el documental se halla en condiciones de aportar la contribución tal vez más importante. El film de espectáculo debe someterse a imperativos que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad, debe basarse en un tema romántico y tiene que obedecer a la exigencia del divismo. Además, las escenas reconstruidas en estudio jamás reflejan con absoluto verismo los ambientes que pretenden representar. Estas limitaciones que someten al film de espectáculo, demuestran las ventajas del documental.

(...)

*La finalidad del documental es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica lo que algunos creen; que la función del director del documental es filmar, sin ninguna selección, una serie monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos filmes de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien lo intenta, tendría fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese conjunto de tomas.*⁶⁹

Nos interesa el método de Flaherty, completamente nuevo, de aplicar el principio de la *observación participante*:

*La estricta comunicación entre el observador y el observado. Era una vía informativa humana que planteaba que para documentar la realidad social se debía alcanzar la coparticipación de las personas que se va a filmar, conviviendo con ellos y participando de sus problemas cotidianos, aunque evitando la profundización*⁷⁰.

Guiado por estas ideas, sus rodajes serían luego muy largos pero muy completos. Alentado por el éxito de "Nanook" y dentro ya de un documentalismo profesional, Flaherty siguió sus filmaciones etnográficas en los mares del sur del Pacífico, y el resultado es **Moana** (1925-26), registro de las costumbres festivas de las comunidades isleñas.

⁶⁸ FLAHERTY, Robert. *La función del documental*. Escrito en 1937. En: ROMAGUERA y ALSINA. Op.cit. Pp. 151-152.

⁶⁹ FLAHERTY. Op.cit. Pág. 153-154.

⁷⁰ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 651.

Luego se interesó por la vida de los duros pescadores de una minúscula isla irlandesa, y realizó **Hombres de Aran** (1932-34). Ya en su país, hizo también por encargo gubernamental, **Louisiana Story** (1946-48), la última película del maestro norteamericano, sobre la explotación petrolífera.

La obra de Flaherty tiene aportes fundamentales, que a partir de él siempre están presentes en el documental:

Flaherty... rechaza en sus obras la toma "en vivo", y el interlocutor debía incluso "actuar" mostrando sus experiencias cotidianas... incluso con representación o puesta en escena, algo que el documentalista lograba con dos elementos: una larga observación y un guión. Las tomas rechazaban el principio del "reportaje" tradicional, participando de la vida social y provocando reacciones buscando la intervención cotidiana de todos los protagonistas (...) Es la ruptura con la descripción pasiva⁷¹.

El resultado de esto fue que, aun siendo pionero del documentalismo, Flaherty supo colocar siempre al hombre como centro de sus registros, que nunca quedan absorbidos por el paisaje. Como vemos, los dos aportes de Flaherty para el Cine Documental, *la investigación y el guión*, no fueron codificados por él, pero han sido observados por otros. Es una característica de la sencillez del trabajo de este pionero.

Una hábil selección de situaciones dramáticas y cómicas, con gradual progresión de la acción, son las características esenciales del documental de Flaherty, pero para él no son éstos los elementos que distinguen a la ficción de la no-ficción; el punto de divergencia estriba en que para Flaherty el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, al hacer la selección (que es como llama al montaje), se hace sobre el material documental buscando la narración adecuada sin disimularla con ficción. Para Flaherty, infundir sentido dramático a la realidad es atribución del documental, sentido que "surge de la naturaleza" y no de un guionista⁷².

El aporte flahertyano es, entonces, **el de la investigación participante y del guión, logrando documentales etnográficos que no sólo documentan sino que construyen la imagen del "Otro" antropológico**. La senda de Flaherty fue seguida, subrayando los aspectos sociales, por documentalistas y

⁷¹ BARNOUW. Op.cit. Pág. 24.

⁷² NICHOLS. Op.cit. Pág. 32.

por el neorrealismo italiano: **La terra trema** (1948) de Lucchino Visconti constituye un detalladísimo documento de la vida y muerte de los pescadores italianos.

3.3. DZIGA VERTOV

Cuando ya Flaherty había iniciado su trabajo documentalista, aunque aún no había alcanzado sus mayores logros, el teórico y director cinematográfico soviético Denis Kaufman (1896-1954), quien usó el seudónimo de Dziga Vertov, fue el primero en ver la posibilidad del cine como instrumento para testimoniar la realidad social de manera moderna, fue. Su obra, una de las más tempranas y renovadoras del cine mudo, influiría de forma decisiva en las realizaciones documentales posteriores.

Teórico contradictorio y fecundo, de enorme influencia sobre Eisenstein y Pudovkin, estudió en su juventud música y psico-neurología, y escribió ensayos y novelas fantásticas. Después de realizar curiosos montajes sonoros en un laboratorio improvisado, ingresó en 1917 al Comité Cinematográfico de Moscú como secretario de la nueva sección de Noticiarios.

Surgida de la necesidad de mostrar a la población el impulso revolucionario, la propuesta llamada *Kino-Glaz* ("Cine-Ojo") nació entre 1918 y 1919 cuando Vertov hizo las crónicas cinematográficas llamadas *Cine-Semanarios*, y varios números del primer noticiario soviético; continuó el proceso entre 1919 y 1922 cuando hizo 3 largometrajes documentales sobre la Revolución rusa, uno de ellos la compilación **Aniversario de la revolución** (1919). Luego reunió en torno suyo a un grupo de documentalistas llamado los *kinoki*.⁷³

Lo único en claro es que lo que hemos estado haciendo en el cine hasta ahora es un embrollo ciento por ciento, y en todo caso lo contrario de lo que deberíamos estar haciendo.

⁷³ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 649.

1. *El cine-drama es el opio del pueblo, arma en manos de los capitalistas.*
2. *Abajo los reyes inmortales de la pantalla. Vivan los mortales ordinarios filmados en vivo.*
3. *Abajo los guiones-fábula burgueses. viva la vida tal como es.*
4. *El drama artístico actual es un vestigio del viejo mundo. Es un intento de representar nuestra revolución con formas burguesas.*
5. *Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana, filmémonos tal como somos.*
6. *El guión es una fábula inventada por un hombre de letras. Nosotros vivimos sin someternos a las invenciones de los guionistas.*
7. *En la vida cada uno atiende sus asuntos sin impedir el trabajo de otros. El asunto de los kinoks es filmar sin impedir el trabajo⁷⁴.*

Vertov y su grupo hallaron en otro tipo de filmaciones, los reportajes de actualidad *Kino-Pravda* ("Cine-Verdad") , de los que hizo 23 entre 1922 y 1925, la vía exclusiva para experimentar la teoría del *Kino-Glaz*. La aplica y experimenta en esos reportajes, que en realidad eran *noticieros* o "*periódicos filmados*" que constituyen una interpretación artístico-periodística de la realidad soviética, en los que usa rótulos, títulos dibujados, cámara subjetiva, trucos y dibujos animados.

En 1922 inició su bosquejo programático, donde plantea sus teorías sobre la utilización de la cámara como instrumento ideal para registrar la realidad, rechazando el argumento y el drama. El texto luego fue rehecho y lanzado como un manifiesto:

Definimos al Cine-Ojo como el Cine de registro de hechos. Cine-Ojo = cine-veo (veo con la cámara) + cine-escribo (registro en película) + cine-organizo (monto la película).

El método del cine-ojo es el estudio científico-experimental del mundo visible, basado en una fijación planificada de los hechos y en una organización planificada de los cinemateriales fijados sobre la película (...)

El cine-ojo es la relación entre hechos alejados en el tiempo, la descomposición del tiempo. Es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden y velocidad inaccesibles al ojo humano. El cine-ojo utiliza todos los medios de montaje posibles, yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto... en cualquier orden temporal, violando las leyes de la construcción del film. Por consiguiente, cine-ojo no es solo un grupo de cineastas ni solo el nombre de un film. Ni tampoco una

⁷⁴ VERTOV, Dziga. *Instrucciones Provisionales a los Círculos del Cine-Ojo*. Edición del Proletkult, "por los Caminos del Arte". Escrito en Moscú en 1926. En: VERTOV, Dziga. *El cine-ojo. Textos y manifiestos*. Madrid, Fundamentos, 1973. 18-19.

corriente de "arte" de izquierda o de derecha. Es un movimiento a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea esta última. El cine-ojo utiliza todos los medios al alcance de la cámara: la toma rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, animación, la toma de vistas móvil, o desde los ángulos de visión más inesperados, etc. No se consideran trucos, sino procedimientos⁷⁵.

Era enemigo del cine artístico, en el sentido de arte burgués, y defiende la *vida captada de improviso*. Emprende el rodaje mismo de **Cine-Ojo** (1925), primer intento fílmico de *interpretar* la realidad cotidiana; y de cuyas seis partes sólo puede realizar la primera, premiada en París de 1926. Es un manifiesto visual, desordenado y experimental, de poca duración pero muy dinámico y optimista.

Luego rueda dos de sus filmes más importantes: **Soviet en marcha**, que ilustra las realizaciones industriales y sociales del régimen, y **La sexta parte del mundo** (1926), una obra maestra sobre Rusia de la época, un canto a su patria, con una estructura visual inspirada en la poesía de Whitman y Mayakovski. Su obra tuvo mucha ayuda de la notable grafía didáctica de su colega Alexandr Rodchenko.

En síntesis, Vertov buscaba convertir al ojo de la cámara en medio infalible para presentar la vida cotidiana inmediata, ordenada por el *montaje*.

Montar significa organizar los fragmentos filmados en un film, "escribir" el film mediante las imágenes rodadas y no elegir fragmentos para hacer unas "escenas" (desviación teatral) o para hacer textos (desviación literaria). Cualquier film del cine-ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film. En este montaje continuo hay tres periodos:

a) El montaje es el inventario de todos los datos documentales que tienen relación, directa o no, con el tema (manuscrito, objeto, fragmento filmado, fotografía, recorte de prensa, libro) Después de este montaje-inventario por medio de la selección y la reunión de los datos mas preciosos el plan temático se cristaliza, se revela, "se monta".

b) El montaje es el resumen de observaciones realizadas por el ojo sobre el tema tratado (montaje de las observaciones propias o

⁷⁵ Escrito en París en 1929 a partir del "ABC de los kinoks". En: VERTOV. Op.cit. 48-51.

montaje de las informaciones proporcionadas por los cine-informadores). El plan de rodaje es resultado de la selección de las observaciones hechas por el ojo. Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directivas del plan como las propiedades particulares de la máquina-ojo, del cine-ojo.

c) Montaje central. Resumen de las observaciones inscriptas en la película por el cine-ojo, calculando las agrupaciones de montaje. Asociación (suma, resta, multiplicación, división) de los fragmentos de idéntica naturaleza. Permutación de estos fragmentos-imágenes hasta lograr un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. Como resultado final obtenemos una ecuación visual, una fórmula visual. Esta fórmula obtenida tras un montaje general de los cine-documentos filmados es el film al cien por cien, el concentrado, el "cine-yo veo"⁷⁶.

El manifiesto es rotundo, y en un momento afirmará *hemos logrado un lenguaje propio del cine, y hemos creado la cinematografía documental*. Define al montaje como intrínseco a la personalidad de la propuesta teórica y el desempeño práctico que fue el "cine-ojo":

El cine-ojo es: Yo monto cuando elijo mi tema, cuando observo para mi tema, cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema; decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, según las propiedades de los documentos filmados y según los imperativos del tema). La escuela del cine-ojo exige que el film se construya sobre los "intervalos", sobre el movimiento entre las imágenes, sobre la correlación de unas imágenes con otras. Encontrar el "itinerario" más racional entre todas estas interacciones, empujones de las imágenes; reducir estos "intervalos" a la simple ecuación visual que mejor expresa el tema esencial del film, es la tarea más difícil⁷⁷.

Sin embargo, fue despedido de la *Sovkino* por la escasa rentabilidad de sus experimentos, se traslada a Ucrania y realiza **El undécimo año** (1928), un reportaje de los logros cotidianos del gobierno soviético. Fue seguido de **El hombre de la cámara** (1929), su filme más conocido, estudio experimental muy personal, con una música añadida extraordinariamente avanzada y con experimentaciones audaces: el registro del movimiento, la cámara doble, la superposición intelectual, el montaje complicadísimo; aunque no muestra mucho a la población, quiere registrar la energía misma de los logros soviéticos, el avance de la construcción de un país nuevo, la dinámica

⁷⁶ Escrito en París en 1929. En: VERTOV. Op.cit. Pp. 58-59.

⁷⁷ Idem. Pp. 64-65.

incontenible de la tecnología al servicio del hombre (por eso la profusión de trenes, vehículos, carretas, tranvías). Los mismos edificios se mueven⁷⁸.

Ambos largometrajes documentales fueron desafortunados, porque marcan el inicio de la contradicción de sus teorías y su práctica. Si no se percibe a la colectividad a la que va dirigido el filme, es porque la masa refuerza la experimentación misma. Las primeras críticas, no evitan que continúe con sus propuestas teóricas.

Estamos en contra del negocio entre el 'director brujo' y el público embrujado, sólo la conciencia puede luchar contra la sugestión... y crear un hombre de convicciones firmes.

El principio del cine-drama es poner una "fábula" embriagadora. Idiotizar y sugerir, mantener al espectador en la inconsciencia.

El principio del Cine-Ojo es establecer un lazo visual y auditivo entre los proletarios de todas las naciones sobre la base de la organización marxista de las relaciones políticas y humanas. Mostrar los hechos seleccionados, fijados y organizados, escogidos de la vida de los trabajadores como de la de sus enemigos de clase. (...)

Para hacer filmes sobre el hombre Real se necesitan condiciones, no clichés.

- 1. Cuadros creativos, no indiferentes sino entusiasmados.*
- 2. Base para el rodaje, ni rígida ni atada sino libre a toda hora y lugar.*
- 3. Base para el montaje, una filmoteca de copias y base de información y observación.*
- 4. Influenciar el nivel medio del cine soviético con ejemplos creativos⁷⁹.*

Vertov estudió también las posibilidades de la animación en **Humorescas** (1924). Posteriormente estudió las posibilidades del montaje sonido-imagen, y **Sinfonía del Donbass** (1930) es la primera tentativa para el uso creativo del sonido:

Los seguidores del Cine-Ojo, no limitándose al desarrollo del film no-actuado, se prepararon para trabajar en el Radio-Ojo, el film hablado y sonoro sin actores. Ya en "La Sexta parte del Mundo" los subtítulos son reemplazados por un tema de radio, adaptado en contrapunto al film. "El Año Once" ya estaba construido como objeto visual y sonoro, o sea que el montaje fue hecho en relación al ojo y al oído. En esa dirección, pasando del Cine-Ojo al Radio-Ojo, fue montado "El Hombre de la Cámara". El trabajo de los "kinoks-radioks" fue más allá de sus posibilidades técnicas y esperaron un fundamento. Recientes técnicas

⁷⁸ Visto en versión comercial en DVD de 90 minutos, traducido al castellano por los brasileños.

⁷⁹ VERTOV, Dziga. *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. Extracto del ABC de los kinoks*. En: Romaguera y ALSINA (ed). *Textos y Manifiestos del Cine*. Págs. 41-43.

*han ayudado a la cinematografía sonora documental, en su lucha por la revolución en el cine, a abolir la actuación. Del montaje de hechos visuales en película (Cine-Ojo) pasamos al montaje de hechos visuales y acústicos por radio (Radio-Ojo)*⁸⁰.

Con esta propuesta sonora hizo la que también es la mejor de sus películas, **Tres cantos sobre Lenin** (1934), donde representó su talento lírico documentalista a la vez que introduce en el cine la entrevista directa filmada, que preanunció el documental moderno. Y con esta trayectoria de 1922 a 1934, es considerado el padre del documental moderno: su trabajo fue un análisis científico del mundo, captando la realidad y transformándola en sus elementos básicos. ***Su aporte principal, el montaje para un Cine-ojo y el Cine-verdad, forjó el subgénero documentalista de Documental de montaje, a partir del constructivismo visual e incluso el futurismo, para la construcción de la realidad que escapaba de la visión común.***

Este aporte vanguardista fue tomado por muchos otros en cuya obra es evidente la incidencia vertoviana: Vigo, Grierson, Ivens, y movimientos vanguardistas como la escuela británica, el *cinéma-vérité* francés y la escuela de Nueva York.

3.4. JOHN GRIERSON Y LA ESCUELA BRITÁNICA

Mientras Flaherty aportaba la observación participante, la investigación etnográfica y el guión, y Vertov aportaba al documentalismo la idea del montaje, a fines de los años 20 en Gran Bretaña iniciaba su trabajo John Grierson (1898-1972), del que Flaherty fue colaborador. Grierson inició un movimiento prestigioso de larga influencia, y fue quien ideó el término "Cine documental" y en torno suyo varios autores jóvenes formarían luego la escuela denominada "británica".

⁸⁰ Ídem. Págs. 45-46.

En Gran Bretaña, a raíz de los estragos de la Primera Guerra Mundial, la tesis de Grierson cuando empezó a trabajar para su gobierno fue: “Para evitar las guerras teníamos que presentar la paz bajo un aspecto emocionante”.

Grierson decía que el arte era un martillo y no un espejo. Puede aventurarse que las personas que le rodeaban eran socialistas dedicados a la idea de la “comunidad y la fuerza comunal”. El verdadero logro de la escuela británica de documentales fue el revelar la dignidad que tenía el pueblo ordinario y su trabajo⁸¹.

El único documental hecho por Grierson fue **Drifters** (1929), el mismo año que la obra más conocida de Vertov. “Drifters”, traducido a veces como “A la deriva”, es un ejemplo inicial de excelente *film-encuesta* sobre la industria artesanal de los pescadores escoceses de arenque en el Mar del Norte, y su difícil trabajo cotidiano, incluso nocturno. Esta obra fue fruto de una minuciosa documentación, análisis y edición, y de esa experiencia nutrió toda su propuesta teórica posterior.

“*Relato vivo de escena viva*”, dijo Grierson en los años 30 refiriéndose a cómo el film se construye en el mismo momento que ocurren los hechos.

Documental es una expresión torpe, pero dejémosla así. Los franceses que usaron primero ese término se referían al cine de viajes exóticos. Entretanto, el cine documental ha pasado el exotismo a los filmes dramáticos.

Hasta ahora hemos considerado que todos los filmes sobre la naturaleza son parte de esa categoría. El uso del material natural ha sido entendido como distintivo. Donde la cámara ha rodado sobre el terreno mismo (noticiario o revista o filmes educativos o científicos), el cine era documental por ese solo hecho. Esta mezcla de especies se hace inmanejable para la apreciación crítica, representan diferentes calidades e intenciones de observación. Propongo... la expresión Documental solo para la superior.⁸²

Grierson califica luego de obras de calidad “no superior” a los noticiarios de cine y a las revistas semanales cinematográficas, que describen sin revelar, lo que constituye su límite formal: son cortometrajes arreglados arbitrariamente, mientras que “el filme documental propiamente dicho es el único que alcanza

⁸¹ RABIGER. Op.cit. Pág. 15.

⁸² GRIERSON, John. *Postulados del documental*. Manifiesto publicado en tres artículos entre 1931 y 1934, y reiterado después en varias recopilaciones. En: ROMAGUERA y ALSINA. Op.cit. Pp. 140-141.

las virtudes de un arte, porque pasa de la descripción simple de un material natural, al arreglo creativo de ese material”. Luego define los principios de este Cine Documental:

- 1) *Creemos que la posibilidad que tiene el cine de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva. Los filmes de estudio ignoran esta posibilidad de abrir la pantalla al mundo real, fotografían relatos actuados con fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.*
- 2) *Creemos que el actor nativo y la escena original son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes, y poder de interpretación sobre hechos más complejos que los que pueda crear un estudio.*
- 3) *Creemos que los materiales elegidos al natural pueden ser mejores (más reales) que los actuados. El gesto espontáneo tiene valor en pantalla. El cine posee una capacidad para subrayar el movimiento, revelarlo, darle alcance máximo en tiempo y espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto imposible para un estudio y para interpretaciones superficiales de un actor metropolitano.⁸³*

Para Grierson es importante, por tanto, lo que define como “la vida natural”, y que lo que define al documental es “el uso vivo” de un material distinto al de los estudios de cine de ficción, que imponen formas dramáticas preconcebidas sobre el material en bruto, ignorando el drama vivo sobre el terreno, acomodando a un población nativa dramas convencionales. Como Flaherty, coincide en el principio absoluto de que el relato surja de su ambiente natural.

Dejando aparte los problemas de teoría y de práctica, Flaherty ilustra mejor que nadie los postulados del documental:

- 1) *El documental debe recoger su material en el terreno mismo y conocerlo para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante dos años. Vive con ese pueblo hasta que el relato surge de sí mismo.*
- 2) *Hay otras formas de drama, otras formas de cine, 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 explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.*
- 3) *Una vez establecida la intención creativa final, varios métodos son posibles. Se puede, como Flaherty, procurar una forma narrativa,*

⁸³ GRIERSON. Op.cit. Pág. 142.

*pasando a la manera antigua desde el individuo hasta el ambiente, desde el ambiente al heroísmo. O se puede no estar interesado por el individuo. Porque Flaherty habla del héroe decente, cuando a nosotros nos puede interesar una realidad colectiva, social*⁸⁴.

Fundamental en la obra de Grierson es su trabajo colectivo. Otros documentales de lo que será luego una Escuela, fueron hechos por el equipo de documentalistas entre 1930 y 1940, productos de gran valor a nivel artístico y a nivel de contenido.

Basil Wright, discípulo de Grierson dio empuje a la escuela con filmes de gran belleza plástica y tono lírico, y se convirtió en uno de los grandes documentalistas británicos. Es conocido el documental **La canción de Ceilán** (1934), sobre la vida en la isla-colonia del imperio inglés, pero es más llamativo **Correo nocturno** (1935-36), que muestra el trabajo en equipo y la camaradería existente entre los trabajadores postales británicos, en una operación de transporte nocturno de correo entre Londres y Escocia, un trabajo con fases bastante complicadas; su inicio, parte central y final están definidos por el trayecto del tren correo y sus ritmos son establecidos por las ruedas, los pistones de la locomotora y las manos de los clasificadores del correo. Rabiger lo llama “documental de viaje” y a la vez “de múltiples personajes internos”. Pero es mucho más: la música y el sonido logran una verdadera orquestación cinematográfica.

La obra de Wright contribuyó al cenit del género documental. Otro miembro distinguido fue Paul Rotha (1907-1984), “teórico y director que con Grierson fue uno de los que más impulsaron la escuela documentalista”⁸⁵.

Originalmente estudiante de diseño, en 1928 entró al British International Pictures, comisionado a escribir el libro *The Film Till Now*, publicado en 1930, primer texto de historia del cine mudo y sonoro en idioma inglés, lo que le dio reputación de intelectual del cine. Conoció a Grierson y Wright, y dirigió su primer largo documental **Contact** (1933), que reconstruye la construcción de un

⁸⁴ GRIERSON. Op.cit. 143-144.

⁸⁵ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 654.

avión y cómo abre rutas de viaje, filme pionero en el movimiento documentalista. **Shipyard** (1935), sobre la construcción de un barco, fue de los primeros documentales con fuerte conciencia social, al ilustrar el impacto laboral en la deprimida economía local. Y se marcó la diferencia entre la tradición realista de Grierson y la sociopolítica de Rotha en **The Face of Britain** (1935), sobre las condiciones laborales y de vida de la clase obrera.

En 1935 Rotha es productor del grupo documentalista independiente Strand, y su socialismo se refleja en los filmes que produce, **Today We Live** (1937) y **Here is the Land** (1937). Edita **Peace of Britain** (1936), con fotos de archivo y entrevistas, sobre la oposición pública al rearme y el peligro para la paz. En 1938 retorna a la dirección con **New Worlds for Old** (1938), una comedia ligera sobre los pros y contra del gas y la electricidad. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial advierte al Ministerio de Información del uso de filmes de propaganda, y produce el *cinemagazine* **Worker and War Front** (1941) con numerosos filmes para los civiles, que duraron hasta el periodo de reconstrucción de posguerra⁸⁶.

Rotha define el documental como un instrumento no necesariamente intelectual, pero cuyas imágenes deben llevar a encontrar explicaciones:

*[El documental] es un instrumento admirable para clarificar y coordinar todos los aspectos del pensamiento moderno, con la esperanza de alcanzar un análisis más completo que podría culminar a su vez en unas conclusiones más precisas. Enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones. Enunciar los problemas de manera que las conclusiones puedan deducirse*⁸⁷.

Los dos documentales más famosos de Rotha son **World of Plenty** (1943) y **Land of Promise** (1945-46). El primero discute el problema del hambre mundial, comparando la situación antes y durante la Guerra y planteando la necesidad de un Plan Mundial de Alimentación. El segundo es una mirada de antes y después de la Guerra, de la situación de la vivienda y

⁸⁶ La biografía de Rotha, en: MARTINEZ-SALANOVA, Enrique. *Cine Documental. La búsqueda de la realidad en el documental*. Madrid: Aula creativa de Cine y educación, 2001. Pág. 5.

⁸⁷ ROTH, Paul. *Los problemas y las realidades del presente*. En: ROMAGUERA y ALSINA. Op.cit. Pág. 149.

los planes económicos contra la pobreza. Su largometraje compilatorio, **The World is Rich** (1946-47) fue otro llamado a una solución global al problema del hambre mundial, y fue uno de los primeros documental en ganar un Oscar en 1947. **World Without End** (1953) reflejó el trabajo de la ONU en los países pobres.

Con sus filmes y escritos Rotha ejerció crucial influencia en el movimiento documentalista británico y en la cultura cinematográfica británica. Aún tuvo energías para hacer en 1961 **Das leben Adolf Hitler**, con irónico título en alemán, donde hace un recopilación *de montaje* sobre el dictador nazi, aunque dándole un sentido personal de amenaza y atropello. Pese a ser de montaje e histórico, Rabiger la denomina “documental personal”.

Trabajando para instituciones oficiales, el equipo de Grierson sentó por tanto las bases del documentalismo nacional, además enfrentado tanto a la guerra civil española como a la crisis de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual el cine inglés se puso al servicio del país aprovechando precisamente esta tradición documentalista. Su labor, sin traicionar en ningún momento a la verdad, produjo documentos que hasta hoy tienen gran significado.

Inglaterra hizo algunos largos documentales sobre la guerra civil española, y mientras la casi totalidad de los noticiarios británicos mantuvieron una posición de estricta imparcialidad, con tendencia al franquismo y a la falta equilibrio, la producción independiente fue favorable a la causa republicana; destacó el “Progressive Film Institute”, fundada por Ivor Montagu en 1935, y que produjo **The Defense of Madrid** (1936), dirigido por el propio Montagu, una denuncia del levantamiento militar; y **Crime against Madrid** (1936), sobre la defensa de la capital. El éxito hizo que el Institute continuara el tema: **International Brigade** (1937) de Vera Elkan es de alto valor documental, **Britain expects** (1937) retrata el regreso a Londres de un barco de ayuda, **News from Spain** (1937) de Herbert Marshall edita las noticias de los frentes, **Madrid Today** (1937) recoge imágenes que prueban la crueldad de los bombardeos franquistas a los civiles; y **Modern Orphans of the Storm** (1937),

coproducción de Victor Saville Productions y Realist Films Unit, fue un documental sobre la acogida a los niños refugiados vascos en Gran Bretaña.

El resto de los documentales son todos de 1938: Sidney Cole y Thorold Dickinson hacen **Behind the Spanish Lines**, un reportaje de la vida cotidiana barcelonesa; y **Spanish ABC**, sobre el trabajo del Ministerio de Instrucción Pública en enseñanza y arte. La República recibió en diciembre de 1937 la visita del líder laborista Clement Attle, y el documental **Mr. Attle in Spain** recogió su estancia en dos ciudades españolas. **Prisoners Prove Intervention in Spain** fue un documental para ser presentado en la SDN, y contiene interrogatorios a un aviador alemán y a un oficial italiano. **Testimony of Non-Intervention** incluye declaraciones de tres oficiales italianos y uno alemán. Por último, **Visit to the International Brigade** de Ivor Montagu era un breve reportaje de la visita del comunista británico Harry Pollit a los brigadistas británicos en la batalla del Ebro. Además los comunistas de Sussex rodaron el reportaje **People's Scrapbook**, noticias sobre brigadistas que regresaron de España. **May Day 1938** y **Challenge to Fascism** (Helen Biggar), producidas ambas por el Kino Film Group, mostraron la solidaridad con la República el 1 de mayo⁸⁸.

El representante británico del documental de la guerra mundial fue Humphrey Jennings. **Spare Time** (1939) y **The First Days** (1939) muestran a la ciudad de Londres preparándose para resistir los bombardeos. En **Words for Battle** (1940) Laurence Olivier recitaba textos poéticos de diferentes generaciones con imágenes de refugiados y ruinas, y obtenía así un resultado estético gracias a la palabra. **Listen to Britain** (1942), el documental más conocido de Jennings, mostraba el habitual transcurso de un día durante la guerra, pasando de las fábricas de material militar a los problemas para atravesar un Londres en ruinas; un trabajo de imágenes y sonido, con adecuada utilización de la música, pues Mozart contribuye a elevar los ánimos. Un clásico que ha resistido el paso del tiempo.

⁸⁸ Todos estos datos, a partir de CRUSELLS, Magí. "La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil". *Congreso La Guerra Civil Española 1936-39*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006. Pág. 1-3.

Fires were started (1943) es otra afirmación del inglés, un poético documental centrado en los héroes anónimos del Servicio Nacional de Bomberos que lucharon contra los incendios de Londres provocados por los bombardeos alemanes; este registro muestra la línea programática del documentalismo británico. “Tiene problemas de sonido insolubles y fue rodada de forma tan cohibida y afectada que hay que recordar durante las secuencias de diálogo que las escenas urbanas en llamas son reales”⁸⁹.

En la posguerra hizo filmes de gran interés, como **A diary for Timothy** (1945), un diario que pasa revista a los hechos acaecidos desde el desembarco de Normandía. Después abandonó el género bélico para pasar a un documentalismo social sorprendente, con **The Cumberland Story** (1947), “interpretada por mineros y que reflejó los enfrentamientos entre sindicatos y patronal”⁹⁰.

Con la guerra el rigor documentalista impregnó incluso los filmes de ficción de tema bélico, a diferencia de lo que ocurrió en EEUU, hasta el punto que a veces se confunde el documental con la ficción. Es el caso de **In which we serve** (1942) y **San Demetrio London** (1943) del documentalista Charles Frend. En la misma línea de Jennings y Rotha, Roy Boulting dirigió **Victoria en el desierto** (1943), acerca de la batalla de El Alamein. También Carol Reed hizo **The way ahead** (1944), excelente filme del país en armas, y con material de noticieros de cine hizo el documental de montaje **The true glory** (1944).

En sus propios textos, no se percibe el aporte fundamental de los miembros de la escuela británica al documental actual. Pero el aporte colectivo fue claro:

*Ellos consideraron al documental como un medio de información ciudadana, como un recurso para el diálogo entre la comunidad y sus autoridades... Quieren captar el gesto espontáneo de la gente, pero también quieren enfocar problemas urbanos y discutirlos... Ahí está el ejemplo de “Correo nocturno” de Wright, y el problema postal. Lo mismo con los mercados, la vivienda, el seguro laboral.*⁹¹

⁸⁹ RABIGER. Op. Cit. Pág. 18.

⁹⁰ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 655.

⁹¹ BARNOUW. Op.cit. 32-34.

La escuela británica daba así al cine documental, por primera vez, una función cívica más específica. El documentalismo había dejado de ser empírico:

Se guiaron por el principio de captar problemas y situaciones negativas, para advertir desde las pantallas del cine a la población, acerca de las medidas del gobierno, y desarrollar así un diálogo democrático con la ciudadanía... aunque eran las propias instituciones oficiales laboristas británicas las que buscaban ampliar el diálogo cívico... y el equipo de Grierson aceptó el reto.... A eso le añadían ese logro cinematográfico que es el unir en un trabajo de no-ficción el valor estético con la información, debido a una rigurosa descripción fílmica⁹².

Al lado de la participación y guión de Flaherty, y el montaje de Vertov, éste es el aporte de Grierson y de la escuela británica de cine, **cuyos aportes, el montaje analítico para una función cívica de diálogo con espectadores-ciudadanos, produjo subgéneros documentales como el Film-encuesta y los primeros documentales sociales, a medio camino entre la tradición y la modernidad; y cuyo modelo influirá en la formación de documentalismos nacionales como el norteamericano.**

El documentalismo británico siempre tendrá esta marca, que se conserva igual pese al tiempo. Jon Blair hace **Anne Frank Recordada** (1995), documental de dos horas sobre la vida de la niña-símbolo holandesa: no usa, como en documentales históricos de otros países, voces de niños para leer extractos del diario, porque eso imposibilitaría que el espectador se haga su propia imagen. Mark Jonathan Harris hace **Into the Arms of Strangers** (2000), ganador del Oscar, registro preciso, muy típico de la escuela británica, sobre los niños judíos huidos de Alemania y prohijados en hogares británicos; el montaje y la investigación a través de las generaciones invita a la reflexión sobre la humanidad, el fascismo y la solidaridad de la gente común sin gobiernos de ningún tipo.

⁹² NICHOLS. Op.cit. Pp. 41-43. La misma idea en: SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 655.

El 2004 el británico Nick Broomfield hizo **Aileen: Life and Death of a Serial Killer**, documental que, al plantear la discusión cívica de un tema, tiene exactamente las mismas características dejadas por Grierson y su equipo setenta años antes: la asesina en serie Aileen Wuornos, norteamericana, es condenada a la pena de muerte, tema que se deja a la discusión y a la reflexión del espectador. Mucho mejor incluso que su versión de ficción, este registro social ganó el premio Amnesty del 2003⁹³.

3.5. ESPAÑA: LUIS BUÑUEL

España ha sido un caso aparte en la historia del documentalismo mundial, por las particularidades de su historia. El montaje no fue su herramienta principal, tampoco la participación flahertyana ni el civismo inglés, aunque hubo alguna influencia rusa y francesa. El logro revulsivo y rebelde del film-manifiesto anarquista de Luis Buñuel (1900-1983) no tendría continuación.

Los primeros documentales españoles fueron del género de “actualidades”. Antoni Cuesta se hizo famoso como pionero con **El tribunal de aguas** (1905). En 1915 Studio Films lanza el primer *noticiero* cinematográfico⁹⁴. Y durante la Segunda República, Carlos Velo encabezó un inicial movimiento de registro republicano. Sin embargo, en España el movimiento vanguardista del surrealismo fue el que representó mejor el espíritu español, y profundizará más en su espíritu y su cultura. Este surrealismo tuvo su único impulsor cinematográfico en Buñuel, iniciador del documentalismo español.

El genial director aragonés, en colaboración con Salvador Dalí, hizo en 1928 *Un perro andaluz*, primer filme surrealista de la historia del cine: la pantalla abandonó toda censura y recato, y planteó que todo era posible visualmente. Dos años después, con escándalo institucional de por medio, se estrenó la cumbre del surrealismo, *La edad de oro*, el canto erótico más agitado

⁹³ Documental visto en TV por cable el 2004.

⁹⁴ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 735.

nunca visto, al mostrar con crudeza el amor y la represión. “Para Buñuel, como para otros artistas, el surrealismo era algo más que una corriente artística: era una moral fundamentalmente inconformista sobre la que construirá su rebelde y apasionada obra cinematográfica, una de las más destacadas de toda la historia del cine, incluido su único documental”⁹⁵.

Efectivamente, hay que entender el surrealismo para entender el único filme documental que hizo Buñuel, el medimetro **Las Hurdes (Tierra sin pan)** (1932). *El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra en la poesía*, dijo Buñuel en los años cincuenta, pensando en su cine surrealista. Las Hurdes era un lugar de interés etnohistórico, sinónimo de país ignoto, una lejana tierra atrasada, usada en refranes para caracterizar a la persona ignorante de los usos sociales. Buñuel utilizó, cree Brisset, los estudios de 1910 del etnólogo francés Mauricio Legendre. Frases enteras del libro de Legendre se ven en el filme de Buñuel:

*La boda es una de las raras ocasiones en que la vida hurdana se ilumina con una sonrisa... el pan, importado, apenas se come en las bodas. Los pobres, y todos lo son, pasan meses enteros sin probar pan, y cuando lo comen, es normalmente pan duro. El hambre es crónica; el cretinismo y el paludismo, endémicos; apenas tienen agua potable... sólo comen sus cabras cuando se matan en las montañas escabrosas... la subalimentación favorecía el bocio y el cretinismo, y se les unía el paludismo para el miserable estado sanitario; pero ni el hambre ni el paludismo son exclusivos de las Hurdes, es un problema de salud en España en su conjunto*⁹⁶.

Buñuel escoge Las Hurdes para documentar las necesidades de la España rural. El equipo podría catalogarse como "surre-anar-comunista". Casi olvidado ha sido el productor: Ramón Acín, pedagogo y artista aragonés interesado por los nuevos medios de comunicación tanto como por la etnografía, que debido a su activismo anarquista había tenido problemas con el Estado, siendo en 1926 desterrado a París junto al profesor ácrata Ramón Sánchez Ventura, miembro también del grupo surrealista de Zaragoza, amigos ambos de Buñuel, con el que decidieron filmar un documental de denuncia en España. Al grupo se unieron el camarógrafo Eli Lotar, rumano-francés

⁹⁵ LOPEZ CLEMENTE, José. *El cine documental español*. Madrid: Rialp, 1960. Pág. 79.

⁹⁶ Citado en: HERRERA, Javier. *Las Hurdes*. Badajoz, MEIAC, 1999: 29.

izquierdista, y el guionista Pierre Unik, surrealista que pasó al Partido Comunista Francés. Buñuel, quien conocía personalmente a Eisenstein, Ivens, Vigo y Vertov, debió asimilar sus diversas influencias al rodar el documental, en el estilo de reconstrucción vital de Flaherty.

A los pocos días de la victoria de la derecha en las elecciones municipales, se instaló el equipo de filmación y comenzó el rodaje que duró un mes. A los hurdanos, según un reportaje publicado por Unik,

... les hacemos comprender que queremos reproducir su vida tal como es, mostrarla a aquellos que tienen un lugar mejor bajo el sol. Pero, para ellos, nosotros seguiremos siendo ante todo hombres de la clase de los ingenieros, 'sanitarios', hombres de más allá, ante los cuales el hurdano se siente siempre inferior.

El documental es, de entrada, un registro de los marginados del mundo campesino español en los límites: pese a un inicio turístico (de claro sentido surrealista), hay luego una revisión descarnada del desempleo, la falta de puentes incluso para cruzar arroyos, patéticos enfermos de paludismo con espasmos brutales, un folklore medieval, el desamparo de los niños, las ancianas enfermas de bocio. Es decir, usa un lenguaje durísimo sin complacencia, para lograr finalmente un patético contrapunto con una narración neutral casi turística e irreal, y la música de fondo⁹⁷.

Para Demetrio Brisset, es un documental antropológico, basado en apariciones icónicas de la muerte como eje del relato fílmico, “cuyo contenido está relacionado con creencias religiosas, la diferencia sexual, las relaciones familiares, los modelos morales, el poder de las instituciones o los mecanismos de control social”⁹⁸. Hay alabanzas, pero también discordancias:

Magistral ensayo salvaje... uno de los documentales imperecederos de la historia del cine... documental científico... antropológico, de perfecto rigor... pero también película realista subversiva... altísimo episodio del

⁹⁷ Esto, en la versión comercial, que viene como anexo del film de 1950 “Los Olvidados”. El idioma original de esta versión de “Las Hurdes” es el inglés. Hay otra versión comercial en idioma francés, ligeramente diferente.

⁹⁸ BRISSET, Demetrio. “Las Hurdes desde la antropología visual”, en *ObsesioESbuñuel* (A. Castro, ed.), Madrid, Ocho y Medio, 2001: 265-270.

*filme militante, modelo insuperado del cine de intervención, y obra de vanguardia en su género*⁹⁹.

También hay voces discordantes, relevantes por provenir de los descendientes de los hurdanos que fueron filmados. Tres pueblos de Las Hurdes se opusieron a un homenaje a Buñuel, debido a que mostró a los hurdanos como "seres extraños, sin moral ni dignidad, llamándonos cretinos", y le acusan de haber dicho mentiras, "como que los padres se acostaban con sus hijas". Para los hurdanos actuales que asistieron al rodaje, el filme es una farsa montada. Así pues, la interpretación desde el interior del grupo social, es desaprobatoria. ¿Tienen razón en este rechazo? ¿Es falso el discurso de *Las Hurdes*?

La estructura narrativa visual tiene bloques narrativos referidos a la geografía, la vida cotidiana, la miseria de las aldeas, la muerte de varios animales, y el fallecimiento de bebés y niños por desnutrición y enfermedad. Todo ello, con elementos de relevancia simbólica: La iglesia con calaveras, los amuletos, las señales del tiempo destructor, la muerte por todas partes, la iglesia vacía como símbolo de religión sin vida.

Si nos fijamos en el plano de la expresión visual, las imágenes obtenidas por Lotar responden a un tratamiento fotográfico contrastado, donde la iluminación trasmite dramatismo. Abundan los planos cortos, que favorecen la cercanía del espectador. Al encuadrar las escenas, se busca una composición equilibrada y serena, al mismo tiempo que se consigue gran dinamismo con los continuos movimientos de la cámara (herederos de Murnau), destacando las panorámicas de relación con cámara en mano. También hay insertos, y sobre todo el montaje alternado.

El resultado es un documental poliforme, a la vez documental geográfico, reportaje, documental seudoturístico, y ficción precisamente por su escenificación etnográfica. Y donde los aspectos negativos (muerte, pobreza) que duplican a los positivos en cantidad y los superan en mucho en calidad,

⁹⁹ ARANDA, Javier. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona, Ariel, 1975:146.

hasta conseguir que el filme se convierta en un muestrario de pesares. Está probado que en Las Hurdes Altas no se cocía pan, apenas se comía carne, dominaban las enfermedades y era habitual la promiscuidad y la muerte temprana.

Muchas escenas de muerte fueron escenificadas, y eran falsas¹⁰⁰. Los entierros ha menudo han sido falsificados en el documentalismo español. Basta con el ejemplo del impulsor del cine etnológico en España, Pío Caro Baroja, quien admite que "todos los entierros que rodó fueron simulados"¹⁰¹. Brisset recoge otras opiniones:

Para Kyrrou esta terrorífica obra maestra es un testimonio que fastidia la digestión, los burgueses reciben en la cara esas imágenes y el espectador medio sale enriquecido y armado de un saludable odio contra los responsables. Sin pudor, sin ostentación, evitando toda declamación y toda prédica, Buñuel ha filmado el vientre de la más espantosa miseria ... y recrea la realidad para ofrecérsola toda entera y el documental se presta a la travesía del espejo de Alicia"; para Micciché, la breve secuencia de la niña enferma de la garganta funciona como un epílogo "sintácticamente separado", que sintetiza lo visto, e "introduce por primera vez y atrozmente en el filme el tema de la muerte", que invadirá con sus apariciones y alusiones casi todas las restantes secuencias, hasta la luctuosa conclusión del filme¹⁰².

Y para Ibarz, con su múltiple escenificación, se convierte en la "muerte aliviadora, la destrucción que puede permitir la reconstrucción"¹⁰³.

Por lo tanto, la muerte, lo mismo real que falsa, es el eje vertebrador del eficaz discurso fílmico; la muerte es el motivo central, tiene intencionalidad y veracidad: por ejemplo, la escena del burro muerto, a posteriori, se podría convertir en símbolo de los republicanos españoles sacrificados por el fascismo, mientras las "neutrales" democracias europeas se escandalizaban por la crudeza de escenas menores.

¹⁰⁰ Según le comentó Katia Acín, nieta de Ramón, al propio Brisset en 2001, y como constató Mercé Ibarz. IBARZ, Mercé. *Tierra sin pan*. Valencia, IVAM, 1999: 120.

¹⁰¹ "En mi vida de documentalista he rodado varios entierros, en México, en La Alberca, en Albarracín y en Guipúzcoa, todos ellos sin difunto, a pesar de lo cual alguno llegó a ser "muy realista. CARO BAROJA, Pío. *Recuerdos de un documentalista*, Pamplona, Pamiela, 2002: 225-7.

¹⁰² BRISSET: 272-281.

¹⁰³ IBARZ, 1999: 19.

El montaje alterno logra en algún momento la más brillante transposición plástica de un trozo del texto de base.

El montaje es de un ritmo desesperanzado, si cabe el término. El inicio y la narración son increíblemente anárquicos, incluso para 1932. (...) Pero es, sobre todo, un magnífico ejemplo de cómo la cámara puede descubrir aspectos tan increíbles en la realidad que aparecen como si fueran un producto del inconsciente. Y no hay nada más superrealista que eso¹⁰⁴.

Lo que logró Buñuel es un testimonio impresionante, hecho para llamar a la indignación:

Si Flaherty idealiza las relaciones entre civilizados y nativos, Buñuel se indigna, en un registro testimonial duro pero pedagógico, creando así un film único, que más que una corriente o modelo posible para el cine documental, fue simplemente una creación original y radical para reclamar responsabilidades supuestas¹⁰⁵.

Un documental sombrío y amargo, que une como pocos el surrealismo y la crítica social, y que aunque falsea muertes o pobreza, son recreaciones fílmicas de probadas realidades; un filme de denuncia social, gran ejemplo del trabajo de agitación cultural conjunta de anarquistas y comunistas a inicios de la II República. El filme no gustó al gobierno republicano (ni a ningún otro), que lo censuró y prohibió en su momento la distribución.

De esta manera, ***el aporte buñueliano, el uso del surrealismo, logra un subgénero documental nuevo, el Film-manifiesto de raíz surrealista, y cuyo carácter testimonial es también político, a partir del giro que hizo la vanguardia europea.*** Las vicisitudes de su difusión aumentaron su fama, hasta ser una obra de referencia en el cine documental, desde que en 1964 los cineastas la incluyeran entre los 12 mejores de la historia.

3.6. ALEMANIA: LENI RIEFENSTAHL

¹⁰⁴ IBARZ, Mercé. "Surrealismo, historia, contexto y pedagogía en "Tierra sin pan", 1933". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona. X-1/2 (2000): 8.

¹⁰⁵ IBARZ, 2000: 9.

Desde los años 1910-20, antes del nazismo, hubo en Alemania un documentalismo de buena técnica y alta fotografía, los *Kulturfilms*, que sin embargo tenían ya un contenido conservador que enaltecía el progreso, la regeneración de la raza y el culto a la belleza física, como en **El camino de la fuerza y la belleza** (1925) de Wilhelm Prager¹⁰⁶.

Pero con la llegada al poder del nazismo, se confió al cine la labor de propaganda, más aún que en la Unión Soviética. El mito de la raza y la belleza física fue exaltado al máximo, y la figura documentalista fue Leni Riefenstahl (1902-2003), mujer polémica, precoz y controvertida, porque ha sido interminable el debate acerca de si fue obligada o no a colaborar con el Tercer Reich.

Nació en 1902 en Berlín, y en 1923 dio su primer espectáculo de danza en la misma ciudad. Fue contratada por el hombre más importante del teatro de su época, Max Reinhardt, pero se lesionó y al mismo tiempo descubrió el cine, como espectadora de un filme de Arnold Fanck: "Henchida de un nuevo anhelo salí del cine. Reflexionaba sobre si realmente era sólo la naturaleza lo que me fascinaba o el arte con que había sido hecha la película"¹⁰⁷.

Se pone en contacto con Fanck, y convertida en actriz interpreta las seis películas del director, entre 1926 y 1933; películas de montaña en donde hace el mismo papel, el de una mujer que simboliza el elemento trágico y disgregante en el entorno natural de las montañas. Fanck se había interesado además en el 'documental deportivo de montaña', en el cual autores como Kracauer han visto en el cine de montaña un avance de la ideología nazi, ya que el proceso de purificación del hombre a través de su lucha con la dureza de los elementos es una noción muy cercana al culto a la fuerza y a la autosuperación física. "El guión y la historia de estas películas eran pretextos

¹⁰⁶ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 685.

¹⁰⁷ RIEFENSTAHL, Leni. *Memorias*. Barcelona, Lumen, 1991: 22.

para mostrar la oposición originaria y esencial entre el hombre y la naturaleza”¹⁰⁸.

Fanck y sus películas influyen en su formación puramente cinematográfica: “Me permitió mirar a través de la cámara, escoger tomas de imagen, aprendí lo que era material negativo y positivo, a trabajar con distintas distancias focales, el efecto de los objetivos y los filtros de color. Sentí que el cine podría ser para mí una nueva tarea”¹⁰⁹.

Con Fanck aprende lenguaje cinematográfico, escenografía, montaje y todos sus conceptos sobre el ritmo a través de imágenes, para lograr la total atención del espectador.

*Entre estos primeros conceptos teóricos y su aplicación eficaz en tareas que sobrepasarán lo artístico para llegar a la propaganda, sólo sería necesaria una circunstancia oportuna, la llegada de Hitler al poder. (...) Además de esta oportunidad para poner en práctica sus conocimientos en una de las primeras películas propagandísticas, también necesitaba adoptar como propios unos principios ideológicos que la acercaran al nazismo. La ideología neorromántica y casi racista de Fanck acercó a su actriz a un terreno desde el que le fue fácil llegar a la exaltación de la superioridad germana y de la fuerza física*¹¹⁰.

Su primera película como directora, *La luz azul* (1932) fue escrita y codirigida con Bela Balazs, guionista húngaro marxista, que influyó en las concepciones teóricas de la directora principiante. Hay una base argumental más sólida y un desarrollo de carácter fantástico, en la tradición expresionista mitológica, a la que Riefenstahl intenta dar una coherencia en imágenes. Y en el tema se percibe la ideología nazi. La exaltación del mito de la fuerza como origen de la pureza del ser humano es la base de las teorías raciales nazis, lo que enlazaba con la teoría “Volkisch”: cuando la unión política era imposible, los alemanes buscan encontrarse en un plano ideológico y cultural que se sitúa en el pasado común de los mitos. Este concepto supera a la noción de pueblo y

¹⁰⁸ SÁNCHEZ ALARCÓN, María Inmaculada. “Leni Riefenstahl: la estética del triunfo”. En: *Historia y Comunicación Social*, 1. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1996: 303-304.

¹⁰⁹ RIEFENSTAHL: 41.

¹¹⁰ SÁNCHEZ ALARCÓN: 305.

se caracteriza por un sentido antiprogresista y de vuelta al pasado. La base racista del filme es innegable.

La teoría “Volkisch”, unida a la exaltación del mito de Hitler, serán la base de los tres documentales en los que Leni pondrá en práctica su talento a favor de los nazis, que desde el principio habían sido muy conscientes de la importancia del cine como medio para propagar su ideología. Esto comienza a ser evidente cuando Hitler encarga precisamente a Leni Riefenstahl un cortometraje sobre el “Congreso de la Victoria” de 1933, titulado **El triunfo de la Fe**, ensayo donde ya evitaba un simple desarrollo de los hechos, con una puesta en escena que se hace importante porque varía la realidad y consigue el impacto mediante la imagen desde todos los puntos de vista. Ese corto ya testimoniaba fielmente el espíritu del régimen.

No era fácil hacer, a base de discursos y desfiles, una película que no aburriese. Pero introducir un argumento habría sido ridículo. No encontré otra solución que la de hacer que se filmasen los acontecimientos documentales de la manera más polifacética posible. Lo más importante era que se captasen de un modo no estático, sino dinámico¹¹¹.

Esta pretensión de dinamismo tuvo reflejo indiscutible en las imágenes de su obra principal y más polémica, aquella donde da verdadera dimensión cinematográfica al nazismo: la filmación del sexto congreso nazi de 1934. El resultado es **El triunfo de la voluntad** (1935), del mismo año en que el británico Wright estrenaba *La canción de Ceilán* y filmaba *Correo Nocturno*. Es uno de los documentales más importantes jamás filmados, obra maestra de oportunidad, monumental e hipnótico reportaje, Premio Nacional de Cinematografía, medalla de oro en la Bienal de Venecia y medalla de oro en la Exposición Universal de París en 1937. La película retrata el congreso nazi de 1934, y fue un encargo del mismo Hitler, encargo que Leni no quiso aceptar, según sus Memorias.

El nazismo necesitaba reafirmar la unidad de liderazgo ante Alemania y Europa. El resultado fue una película que constituye en momentos la cumbre

¹¹¹ RIEFENSTAHL: 194-196.

de la relación entre un líder y las masas. Su tema central es la apoteosis del líder como el nexo de unión entre el pasado heroico germano y un presente prometedor. Ya la secuencia inicial, en la que Hitler llega en avión a una ciudad medieval, lo muestra como el instrumento del destino para enlazar el pasado con la nueva Alemania. Lo que se observa en la versión pública es un trabajo de decenas de reporteros, de lo que Riefenstahl hizo un gigantesco montaje de la organización del masivo evento político, con 250 mil personas marchando, los discursos fascistas, y sobre todo una escenografía imperial visible en cada toma y escena, con una presencia avasallante de banderas, uniformes, discursos agresivos de todo tipo, culto a la juventud y sobre todo una lealtad y obediencia absolutas al dirigente supremo, que en cada plano es siempre fotografiado en contrapicado¹¹².

La connotación simbólica es indudable. En los planos cortos el espectador queda sumergido entre banderas, esvásticas y uniformes. En los planos medios y largos el ángulo de cámara impide identificar cualquier rostro: “El efecto es de irracionalidad. Los principios de organización de estas escenas de masas son el orden, la simetría, las columnas ordenadas, la arquitectura, el balance (...) Y los símbolos son el instrumento por el que se identifica al líder con la masa”¹¹³.

Esto sigue un plan predeterminado. Riefenstahl dice que no, que es un documento. Pero aunque refleja acontecimientos, no se trata de un todo lineal. “Imposible considerarlo solamente como un reflejo de la realidad... hay una notoria búsqueda de exaltación, del efecto propagandístico”¹¹⁴. Sin embargo, varias ideas técnicas muestran, indudablemente, que ella tuvo una visión tras la cámara que aún hoy no han sido superadas.

Recoge no sólo la imagen externa nazi sino también su esencia ideológica, sobre todo la idea de la insignificancia del individuo frente al Estado.. Es la apología del nazismo por excelencia, pero además un documento histórico de valor por razones no exclusivamente cinematográficas. (...) Si no es una obra maestra del cine puramente

¹¹² Esto es lo que se observa en la versión comercial, muy mal traducida al castellano por los brasileños.

¹¹³ BARNOUW: 44.

¹¹⁴ SÁNCHEZ ALARCÓN: 310-311.

*estético, sí es una de las grandes obras del cine documental propagandístico.*¹¹⁵

Ese documental fue fruto de un año de montaje personal, y es otro tipo de *film-manifiesto*, muy diferente al de Buñuel. Riefenstahl puede ser considerada, simplemente, como la creadora del Documental de propaganda¹¹⁶. Desde el Perú se han añadido adjetivos:

*Como muchos seres humanos en general, Leni es una mentirosa. Sostiene que “El triunfo de la voluntad” no es una obra de propaganda, puesto que no contiene escenas reconstruidas y que todo fue filmado en el evento, es decir un documental puro. Pero ciertos discursos fueron filmados en estudio... bajo dirección de ella. Además niega haber participado en el diseño previo al evento y de limitarse a filmar mientras ocurría*¹¹⁷.

Eso, por cierto, es una mentira de Riefenstahl, filmar mientras ocurrían los hechos era algo imposible, puesto que sus cámaras están siempre en lugares precisos y predeterminados. Eso tal vez no se percibía en los años 30. Hoy es evidente.

Mientras el anterior documental fue de consumo doméstico, los nazis proyectaron su imagen hacia el exterior en **Olympia** (1938), meses después de remilitarizar el Rin, momento en el que el régimen nazi comienza su etapa imperialista. Para contrarrestar el efecto, se le encarga a Riefenstahl este documental oficial de las Olimpiadas de Berlín de 1936, que iban a ser un ejercicio de respetabilidad de cara al exterior. Aunque la directora siempre mantuvo que la película le fue encargada por el Comisión Olímpica Internacional, y que en ella el gobierno no tuvo jurisdicción, es ilógico pensar que los nazis no aprovecharan la ocasión bajo el aspecto inofensivo de un documental. Y se han hallado documentos que autentifican esta hipótesis.

El documental, estrenado en 1938, tuvo un trabajo de dos años de montaje, de lo cual resultó un monumental reportaje en dos partes y 6 horas.

¹¹⁵ BARNOUW: 45.

¹¹⁶ MARTINEZ-SALANOVA: 6.

¹¹⁷ GERBERDING, Guillermo. “Leni Riefenstahl y “Triunfo de la Voluntad” ”. En: *Abrelosojos*. Lima, 2 (diciembre 2002): 14.

Experimentó con métodos revolucionarios para la época, como colocar ruedas bajo las cámaras para seguir la marcha de los atletas, cavar fosos en el estadio para captar los saltos desde perspectiva aérea, un objetivo de 600 mm, el de más largo alcance, y una cámara subacuática ideada especialmente para los saltos de trampolín. Sin embargo, los movimientos exquisitos en su registro, y el gusto que tiene por el cuerpo desafiando los límites, muestran en el fondo que se glorifica a la raza aria, aunque otros consideran que “ella ama más el físico que el nazismo”.

Pese a ser un documental internacional, desarrolla aspectos ideológicos destinados a los alemanes. Sus dos partes (*Fiesta de los pueblos* y *Fiesta de la belleza*) difunden el carácter de la salud, la fuerza y la belleza de la raza. En la primera parte se reafirman explícitamente estos principios, mostrando ruinas griegas, calificando así a la ideología nazi como heredera de los valores de la antigüedad clásica. “Y aquí hace un estudio de la percepción física y el movimiento, en hombres y mujeres de cuerpos desnudos”¹¹⁸.

En el resto del documental está la parte descriptiva de los juegos, con escenas de público, atletas y competencias, sin que disminuya el tono dinámico. Sin embargo, pese a no ser evidente, durante la parte central se sigue transmitiendo una idea favorable al propósito propagandístico nazi¹¹⁹.

Todo el cuidadoso planteamiento estético y simbólico supone aquí una transformación de la realidad en la que Riefenstahl pone en juego todo su talento, “para lograr la máxima fuerza expresiva de las imágenes... no es un documental, sino otro vehículo de propaganda desarrollado con maestría, donde las imágenes tienen el apoyo de la música y se logra la máxima expresión del ritmo”¹²⁰.

Tras la guerra y la derrota alemana, el descubrimiento de las atrocidades supuso que cualquier rastro de nazismo fuera un estigma. Y Leni Riefenstahl tuvo que cargar con la responsabilidad, desde que fue detenida por los aliados.

¹¹⁸ SÁNCHEZ ALARCÓN: 312.

¹¹⁹ La versión comercial de “Olimpia”, traducida por los españoles, es de mucha mejor calidad.

¹²⁰ SÁNCHEZ ALARCÓN: 313.

A la hostilidad contra ella contribuyó su negativa rotunda acerca de sus conexiones ideológicas con los nazis:

Desde el final de la guerra me había abandonado todo rayo de felicidad, la vida se había convertido para mí en una insoportable lucha por la existencia, nacida de intrigas y de la discriminación política (...) Todos los artistas, todos estuvieron al servicio del Reich en esos tiempos. Nadie es más culpable que otros¹²¹.

La intransigencia contra Riefenstahl se vio agravada por el hecho de que se descubrieron contradicciones entre lo que ella declaró después de la guerra, y lo que ocurrió durante la realización de las películas. Sobre todo, la polémica se centró en la financiación de los dos grandes documentales. Según ella, su compañía financió *El triunfo de la Voluntad*, y su fuente para cubrir gastos fue el contrato de distribución con la productora Tobis. Y que *Olimpiada* se hizo por encargo del COI. Pero se encontraron numerosos documentos ministeriales en sentido contrario, que demuestran que *El triunfo de la Voluntad* fue financiado por el Partido nazi, y que las dos partes de *Olimpiada* fueron financiadas por el gobierno del Reich; lo que se probó al encontrarse cartas de la propia directora solicitando millón y medio de marcos, el presupuesto total del documental olímpico, y entregados en distintas partidas durante los dos años transcurridos entre el comienzo de la realización y su estreno.¹²²

Por todo ello, fue acusada de complicidad con los nazis, juzgada y detenida durante años. Sus largometrajes fueron confiscados y hoy están archivados y con prohibición de ser exhibidos en cine. Y se ha dejado de lado la discusión de si ella, fascista, ha sido la directora más importante de la historia del cine documental.

Al lado de la obra de Riefenstahl, el trabajo de los demás documentalistas alemanes es menor. Frente a la guerra civil española, la producción de la Alemania totalitaria ensalzó, por afinidad ideológica, las victorias del bando que apoyaba, el franquista. Pero a diferencia de la URSS o Inglaterra, fueron pocos los documentales nazis sobre la guerra civil. El primero fue **Rehenes del**

¹²¹ RIEFENSTAHL: 309.

¹²² Todos los documentos se reprodujeron en las revistas *Cinema* 69, nº 133, de 1969; *Ecran*, nº 19, de 1973; y *Film Quarterly*, 28-1, 1974. SÁNCHEZ ALARCÓN: 314-315.

mundo (1936), de E. Bohme y Walter Winning, producido por la Hispano-Film, que presenta la lucha del ejército franquista como una parte del combate para liberar al mundo del comunismo, incorporando imágenes de sucesos hasta noviembre de 1936. **Deutsche Freiwillige in Spanien** (1939), producido por la Deutsche Wochenschau Zentrale, destaca el desorden que reinaba en la zona republicana y cómo la ayuda nazi contribuyó al triunfo del franquismo. **En lucha contra los enemigos del mundo** (1939) de Karl Ritter, se inscribe en la escuela documental propagandística nazi y fue el mayor esfuerzo cinematográfico a favor del bando fascista. El filme se divide en tres partes: la guerra hasta la conquista de Cataluña, la intervención de los aviadores alemanes, y el regreso de los alemanes a su país y el recibimiento por Goering y Hitler¹²³.

El aporte de Riefenstahl, en resumen, ***es del uso del cine para propaganda totalitaria, logrando filmes-manifiestos, de raíz política, pero esta vez desde el fascismo.*** Es decir, el film-manifiesto para un uso completamente diferente al del film-manifiesto surrealista de Buñuel.

La revisión de este capítulo ha sido el de los documentalismos fundadores, desde todas las ópticas, de las tenencias posteriores. El siguiente capítulo es el principal y en él se describe el documentalismo contemporáneo, a partir de corrientes y escuelas de varios países. Se menciona a autores representativos y se incide en el documentalismo latinoamericano.

¹²³ Estos datos, en CRUSELLS, Magí. "La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil": 8.

IV

EL DOCUMENTALISMO CONTEMPORÁNEO

Hemos visto que desde sus orígenes, el cine puso de manifiesto su carácter de medio de registro e investigación de la realidad. El uso de la cámara como instrumento de información, capaz de captar en vivo los acontecimientos, e incluso los procesos humanos, fue la idea de la que partieron el ruso Vertov con su *Cine-ojo*; el norteamericano Flaherty, que hizo su obra desde la *observación participante y el guión*; y el británico Grierson, que dejó una escuela basada en el uso cívico del documental ciudadano.

Otra etapa cualitativamente superior, compleja pero muy acorde con los tiempos, fue abierta por un maestro, relativamente desconocido, el holandés Joris Ivens.

4.1. JORIS IVENS Y EL DOCUMENTAL SOCIAL

Gran defensor del cine como instrumento social, Joris Ivens (1898-1989) vio al hombre en conexión con su trabajo y en lucha ya no sólo con la naturaleza, sino contra la opresión social. Humanista testimonial, interesado por el futuro en construcción y en proceso de surgimiento, tuvo la suerte de documentar momentos decisivos de la historia de la humanidad.

De una familia de fotógrafos, estudió fotoquímica y desde los diecisiete años comenzó en films científicos. En 1927 fundó un cine-club conocido, y empezó por lanzar una protesta contra la comercialización de Hollywood y la censura. Su grupo invitó a cineastas de la vanguardia, por su individualidad insobornable, porque proponían una posición intelectual en reacción contra el cine comercial. Conocer personalmente a Pudovkin modificó su posición como realizador.

En 1928 Ivens irrumpió en el movimiento de vanguardia con obras sociales que probaban que el documental al servicio de un fin social era también el más libre, el más lírico; acusado de demasiado realista, fue precoz en su nivel técnico, su sentido del montaje y su dialéctica de construcción en dos documentales.

El primero fue **De Brug (El puente)** (1928), donde Ivens hace el argumento, montaje y dirección. Fue su primera obra, sobre la construcción de un enorme puente de hierro, todo el mecanismo, como fruto del esfuerzo humano, es entendido a través de una serie de puntos de vista, desde todas las posiciones imaginables. Hay en el film una búsqueda de efectos formales en la composición de las imágenes, tratadas con una simplicidad que llegaba a la desnudez casi abstracta de los elementos del plano, dentro de un admirable sentido del ritmo en el montaje.

*Mi primer filme, "El puente" fue formalista. Era conveniente empezar haciendo un estudio sobre las posibilidades expresivas del nuevo lenguaje. Fue una «historia de movimiento»; no me limité a enseñar la construcción, dejé claro el estudio de composiciones armónicas, contrapuntos, todo ello en movimiento, pues se trataba de un puente giratorio, de bastante complejidad mecánica. Eran experimentos estéticos, pero basados en cosas reales.*¹²⁴

El segundo fue **Regen (Lluvia)** (1929), con guión, montaje y dirección de Ivens. En la misma línea de efectos formalistas y cuidadosa relación de imágenes dentro de cada secuencia, mostraba los efectos de la lluvia cayendo sobre la ciudad, en el aspecto de las calles, edificios, rincones apartados y jardines. "Lluvia' es más lírico pero aún no reflejaba lo más profundo de la vida de Amsterdam. El protagonista es la lluvia, y el hombre aparece pero aún es tratado como elemento de composición. Estaba empezando a descubrir al hombre. Sentí que algo me faltaba"¹²⁵.

En 1932 llegaron a Holanda los antifascistas y judíos, huyendo de Hitler. La postura social de Ivens ya era clara, y sus documentales ya son

¹²⁴ ARANDA, J. "Entrevista a Joris Ivens". *Cinema Universitario*. Madrid, 11 (marzo 1960): 4.

¹²⁵ Idem. 6.

“informaciones” sociales, donde aplica la teoría vertoviana, afirmando el documentalismo militante. El sindicato Unión de Comercio le propuso un film sobre sus veinticinco años de actividad. “Más que el comercio, me ayudaron los trabajadores”. Así surgió **Construimos** (1930), documental mudo montado en dos cortometrajes sobre el esfuerzo humano en la construcción de los diques costeros holandeses.

Zuidersee (1930) es su primera obra maestra, hecha por encargo de los Sindicatos de su país. Es un *Cine-reportaje* sobre la dignidad del trabajo y de los oficios manuales, y termina mostrando la gran obra de desecación del Zuidersee, epopeya nacional holandesa, en la que los hombres luchan y finalmente vencen al mar; las diferentes áreas de trabajo se alternan con los esfuerzos individuales y su papel dentro de los esfuerzos colectivos, y por otro lado la imbricación de las labores manuales y las mecánicas. El momento más apasionante es la terminación del gran dique de 35 kilómetros que separa el mar interior del mar abierto, escena cuya intensidad dramática se logró con la toma aérea.

Una prolongación de “Zuidersee” fue **Nieuwe Gronden (Tierra nueva)** (1943), “una reedición con otros registros de noticieros y cuyo montaje duró cuatro años más”¹²⁶. Luego hizo un documental de propaganda comercial, **Philips Radio o Sinfonía industrial** (1931), que muestra cómo trabajan los obreros de esta empresa, cómo funcionan las máquinas que fabrican las bombillas, los vidrios se moldean y se preparan para su conversión.

La obra de Ivens ya es conocida, su postura política es innegable, en 1932 viaja a Rusia, donde hace un documental sobre el último año del plan quinquenal, un largometraje sobre los altos hornos: **Komsomol** (1932-33), producido por Rusia con ayuda de Alexander Schelenkov.

Es su segunda obra maestra, en la que con tono heroico muestra cómo con la reunión de todos los esfuerzos, en todos los lugares, utilizando todos los

¹²⁶ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 671.

medios, se consiguen los más halagüeños resultados en el camino de la lucha por la vida: la industria, el metal, las herramientas, los medios de transporte; la extracción del carbón; los proyectos de los ingenieros; la formación de los equipos de trabajadores. Sigue la cita anterior: “Fue un poema al esfuerzo del hombre. El ingeniero de más edad allí tenía veinticuatro años. Me interesó el ambiente y elaboré un guión con argumento. Este mostraba el crecimiento del hombre y su familia, en relación con el crecimiento del trabajo”.

De regreso de Rusia hace **Borinage** (1933), historia de la situación de los obreros de Bélgica, un filme combativo de posición clara: subrayar los derechos laborales, la protesta como algo no sólo justo sino como índice de salud, de toma de conciencia y dignidad humana.

Fui impelido a filmar las dificultades de la vida real. Dejé los trucos técnicos y llegué a una depuración, a la elementaridad. Como Buñuel en “Las Hurdes”, que estaba influido por mi film. La cámara observa clínicamente. Vi el problema de la pobreza y evité sentimentalismo. El film era tan combativo que fue prohibido en todos los países. Esta obra me preparó para entrar en los valores humanos observados en mis filmes posteriores¹²⁷.

Aquí empieza la larguísima teorización que hizo Ivens a lo largo de su vida, acerca de la objetividad en el cine documental. Su experiencia práctica lo llevó a una postura honesta pero muy combativa y clara, que dejó conceptualizada en textos desorganizados y reducidos:

Comprendí que el documental, cuando uno lleva la cámara donde la gente está arriesgando su vida y su salario, no puede ser «objetivo». Si un film es objetivo no es nada. Es vago. Decir «tal vez esto es bueno; tal vez lo otro», es no decir nada. ¿Qué es la objetividad? Este punto es clave para la teoría del documental. El reportaje objetivo no es tal si tiene unas tomas con «cámara cándida», sino cuando está construido con una posición del autor concreta y deliberada. Es reportaje objetivo aquel en que el cineasta toma una posición de honestidad y respeto por la gente que está estudiando¹²⁸.

¹²⁷ ARANDA. Op.cit. Pp. 6-7.

¹²⁸ IVENS, Joris. *La cámara y yo*. En alemán en 1969. En castellano en 1989 en México por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Referencia en *El Cine según Joris Ivens*. Del Libro: “Cine en Vivo: 70 directores hablan de cine” de Diego Tapia Figueroa. En: *Revista Cuadro a Cuadro*. Lima, 8 (1995): 32-35.

Luego vendrá el que tal vez sea su documental más conocido y polémico, dedicado a la guerra civil española. Durante los años que Ivens vivió en Moscú, de 1934 a 1936, trabajó en diversos proyectos de cine, colaborando con el comunista alemán Gustav Regler en un filme, haciendo otro montaje de *Borinage* e interviniendo en *Borbiesk*, reconstrucción del incendio del Reichstag. Meses después partió a Estados Unidos en “vacaciones creativas” autorizado a permanecer si lograba realizar un film allí¹²⁹.

Ivens hizo una gira de conferencias para la New Film Alliance, como artista independiente, pero también como portavoz del socialismo; presenta sus películas y es contratado por la Progressive Education Association, institución universitaria que hacía films didácticos. Ante los sucesos de España, la izquierda reaccionó con la creación del Contemporary Historians, donde estaba Hemingway, para hacer un documental de montaje, **Spain in Flames**, a partir de noticiarios filmados por los camarógrafos soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev; Ivens vio la oportunidad para ir a España y rodar in situ. “Fue un proyecto espontáneo que organizó actos de ayuda a la República, uno de ellos un film, para lo cual escribieron un guión con reconstrucciones históricas”¹³⁰. El argumento muestra preocupaciones antifascistas, y también la dramatización del material, según el estilo del cine de ficción narrativa.¹³¹

Ivens se reunió en París con su operador John Ferno, y se entrevistó con Buñuel, con quien había compartido el mismo operador, Eli Lotar, en *Las Hurdes* (1932) y *Zuiderzee* (1933). Buñuel era representante del ministerio de Propaganda de la República y se ocupaba de reunir las películas de propaganda republicana, tenía el derecho de inspeccionar el material filmado en España antes de ser enviado a Estados Unidos, y se ocupaba de “informaciones” y de propaganda.¹³²

¹²⁹ KOCH, Stephen. *La ruptura. Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2006: 71.

¹³⁰ RIAMBAU, Esteve. “Entrevista con Joris Ivens”. En: *Dirigido por...* n° 138, julio 1986: 54.

¹³¹ GUBERN, Román. 1936-1939. La Guerra de España en la pantalla. Madrid, Filmoteca Española, 1986: 41.

¹³² BAXTER, John. *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona, Paidós, 1996: 198. BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Madrid, Plaza & Janés, 1982: 156.

Al llegar a Madrid se dio cuenta de que el guión quedaba muy superado por la realidad, y aconsejado por los comunistas Mijail Koltzov y Vitorio Vidali, desarrolló lo que sería **The Spanish Earth** (1937), con narración de Hemingway, en calidad de miembro del Contemporary Historians y corresponsal del Newspaper Alliance. El cineasta desconfió del escritor por su ingenuidad política, y la evolución política de Hemingway contrastó con la caída en desgracia de Dos Passos, intérprete de Ivens. *Spanish Earth* “minimizó el papel de la reforma agraria porque había que retratar a España como una democracia, no como una revolución”¹³³.

El nombre de Dos Passos no aparece en los créditos, y todos los méritos recayeron sobre Hemingway, pero los desmesurados comentarios del novelista obligaron a reducciones porque Ivens deseaba ser preciso sin caer en la propaganda:

*...por ello el resultado final estableció un equilibrio entre las escenas bélicas del frente de Madrid, las penurias de la población civil y el abastecimiento agrícola, unida mediante la historia de Julián; Ivens había cumplido la misión con un film dirigido al público norteamericano, pero paralelamente el film conjuga un nivel muy popular con el máximo rigor artístico*¹³⁴.

A partir de entonces los cambios históricos modelaron la estructura de la película en varias versiones distintas, la primera de las cuales tiene la voz de Orson Welles narrando el texto de Hemingway, para ser proyectada en la Casa Blanca siguiendo las consignas de Contemporary Historians, para que Estados Unidos levantase el embargo; Ivens quiso sustituir la voz de Welles por razones artísticas: “las frases desnudas de Hemingway sonaban como de alguien que ha estado ahí y desea explicártelo... así que Welles fue reemplazado”¹³⁵. La lectura de Welles es fiel al texto y su sincronía con imágenes y música varía¹³⁶.

¹³³ KOCH: 175

¹³⁴ RIAMBAU, 1986: 55.

¹³⁵ RIAMBAU, Esteve. *Orson Welles. Una España inmortal*. Madrid, Filmoteca española, 1993.

¹³⁶ RIAMBAU, Esteve. “Tierra(s) de España: Nueve versiones del film de Joris Ivens”. *Congreso La Guerra Civil Española 1936-39*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006: 6-8.

En el cine de la guerra civil, **Spanish Earth** ocupa un lugar prominente, ya que su naturaleza motivó que se amoldara a distintas circunstancias históricas y eso provocó la circulación de un total de nueve versiones distintas de su montaje visual y/o sonoro; el hilo conductor de esas modificaciones fue la política, la estrategia y la geopolítica.

Las modificaciones a la primera versión con voz de Welles dio pie a dos versiones más, la primera con voz de Hemingway y con cambios en la escena del homenaje al Quinto Regimiento; se adultera un discurso de Vitorio Vidali aclamando al gobierno de Largo Caballero, y el discurso de Manuel Azaña; tiene cortes evidentes y asincronías entre imagen y sonido (...) La tercera versión con locución de Hemingway ajusta los saltos y elimina toda mención a Welles (...) La cuarta versión es para el estreno en Gran Bretaña, donde la British Board of Film Censor prohibió su exhibición hasta que no se hicieran cortes del guión referidos a la ayuda de Italia y Alemania, a las baterías alemanas de artillería, y a las derrotas italianas... La censura británica suprimió todos los párrafos e imágenes de la intervención germanoitaliana y que pretendían implicar a las democracias contra el fascismo (...) La quinta versión es la que tiene cortes infringidos en la copia estrenada en Holanda, que los nazis luego se llevaron a Berlín y que en 1945 pasó a los soviéticos (...) Tras seis años, la censura en la RDA generó la sexta versión, que eliminó la intervención de Gustav Regler en el mitin del Quinto regimiento, porque desde 1939 era un disidente¹³⁷.

Es solo la prueba de que este documental solidario, y a la vez político, es hasta hoy polémico, al retratar el conflicto civil español desde el punto de vista de la intelectualidad europea comprometida con la República¹³⁸.

Ivens viaja luego a China, debido a la agresión japonesa al milenario país. Hace **The Four Hundred Millions** (1938-39), primer film de una larga serie realizada por Ivens dedicada a China. Fue producida por otra asociación progresista, History Today, Inc., ahora con el apoyo del legendario fotógrafo Robert Capa. Presenta la resistencia china, los campos de batalla y ciudades bombardeadas, las reuniones de los jefes militares chinos, las calles con los carteles llamando a la lucha, los transportes de los heridos. Utilizó trozos de

¹³⁷ RIAMBAU, Esteve. Tierra(s) de España: Nueve versiones del film de Joris Ivens. 9--13.

¹³⁸ GARCÍA LÓPEZ, Sonia. "La imposible captura de la realidad. La problemática del documental en 'The Spanish earth' (Joris Ivens, 1937)". *Otrocampo*. México, 12 (2004): 275.

noticiarios, que montó magistralmente. Una vez más, la abnegación y el combate por conseguir los hombres su dignidad sobre la tierra.

Los que en 1938 iban ya al cine recordarán “Cuatrocientos millones” como una de las más poderosas representaciones de la defensa de todo un pueblo contra la agresión. Viéndola sentíamos la brutalidad del militarismo japonés y casi participábamos con la nación china en la defensa de su patria. Alguien entonces tuvo la ingenuidad de creer que la fuerza del film radicaba en la claridad y viveza de la misma lucha y que la única contribución del famoso Ivens fue encontrarse en China en tan crítico momento y recoger todo lo que allí vio. Nada más lejos de la comprensión de lo que es el cine y de la maestría de Ivens. Bastaría comparar “Cuatrocientos millones” con otros films de esa época sobre la misma lucha, obras de los mejores fotógrafos de noticiarios. Estas películas informan ampliamente y llegan a emocionarnos, pero ¿por qué el film de Ivens conmueve tan profundamente?¹³⁹.

Ivens viaja a Estados Unidos, donde se vincula con el movimiento documentalista de ese país. Conoce a Flaherty y hace un encargo del Ministerio de Agricultura americano, **La electricidad y el campo** (1940), donde “actúan” colonos de la Belmont Electric Cooperative de Ohio. Es un homenaje a la electrificación de las granjas, según el programa del «new deal»; una obra meritoria que muestra el trabajo de por el bien común, idea presente en ese corto periodo progresista norteamericano¹⁴⁰.

La experiencia de España, China y Estados Unidos lo llevan a profundizar en el gran tema del documentalismo, la realidad, de lo que deduce el papel de la verdad en un concepto propio de lo que es el documental:

El documental es la expresión de la realidad en su aspecto causal. El documental es el único medio que le queda al cineasta de vanguardia, ese cine que provoca el interés y la reacción del espectador, el cine que toma la iniciativa del progreso. Un cine mensajero de sinceridad cinematográfica. El documental es el medio positivo dejado al cineasta de vanguardia para expresar lo mejor de sí mismo como portavoz de la expresión de la masa. El documental no es solo documentación, es diálogo con el público.... Por tanto... el documental no es sólo una serie de filmaciones “de la realidad”. Es la realidad organizada con la finalidad de decir la verdad¹⁴¹.

¹³⁹ LEYDA, Jay. En: ARANDA. Op.cit. Pág. 41.

¹⁴⁰ Ivens ayudará al documentalismo de propaganda norteamericano. En el capítulo 4.5 se amplía el tema.

¹⁴¹ *Revista Cuadro a Cuadro*. Lima, 8 (1995): 32.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Ivens ya es un documentalista internacional. Y un ciudadano del mundo. **Indonesia Calling** (1945) fue producido por la Asociación de cargadores portuarios de Australia, y empleando un estilo de reportaje, cuenta la ayuda que los indonesios emigrados a Australia prestan a sus compatriotas que luchan contra los holandeses en Java. Para representar esta lucha acompañó a un grupo que sabotó la salida de un barco de cargamento con destino a los enemigos del pueblo indonesio.

Dos cineastas australianas, Catherine Duncan y Marion Michelle, trabajaron con Ivens y explican su papel en el cine australiano:

Fue el holandés Ivens el que descubrió Australia cuando hizo aquí su documental. En Australia se habían hecho documentales antes, pero los pocos pioneros estaban cubiertos de polvo en los archivos, desconocidos para mi generación. Y copiaron a Hollywood tanto que no tenían relación alguna con la vida. Ivens estuvo dos años con nosotros, hizo sólo un documental de dos rollos y, sin embargo, su influencia en el cine australiano es todavía claro en los documentales actuales, en la existencia de una Oficina Nacional del Film y en el interés por un Archivo Nacional. Es difícil resumir por qué una película hecha en las más difíciles circunstancias es tan importante. La realidad es que ofreció una concepción nueva del documental y nos dio ojos. Ivens nos reveló cualidades que admiramos en Australia: la lucha contra las desigualdades, la transformación de la pobreza de medios técnicos en riquezas artísticas y su manera de aceptar a la gente exclusivamente por sus propios méritos¹⁴².

Cuando Flaherty murió, Ivens quedó como el más grande realizador de Documentales, militante y viajero, recorriendo todos los lugares donde hubiera transformaciones sociales. Y hallaba la manera de crear obras maestras dentro del género, mostrando la responsabilidad que cualquier documentalista tiene ante los hombres y sus problemas, superando el realismo. Y era a la vez un profesor excepcional, ajeno a teorizaciones especulativas.

Compromiso, no propaganda. La primera necesidad es no hacer nunca propaganda; tienes que tener un lenguaje del más alto nivel artístico. Hay que ser disciplinado, sistemático. No es más artista el anárquico desmelenado. Por otro lado, despreciar el lado estético es una

¹⁴² Catherine Duncan y Marion Michelle. En: ARANDA. Op.cit. Pp. 16-18.

barbaridad. Un film debe ser estéticamente perfecto. Esto es muy importante. Es absurdo decir: «tengo un buen tema de ataque y esto basta». Porque si haces eso eres un panfletista para tu grupo. El film debe conquistar a todos. Tiene que ser arte para ser universal (...) Si no pueden filmar un determinado asunto no es motivo para cruzarse de brazos y decir: «o esto o nada, yo soy íntegro». Escojan otro. Si no pueden filmar en un sitio significativo, no olviden que en la esquina de su calle hay un magnífico documental aguardándoles. Si no pueden en la calle, en casa. Si filman un pequeño objeto sobre una mesa con intensidad, buena dialéctica y arte, también están diciendo la verdad. Únanse y aporten ideas, trozos de material rodado en sus respectivas regiones para un film común, en fin, cultiven la solidaridad. En sus admirables patrias todo eso es suyo. ¡Tómenlo!¹⁴³.

En los nuevos países socialistas de Europa oriental, hizo **Los primeros años** (1947-48), mostrando la recuperación de tres pueblos recién salidos de la guerra y de la dominación nazi, mediante tres historias adecuadas a cada uno de ellos: Bulgaria, Checoslovaquia y Polonia. En este último país lo invitan a formar la escuela de cine. Y ahí hace **La paz vence a la guerra** (1951) producido por el Instituto de Documentales Polaco, con fotografía de un equipo conjunto, comentarios de tres cineastas polacos y la música de Wladislaz Szpilman.¹⁴⁴

Con los germano orientales hizo **Viaje de paz Varsovia-Berlín-Praga** (1952), y con los soviéticos **La amistad vence** (1952). Pero una obra maestra monumental fue **La canción de los ríos** (1954), encargado por la Federación Sindical Mundial, un largo documental con escenas tomadas por camarógrafos de 32 países, música de Dimitri Shostakovich y canciones de Bertolt Brecht. Un grandioso cuadro que, utilizando la metáfora de los ríos -Nilo, Ganges, Yang-Tsé, Volga, Amazonas y Congo- muestra la marcha de un mundo en progreso. De fuerte acento lírico, es un nuevo himno a la grandeza de los hombres, «a la lucha que transforma la miseria en esplendor».

En vez de filmar el congreso de la FSM en Viena, pensé estudiar la actividad antes y después del encuentro, con lo que suprimía lo extático del documental. A través del tema he encontrado un fresco donde se engloba toda la situación mundial, sus porqués económicos. Este fresco lo he centrado alrededor de los seis grandes ríos del mundo. Y hay un séptimo río, que es el Congreso que representaba,

¹⁴³ ARANDA. Op.cit. Pp. 10-11.

¹⁴⁴ Este músico será homenajeado en el filme "El pianista" cincuenta años después.

*cuyo avance para un mundo mejor es una corriente que nadie puede detener. Trabajé año y medio en este film. En el montaje aproveché materiales de diversas procedencias.*¹⁴⁵

La Seine a reencontre Paris (1957-58) fue un homenaje a la capital francesa y a su río, con guión de Georges Sadoul y poemas de Jacques Prévert. Es un documental lírico, un regreso a sus primeros film, un poema plástico a la gloria de un paisaje urbano. Muestra las orillas del Sena, los habitantes pintorescos de sus puentes, sus enamorados, los trabajadores y los soñadores; hay una gracia en los detalles, la poesía real de los rincones del famoso río, la sensación de ingravidez del agua que fluye.

*Después de tantos años trabajando en grandes temas “El Sena reencuentra París” significó un relax, un descanso. También he tenido que frenar mi estilo de documental social al regresar a un país como Francia. Me he propuesto mostrar que el documental no tiene que ser necesariamente «combatiente». Puede hacerse también «realismo lírico». Es un reportaje. He querido demostrar que se puede evitar el cliché sentimental. La vida es bella y mis films o sociales precisamente han preparado el camino a esta afirmación. Algunos críticos han afirmado que mi film era un regreso. Pero el lirismo, hoy más que nunca, tiene una finalidad, no ha pasado de moda. Necesitamos una reacción romántica contra el exceso de «cine negro» de los últimos veinte años. Hay que enseñar a las jóvenes generaciones a tener conciencia social, a ser constructivos, trabajadores, pero enseñarles no menos a creer en la vida, pese a la mala infancia que les hicimos pasar con la guerra. Decirles que el mundo está lleno de belleza, que toda actitud contraria es ridícula y criminal.*¹⁴⁶

Dedica a China una segunda obra, **El invierno / Antes de la primavera / Fiesta de la primavera** (1958), trilogía de documentales en color producidos por la escuela documentalista china. Los chinos tienden a resaltar el aspecto amable de las cosas más que los contrastes, pero Ivens encontró el modo de incorporar a sus planes esa maestría para el color. La áspera poesía de los paisajes se transforman en una parte de la vida que se muestra en el film, y la labor del campo y la siembra y los edificios se filman con un imperceptible aumento del color verde, que nos recuerda que la delicadeza de Ivens como montador se extiende al color.

¹⁴⁵ ARANDA. Op.cit. Pág. 14.

¹⁴⁶ Idem. Pág. 15.

*Los chinos dijeron: “Nunca hemos visto antes en la pantalla el carácter chino tan exactamente reflejado”. En su primera visita a China en 1938, Ivens trabajó con un fotógrafo holandés. Esta vez su equipo fue de chinos, preparados dentro de una tradición diferente. Pero Ivens y su método son tan persuasivos y lógicos, que parece que los chinos han trabajado siempre con él. La trilogía es un film de Ivens por su cuidadosa y apasionada creación de un resultado espontáneo, a partir de una sólida realidad que permanece en la memoria.*¹⁴⁷

Ivens no podía dejar de ir a Cuba, que vivía la fiebre de la revolución, y a la defensa del régimen socialista le dedicó el mediodocumental **Pueblo en armas** (1961). Luego viajó a Chile, por sus movimientos sociales, y filma **A Valparaiso** (1963), un sobrio reportaje sobre el país en donde ya percibe, con su olfato político, el desarrollo del socialismo chileno.

Aun tuvo energías para viajar a Indochina, consagrando tres documentales de divulgación y agitación política, extraordinariamente militantes, sobre la lucha de los vietnamitas contra lo que Ivens consideraba el imperialismo: **Le ciel, la terre** (1965), **Paralel 17** (1967) y **Le peuple et ses fusiles** (1969).¹⁴⁸ Fue un aprendizaje final y extraordinario:

*La experiencia vietnamita me enseñó a no contar nunca antes de haber entendido un proceso social. Hay que estar ligados con los hombres que luchan por la libertad... descubrir los elementos que para esos hombres son normales y valorizarlos en su significado político extraordinario... Se trata de participar activamente en los acontecimientos. Hacer revivir las luchas del hombre. Esto implica la responsabilidad social de nuestro arte. No somos solamente cineastas, sino hombres concientes que toman parte en el desarrollo histórico de su propio país y de su propio pueblo. (...) Es obvio que la cámara no puede ser neutra, objetiva en el sentido banal del término. De una parte está el contenido político, y en la otra, la forma. Son cosas íntimamente coaligadas entre sí de manera dialéctica.*¹⁴⁹

Su último documental fue el tercero sobre China, el monumental informe político y cultural **Coment Yukong deplaca** (1973-75) hecho con Marcelina Loridan, de 12 horas de duración, la cima de su obra, marcada por un deseo de

¹⁴⁷ Jay Leyda. En: ARANDA. Op.cit. Pág. 43.

¹⁴⁸ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 671.

¹⁴⁹ Revista *Cuadro a Cuadro*. Lima, 8 (1995): 33.

aproximación a la realidad social para capturarla; logró así documentales desigualmente apreciados por muchos teóricos.¹⁵⁰

En realidad era una rigurosa investigación, y una muy concreta aproximación a la realidad, para contribuir a que el público conociera problemas sociales y políticos. ***Fue eso lo que lo llevó a lo largo de las revoluciones del mundo, y su aporte vital es el de una apasionada voluntad para la investigación social y el compromiso humanista, usando el montaje analítico, para lograr algo más que un subgénero: los reportajes documentales de largometraje, para la concientización. Era por tanto, un documental social comprometido, que contribuyó como ningún otro a explicar la realidad "no oficial".*** Es la obra de un cineasta guiado por un excepcional principio de fraternidad, obra que ejerció influencia singular sobre los documentalistas de Norteamérica, Asia y Australia, e incluso sobre los latinoamericanos. Su obra lo coloca como uno de los grandes maestros del Cine Documental.

4.2. EL DOCUMENTALISMO RUSO

La escuela documental de Vertov fue tan importante en los primeros años de la Unión Soviética, que incluso los filmes de ficción mostraron influencia del cine documental *de montaje*. Veamos los principales documentales.

Victor Turin fue el primer documentalista post-Vertov. Su reportaje **Turksib** (1929) muestra las construcciones ferroviarias, y con escenas de antología (como la de los cosacos y el tren) describe el trabajo colectivo de las comunidades urbanas frente a una nueva realidad, como en el caso británico; pero con el añadido de la tesis cinematográfica de la construcción del personaje del "héroe" soviético laboral y militar. Este documental es mencionado en todas las antologías teóricas, como un magistral ejemplo de montaje en función de un proyecto de desarrollo nacional. También es

¹⁵⁰ BARNOUW analiza a Ivens de manera sesgada e incompleta. Op.cit. 59-72.

avanzado el documental de Mijail Kalatozov, de excepcional nivel y belleza, **La sal de Svanezia** (1930), sobre una comunidad montañosa, “cuyo ambiente paupérrimo y desolado, el tono de denuncia y la exigencia de responsabilidades son casi ‘buñuelianos’, existiendo relación con el lenguaje del español”¹⁵¹.

Alexander Medvedkin es un caso particular. Primero guionista, fue luego director de un singular medio de propaganda, un tren de filmación, producción y exhibición de cortometrajes llamado **Cine-tren**, originado en los antiguos *agit-trenes* de Vertov; en 1932-33 su equipo hizo, a lo largo de las vías del país, 70 cortos llamados **Cinediarios**, y con principios muy parecidos a la corriente británica, mostraban problemas laborales:

*... granjas colectivas, fábricas colectivizadas, campamentos laborales, obras energéticas y otras construcciones... eran filmados con aguda crítica y sentido didáctico. (...) Además, las proyecciones llevaban a medidas complementarias no cinematográficas: conferencias, autocríticas, clubes de cine, activa reconstrucción y reforma de lo documentado*¹⁵².

Lo de Medvedkin fue un experimento progresista por desgracia de poca duración. El más importante de este periodo es Roman Karmen, documentalista y reportero, cuyos *cine-reportajes* de largometraje, de sencillos títulos, son duros, severos y de minuciosa observación de los más variados escenarios. Karmen formó parte de los operadores cinematográficos que el gobierno soviético envió a España durante la guerra civil de este país, y cuya obra ensalzó la resistencia de la República. Junto a Boris Makaseiev, como corresponsales de Soyuzkino-cronika, la productora oficial de noticiarios de la URSS, hicieron un *noticiario* dedicado exclusivamente al conflicto español, la serie de 20 números *Sovitiyam Ispanii* (Sucesos de España), editado entre setiembre de 1936 y julio de 1937.

La productora hace dos reportajes de la ayuda soviética a los republicanos, **Salud España** y **Estamos con vosotros** (1936), y pasa a los

¹⁵¹ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pp. 673-674.

¹⁵² MEDVEDKIN, Alexander. *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. Pp. 9-14.

documentales para difusión en el extranjero, todos traducidos al castellano: **La defensa de Madrid** (1936), **En ayuda de los niños y mujeres de España** (1936) de L. Zernov, **Madrid hoy** y **Madrid en llamas** (1937), ambos sobre la defensa de la capital; **Bienvenidos** (1937) de Soloviov y Astradanzev, y **Niños españoles en la URSS** (1937) de R. Guikov. El Estudio Central de Documentales de Moscú produjo **Nuevos amigos** (1937), sobre la acogida de niños españoles en la URSS. A medida que la guerra se hizo difícil, la producción documental se redujo, y en 1938 no se produjo ningún documental; **El armisticio en España** (1939), de Soyuzkinocronika, habla sobre la derrota republicana.

El conocido **Ispania** (1939), producido por Mosfilm y de 90 minutos, usa material de Karmen, Makaseiev y de varios operadores españoles, y su elaboración tomó dos años; la selección la hizo Karmen, el montaje Esther Shub, y la locución Vsevolod Vishnevski, corresponsal de *Pravda* en España.

Se estrenó cuatro meses después del fin de la guerra civil, y el documental hace un recorrido histórico del conflicto, exaltando la ayuda soviética a la República y remarcando más la participación de Italia que de Alemania. El resultado, dedicado “al gran pueblo español que ha luchado tres años contra el fascismo” es de gran calidad visual por la fuerza expresiva de algunas de las secuencias montadas¹⁵³.

Roman Karmen hará luego **En China** (1941), **El juicio de las naciones** (1946) que es el primer documental del mundo sobre los juicios de Nuremberg, y **Turkestán soviético** (1950); luego hizo **Georgia** (1951), **Cuba hoy** (1960), **Granada mía** (1967), **India por la mañana** (1959) y **Viet Nam** (1954); lo último de su obra (**Chile, Camaradas** y **Corvalán**) los dedicó a la extensa y violenta Latinoamérica.

Sin olvidar la belleza y dramatismo de sus imágenes realísimas, y los documentos y testimonios, en la obra de Karmen existe ya una contradicción entre *objetividad del contenido e intención*, como en todos los documentales sociopolíticos. “La veracidad de las imágenes no se pone en duda, pero el

¹⁵³ CRUSELLS, Magí. “La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil”. 4-5.

montaje produce un análisis visible, su "punto de vista" que hay que saber tratar; es el problema de la difícil objetividad del cine documental"¹⁵⁴.

Alexander Zguridi fue el iniciador de otro tipo de cine documental, el que registra la vida de los animales salvajes. En 1931 inició una minuciosa investigación y su primer documental fue **En las arenas de Asia Central** (1943), completando en los años 60 **La isla maravillosa**, lo que hoy es una gigantesca documentación biológica y geográfica de cinco largometrajes científicos que totalizan 30 horas.

Sin embargo, otro documental marcará los años 60 del cine ruso. Mijaíl Romm (1901-1970), soldado y escultor, traductor de literatura francesa y novelista, asistente de director de cine desde 1930, dirigió filmes sobre Lenin en 1937 y 1939, caracterizados por el acento popular de los sucesos de la revolución rusa; de la generación de cineastas que en los cambios sociales del siglo XX busca un compromiso entre las funciones estéticas del arte y la divulgación política que empleaba el cine como vehículo de difusión, hace tres filmes de guerra: *Chica No. 217* (1945), premiada en Cannes, sobre una muchacha soviética esclavizada por los fascistas; *La cuestión rusa* (1948), y *Misión secreta* (1950).

En 1965 estrenó el documental histórico **El fascismo cotidiano**, hecho con material de archivo de la Alemania Fascista, y con un magistral dominio del montaje, con el propio Romm como narrador y el guión de Yuri Janiutin; atrajo a cuarenta millones de espectadores a las salas de cine, lo que ningún otro documental histórico había obtenido antes. A partir del deber del cine de observar la vida directamente, intenta encontrar una respuesta a las causas del nacimiento del fenómeno fascista como consecuencia de la gran crisis del capitalismo de los años 20. Documental indispensable, explicativo del nazismo, en algunos momentos impacta por la mezcla de imágenes de niños jugando y, al segundo, imágenes de cadáveres de los campos de concentración; incluso

¹⁵⁴ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 675.

hay gags cómicos, como cuando salen Mussolini o Alfonso XIII y el narrador dice "fíjense en la expresión de inteligencia que tiene".¹⁵⁵

Romm analiza mediante un relato ameno y muy irónico, el carácter populista del fascismo y el efecto de la propaganda vulgar y ordinaria en la psicología de masas, que llegó a hacer del ser humano máquinas de matar; dirige además su atención sobre el enemigo pasado y sobre el enemigo futuro de la humanidad trabajadora, que no es el fascismo de una sola época o país, sino que lo une a la misma esencia del capitalismo, el cual no solo es "ordinario" sino "común". Ordinario tiene un doble significado: cotidiano y vulgar. El fascismo que existió y el que todavía persiste y nos rodea. Por ello, se traduce también como "El fascismo cotidiano", aunque el primer título, peyorativo de algo desagradable y de poco valor, es más apropiado.

Después de esas obras de los años 60, los rusos no producirán nada memorable, hasta **Chernobyl: crónica de unas semanas difíciles** (1986) de Vladimir Sevchenko, sobre el desastre de la central nuclear; y **¿Vas al baile?** (1987) de Nadezhda Jovorova, sobre la excesiva preparación de los preadolescentes para la gloria gimnástica.

Tras la caída del socialismo, y ya en la órbita occidental, la obra documentalista de Víctor Kosakovski será la más llamativa. Caracterizado por realizar una disección de la vida cotidiana de actores ocasionales que se interpretan a sí mismas delante de la cámara, hará experimentos y ensayos subjetivos y estetizantes, todos largometrajes. **Losev** (1989) capta los últimos días de vida del filósofo de ese nombre, y hace un recorrido intelectual por los parámetros en los que se ha movido su obra, la religión y el marxismo. **Los Belov** (1993) disecciona la convivencia de un hermano y una hermana, donde las obligaciones del trabajo en el campo y la desilusión de las expectativas no cumplidas acompañan las tensiones que surgen entre éstos.

¹⁵⁵ Esto es lo que se observa en la versión comercial informal, en dos discos, aparentemente traducido por los españoles.

En 1996 Kosakovski hace el montaje del largo documental **Borovich** de la alemana Viola Stephan, fresco del día a día de los habitantes de dicha localidad; **Miércoles 19.7.61** (1997) amplía el espectro de posibilidades ante la cámara, al retratar a habitantes de San Petersburgo nacidos en esa fecha, cumpleaños del cineasta; **Tres romances** (2000) analiza la reciprocidad de los sentimientos en tres momentos de la vida del ser humano: la vejez en un matrimonio de ancianos exiliados en Israel, la juventud en una pareja de recién casados, y la infancia en los niños de una guardería; **¡Silencio!** (2002) amplía aún más el espectro de posibilidades ante la cámara, con su original puesta en escena desde la “ventana indiscreta” de su casa, ya que filma solo lo que ocurre delante de ese encuadre, un microcosmos que se extrapola a la idiosincrasia de la misma ciudad. Por último, **Sviato** (2006), nombre de un hijo de Kosakovski, muestra al protagonista privado del reflejo de su imagen desde que nació, y que descubre a los dos años el rostro de su identidad, ya que su padre había retirado todos los espejos de la casa. “El experimento provoca una hiperactividad en un niño que reacciona sometido a una sobredosis de sí mismo”.¹⁵⁶

4.3. EL DOCUMENTALISMO FRANCÉS: POLÍTICA Y ETNOGRAFÍA

El primer promotor del cine de registro, fue Louis Delluc, representante del impresionismo cinematográfico francés. Su representante, en documentalismo, es Germaine Dulac, que hace crónicas filmadas entre 1930 y 1939 llamadas **Actualités**, que siguen las líneas de los intelectuales de la vanguardia francesa y el temprano surrealismo en el registro de elementos humanos particulares.

Pero el símbolo del primer documentalismo de autor es Jean Vigo (1905-1934), quien contrajo tuberculosis al ser internado de joven, por lo que se instaló en Niza, donde fue ayudante en un estudio fotográfico y luego miembro

¹⁵⁶ SEGUER, Daniel. “Retrospectiva de Kosakovski en el Festival de Cine de Europa Central y Oriental. Cataluña, febrero de 2006”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XVI – 1-2 (2006): 60.

del Cineclub de Niza, tomando contacto con experimentadores cinematográficos.

En 1929, el mismo año que Grierson rueda "Drifters", Vigo con la ayuda de Boris Kaufman (hermano de Dziga Vertov) hizo el medimetro documental **Sobre Niza** (1930): "Una visión sobre una sociedad superficial en proceso de decadencia, logrando escenas ocultando la cámara en una silla de ruedas, filmando a la aristocracia veraneando sin que se diesen cuenta... lo que ambos buscaban porque eran partidarios de la teoría vertoviana del cine-verdad"¹⁵⁷.

En este documental hay una visión pictórica, original, de mucha poética en sus imágenes, precisamente al retratar a la clase alta francesa de vacaciones y sus particulares costumbres y hábitos más prosaicos.¹⁵⁸ Fue el primer documental social francés. Hizo otro documental, **Taris**, sobre un campeón de natación, y dos filmes de ficción. Pese a su escasa filmografía es considerado uno de los mejores cineastas franceses. Años después se publicaron sus escritos, considerados un temprano manifiesto a favor de un documentalismo explícitamente social:

No se trata de descubrir el cine social, ni de sofocarlo en una fórmula, sino de despertar la necesidad latente de ver buenos films que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas. Porque el cine adolece, más que de un vicio de pensamiento, de ausencia de pensamiento.

Dirigirse hacia el cine social, significaría explotar una mina de temas que la actualidad iría renovando, significaría decidirse a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de los que van al cine a hacer la digestión. Dirigirse hacia un cine social, significa, pues, proveer al cine de un tema que suscite interés, de un tema que coma carne.

Yo querría hablaros de un cine social más concreto, del que me hallo más próximo: del documental social, o más exactamente, del punto de vista documentado. En este terreno, el camarógrafo es el rey, o al menos el presidente del país. Ignoro si el resultado será una obra de arte, pero estoy seguro de que será cine. Cine, en el sentido de que ningún arte ni ciencia puede desempeñar su función"¹⁵⁹.

¹⁵⁷ BARNOUW. Op.cit. 39-40.

¹⁵⁸ Visto en un disco comercial informal, de origen argentino.

¹⁵⁹ VIGO, Jean. *El punto de vista documental. "A propos de Nice"* (1929). Texto publicado en 1961. En: ROMAGUERA y ALSINA. Op.cit. Pp. 101-103.

Es un manifiesto libre, con elementos anarquistas y también del surrealismo, pero que define el concepto preciso de lo social en el cine. Y explica exactamente lo que representa su documental en la historia de la cinematografía:

El que hace documentales sociales es ese tipo tan flaco como para introducirse por una cerradura y filmar al rey en camisón. Y tan diminuto como para esconderse en el Casino de Montecarlo, lo que no es nada fácil. (...) Este documental social se diferencia del documental a secas y de los noticiarios por el punto de vista inequívoco del autor. Este documental exige que se tome postura. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. La cámara estará dirigida a lo que debe ser considerado como un documento y que, a la hora del montaje, ser interpretado como tal documento... un documento social tiene que hacernos abrir 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 significativa, se asiste al proceso de cierta gente. Apenas indicados la atmósfera de Niza y la vida que lleva, el film tiende 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.¹⁶⁰

Vigo buscó, por tanto, en su único gran documental, al que algunos llaman "documental pictórico", extraer todos los personajes de la realidad, pero **mostrando no un testimonio objetivo sino "un punto de vista documentado" que tiene un orden intencional, es decir que debe tener una interpretación. Y es uno de los que define pro primera vez un cine social.**

Francia, lo mismo que otras democracias occidentales, hizo algunas películas monográficas sobre la guerra civil española, aunque en los noticiarios franceses no se transmitió la internacionalización del conflicto sino las consecuencias de la guerra. La productora Eclair Journal dedicó gran atención al conflicto, enviando corresponsales cuyo material filmado se destinó a su noticiario, *Eclair Journal*. Asimismo hizo dos documentales, **La tragedia española** y **La gran angustia española**, ambos de 1936, pero para su difusión en la zona franquista y Latinoamérica. La defensa de la capital española y el

¹⁶⁰ VIGO. Idem. Pp. 109-111.

eco internacional quedó patente en **Attentat contre Madrid** (1937), de J. Arnold, reportaje sobre la resistencia civil: niños, milicianos, trincheras, refugios.

Solamente organismos progresistas franceses produjeron documentales a favor de la República: René Le Henaff hizo **Euskadi** (1937), Jean Lordier hizo **S.O.S. Espagne** (1938) que apela a la solidaridad internacional con los niños republicanos, el Sindicato de Metalúrgicos hizo **Les métaux** (1938), sobre la actividad social del mismo recibiendo a 50 niños españoles; y Jean Paul Le Chanois filmó dos documentales, **Au secours du peuple catholique basque** (1937) sobre los refugiados vascos que partían de Bilbao, y **Un peuple attend** (1939), sobre el trato inhumano que las autoridades francesas dispensaron a los republicanos que cruzaron la frontera y fueron encerrados en el campo de concentración francés de Argelés. **L'Espagne vivra** (1939) es un documental de montaje con material rodado durante 1938, "sin datos de producción y cuyo contenido hace suponer que sus autores eran de izquierda, al presentar la resistencia española como bastión necesario para la defensa de Europa ante el fascismo"¹⁶¹. Para Inmaculada Sánchez, la actividad cinematográfica de los colectivos franceses frentepopulistas conocía bien las posibilidades propagandísticas de la imagen basadas en acontecimientos reales¹⁶².

Mencionemos otros autores. En la Francia ocupada por los nazis debutaron Jacques Becker, formado como ayudante de Jean Renoir, y el joven René Clément, cuyo documental ferroviario **Ceux du rail** (1942) preludeó su primer largometraje de ficción, **La bataille du rail** (1945), hecha tras la liberación, y en contraste con los italianos, la única película francesa seria e importante sobre el tema de la Resistencia. Clément, ayudado por su operador Henry Alekan, aplicó luego la técnica documental a su filme de episodios, experiencia sin actores profesionales.

¹⁶¹ CRUSELLS, Magí. "La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil". 9.

¹⁶² SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. *La Guerra civil española y el cine francés*. Sant Cugat: Los Libros de la Frontera, 2005. Pág. 185.

La presencia de Ivens y los rusos, ya había definido un cine social, “aquél que se ocupa del hombre y la sociedad, implicando la crítica y la polémica sobre la organización social”¹⁶³. Los franceses usarán, para ello, el montaje de archivos y noticieros, para lo que luego se llamará “la recuperación de la memoria histórica”.

Ejemplo de ello, antecedente capital en el *Cine Documental europeo*, y no sólo en el político, son dos obras maestras. Alain Resnais con **Noche y Niebla** (1955), logró uno de los testimonios más fuertes y descarnados sobre el holocausto en los campos de concentración, donde el uso del color resalta aún más la inhumanidad del nazismo y el sufrimiento de los sobrevivientes. Otro documentalista francés, especialista en usar material de archivo, es Frederic Rossif, quien elude la censura del franquismo español para hacer el mediometraje histórico de montaje **Mourir á Madrid** (1962), sobre la guerra civil española de 1936, hoy un documento clásico que se sigue utilizando como referencia bibliográfica, cinematográfica y cultural.¹⁶⁴

Cinco años después Rossif hace **Revolución de octubre** (1967), el punto de vista francés sobre la Unión Soviética, y años después hizo **Why America?** (1973), un magistral documental de montaje donde el maestro se atreve a enfocar varios aspectos de la sociedad norteamericana, entre 1917 y 1941; y que continúa siendo una obra maestra del *cinema-verité* francés. “Estos cuatro documentales son ejemplos de documental histórico, en el sentido de que, con una recuperación del arte del montaje, plantean de la recuperación de la memoria, por la vía de la reconstrucción y representación del pasado”¹⁶⁵.

Surgirá luego, tras el documental histórico, el principal aporte francés al Cine Documental, el estilo denominado *cinema-verité*, nombre tomado directamente del *Cine-Verdad* de Dziga Vertov. “Fue un cine paralelo y estrechamente vinculado a la “nueva ola”, con la que coincidió en su común

¹⁶³ SANTOVENIA. Op. Cit. Pág. 216.

¹⁶⁴ Ambos en versiones comerciales artesanales, informales y sin informaciones adicionales.

¹⁶⁵ NICHOLS, Op.cit. Pág. 83.

preocupación por la sinceridad, reivindicando la importancia de la entrevista en directo y de la autoconfesión”¹⁶⁶.

*El actor no compone ya el personaje, sino que se interpreta a sí mismo...Es una respuesta humanista al cine-espectáculo comercial, buscando, al contrario que el «cine de observación», que la cámara se comporte como un catalizador del acontecimiento que filma, provocando la acción de los sujetos e interactuando con ellos durante la filmación*¹⁶⁷.

Esto se aplicó de manera particular al cine documental, pese a la imposibilidad de captar la vida tal cual es. Sin embargo, los autores del “cinema-verité”, al contar con cámaras ligeras y equipos de sonido manejables, lograron largometrajes documentales de gran valor testimonial.

El primero es Jean Rouch (1917-2004), autor de varias obras de interés. **Los hombres que hacen la lluvia** (1951) es un primer acercamiento a los africanos, con un original interés en la cultura. En **Jaguar** (1957) muestra la aventura migratoria de un grupo de campesinos africanos y su nueva y fascinante vida en la gran ciudad de Agra, en Ghana. La formación etnográfica y culturalista de Rouch es evidente cuando menciona, en su propio texto, el documentalismo que propugna:

Mi ideal sería un film que todos comprendieran sin narración alguna. El lenguaje es un problema. No siempre se puede traducir exactamente lo que otro está diciendo en otra lengua. Cuando las películas se muestran a las personas que intervienen en ellas, la narración los enfurece. Pero se que parece que sin sonido es como si los films no estuvieran completos. La respuesta es dar una respuesta subjetiva de lo que estoy filmando.

(...)

Mi sueño es mostrar en un film lo que puede ser entendido directamente sin narración. Explicar todo con recursos cinematográficos. Tengo una película en la que hice una muy precisa traducción de lo que hablan en una banda sonora, y la intercalé inmediatamente después, tratando de hablar en la traducción en el mismo tono en que ellos. Esto es lo más cercano a la traducción simultánea que se puede esperar. El sistema estéreo sería una solución mejor: una banda tendría el lenguaje original y la otra la traducción.

(...)

¹⁶⁶ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 677.

¹⁶⁷ BARNOUW. *Op.cit.* Pág. 76. El capítulo sobre el *cinema-verité* en pp. 75-92.

La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean dramáticas. En "La caza del león", veinte minutos fueron desechados. Esas secuencias mostraban por qué usan trampas, por qué cazan. Pero todo eso se puede explicar en un libro. Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual¹⁶⁸.

Yo, un negro (1958) fue el inicio del auténtico documental etnográfico, y es hoy un paradigma: refleja la vida cotidiana de un africano ghanés, nativo pero aculturado, y de otros obreros negros desarraigados, en conflicto por la herencia del colonialismo; pero representando sus fantasías ante la cámara. **Crónica de un verano** (1960-61) era un experimento etnográfico, realizado para un amplio público, los nativos son los habitantes de París, sobre todo trabajadores, sindicalistas y militantes políticos (incluido Régis Debray) y que son "estudiados" con términos antropológicos. El mismo Rouch lo explica:

Es el primer fresco sociológico, un film sin convencionalismos... Quería trabajar con gente anónima. Era posible. Cuando usted empieza a hablar con una persona, incluso un delincuente, el hombre no es la delincuencia, es un delincuente. Nosotros podemos oponernos al starsystem, pero no podemos negar a los individuos su humanidad y carácter. Tenía muchas discusiones sobre esto con mi colega Edgar Morin. Cada día proyectábamos antes de hacer cualquier trabajo nuevo. Teníamos ideas con las cuales queríamos trabajar, que eran más de lo que podíamos asumir. Por ejemplo, teníamos una hermosa secuencia en la que trabajamos todo un día con un obrero pero no pudimos filmar en la fábrica porque sus ideas políticas eran conocidas, y tanto la empresa como el sindicato estaban en contra suyo. Los que participaban debían conservar el anonimato. Filmamos solo en la entrada¹⁶⁹.

Rouch es, según los teóricos, ejemplo del "documental de transferencia de la autoridad... que logra un nuevo cine etnográfico", donde mezcla cine directo y cine-verdad:

[Rouch] combinó la concepción de Vertov de una cámara viviente y personalizada, la cámara-ojo (kino-oki); con la metodología participativa de Flaherty, sin pretender captar la realidad tal como es, solo provocándola para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción... Defiende la subjetividad en la

¹⁶⁸ ROUCH. Op.cit. Pp. 162-164 y 166.

¹⁶⁹ ROUCH, Jean. *¿El Cine del futuro?* En: ROMAGUERA y ALSINA. Op.cit. Pp.156-157.

*narración cinematográfica para que se constituya en un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal*¹⁷⁰.

El otro representante del “cinema-verité” es Chris Marker, a la vez uno de los ensayistas más personales de todo el cine moderno. Hizo **Lettre de Sibirie** (1958), sobre el vínculo entre los exiliados rusos con la cultura liberal francesa; **Le joli Mai** (1963), sobre las fiestas urbanas del mayo como día del trabajador, preanuncio de las movilizaciones posteriores; y **Le fond del’air est rouge** (1971), un homenaje europeísta y a la vez personal a la revolución china y al maoísmo. Mucho más tardío es **Sans soleil** (1983), complicadísimo film-ensayo de tres horas, experimento audiovisual extremadamente subjetivo y donde se discute la relación entre la memoria individual y colectiva, y las imágenes registradas por los medios masivos de comunicación; reflexionando sobre la cultura moderna, los intelectuales y el mundo tecnológico¹⁷¹.

Pese a la interpretación personal de lo registrado y a su discurso propio, Marker continúa la senda etnográfica, pero de la vida urbana, de Rouch. Sin embargo, tras el *cinema-verité*, surgen además un cine específicamente político, el referido a la *organización consciente o gubernamental* de la sociedad, y a la lucha por el poder y la conservación del mismo; por tanto, si lo político es una forma de lo social, el cine político es sólo una de las formas específicas del cine social en general¹⁷².

En los años 60, con los fuertes cambios del mundo, hubo en los cineastas una tendencia a la politización, es decir al compromiso con la lucha política, buscando oponer a la información oficial, una "contrainformación", que dijera lo que ellos creían *la verdad*. La forma más simple era el documental, por su efecto realista y su fuerza persuasiva.

¹⁷⁰ NICHOLS. Op.cit. Pág. 85.

¹⁷¹ BAZIN, André. “Sobre Chris Marker”, en Chris Marker, et.al. *Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000. Pp. 8-9.

¹⁷² SANTOVENIA. Op. Cit. Pág. 183.

El primer documento político es **Lejos de Vietnam** (1967), obra colectiva donde varios realizadores prestigiosos (Joris Ivens, Alain Resnais, Jean Luc Godard) toman partido antiimperialista, “al encarar la realización de este film-manifiesto, a la vez ejemplo de ‘documental guerrillero’ ”¹⁷³.

Ya en medio de la politización y la diferenciación de géneros del cine documental, cinco largometrajes documentales modélicos y muy complejos constituyeron hitos que acabaron con años de silencio. Tres de los cinco son documentales históricos pero a la vez políticos, de una crítica extrema al republicanismo francés, conservador y cómplice de ocultar cierta parte de la memoria histórica nacional. **La pena y la piedad** (1970) de Marcel Ophuls, retrató, con escenas de archivo, la Francia ocupada; **La guerre d'Algerie** (1971), de Yves Courriere y Philippe Monnier, fue un documental periodístico de indiscutible objetividad sobre la guerra colonial; el mismo año Marcel Ophuls estrenó **Chronique d'une ville** (1971), escandaloso documental de 4 horas sobre todos los niveles de colaboracionismo de los franceses a la ocupación alemana; André Harris y Alain de Sedouy hicieron el monumental **Français, si vous saviez...** (1972), medio siglo de historia ciudadana en nueve horas de documental de montaje; y Philippe Haudiquet registró en **Gardarem lo Larzac** (1974) las manifestaciones en contra de la ampliación de los cuarteles del ejército francés a las villas históricas medievales de la Francia rural¹⁷⁴.L

El moderno documental francés le debe gran parte de sus recursos expresivos a estas etapas, que recogieron la ya vieja propuesta vertoviana y la unió al vanguardismo y al culturalismo franceses, sin dejar de lado la crítica social y política. **Léopold Senghor, un long poeme rythmé** (1996) de Beatrice Soulé es un homenaje artístico al político africano, ya que la directora le confía a un cantante de rap senegalés, el testimonio de Senghor. **Un coupable ideal** (2001) de Jean Xavier de Lestrade, se atreve a analizar el asesinato de una anciana en EEUU y el intento de las autoridades por culpar a un afroamericano. **S-21, La Machine de Mort Khmère Rouge** (2003) de Rithy Pahn es el estudio del genocidio camboyano de los años 70 rememorando el principal centro de

¹⁷³ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 725.

¹⁷⁴ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 726.

detención y tortura del Khmer Rouge, e intentando comprender, con la ayuda de tres sobrevivientes, cómo pudo existir esta política de eliminación sistemática.

Tánger, le Reve des Bruleurs (2003) de Leila Kilani, es el registro periodístico de la confluencia de inmigrantes magrebíes en Tánger, ciudad en el extremo norte de África, dispuestos a todo para marcharse a Europa e iniciar una nueva vida. **Cocteau et compagnie** (2003) de Jean Paul Fargier, es en cambio un retrato original del reconocido artista francés Jean Cocteau: su vida, sus amores, sus diseños, su escritura, y la esencia de su abundante investigación ecléctica. **Rwanda pour memoire** (2003) de Samba Felix N'Diaye es interesante por ser la visión de un africano francófono del genocidio ruandés de 1994, a partir de diez autores que rompen el silencio; se intenta demostrar visualmente lo que no se puede informar con estudios escritos. Y **Toussaint Louverture, Haïti et la France** (2004) de Laurent Lutaud, es la recuperación de la olvidada figura del primer independentista haitiano, doscientos años después de su fallecimiento¹⁷⁵.

Podemos plantear que, desde el documental histórico hasta el político, pasando por el etnográfico, el documentalismo francés ha realizado aportes decisivos. ***Resnais y Rossif tomaron el montaje de archivos y noticieros para crear el documental histórico, estableciendo una relación entre pasado y presente para la reconstrucción y recuperación de la memoria histórica, replanteando además el uso del montaje como recurso intelectual y discursivo; Rouch y Marker, desde el “cinema-verité”, aplican la observación directa para desarrollar el subgénero del documental etnográfico, logrando la re-construcción del Otro***, en la representación de otras culturas francófonas.

4.4. EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL

¹⁷⁵ Estos últimos siete documentales, vistos en la Alianza Francesa de Miraflores y de Lima el 2006 y el 2007.

Tras *Las Hurdes*, el documentalismo español dio otro paso con **La ciudad y el campo** (1935) de Carlos Velo y Eduardo Mantilla, obra didáctica y de estética vanguardista, pero en 1936 Laya Films produce "*España al día*", semanario de noticias, como la obra oficial, que junto con *Noticiero cinematográfico Español*, producto aun mayor, iniciado en 1942 en todo el país y "obligatorio, anuló toda otra producción de documentales, cortos y largos"¹⁷⁶.

Tras la guerra civil y la guerra mundial, la crisis y la amenaza de la TV al cine impidieron al cine europeo seguir al norteamericano, desapareciendo el cine informativo y de propaganda, pasando los documentales pasan a ser menores. Pero eso no ocurrió en España, donde se retrasó la entrada de la televisión hasta 1960 por no considerarlo importante, "dando una importancia gigantesca al cine documental, entendido como informativo de propaganda"¹⁷⁷.

El Noticiero documental llamado "NO DO" se proyectó en los cines de 1942 a 1975, porque el régimen lo consideró de gran influencia para el pueblo; ese noticiero manejó las imágenes de la España oficial en función del nuevo orden dictatorial franquista, "realizando lo que se conoce como reconstrucción selectiva de la memoria histórica"¹⁷⁸.

Uno de sus frutos fue **Franco, ese hombre** (1964) de José Luis Sáenz de Heredia, documental franquista conmemorativo de 97 minutos, sobre la figura del dictador; obra de encargo, benevolente con la derecha republicana, algo contrario a la doctrina de guerra total antirrepublicana, hace un repaso de la vida de Franco y de la historia del siglo XX hasta ese momento. Los principales acontecimientos del siglo son analizados a través de la vivencia de Franco, en un documento sesgado en el que se dan cita Alfonso XIII, Azaña, Mussolini, Primo de Rivera o Roosevelt.

¹⁷⁶ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 735.

¹⁷⁷ ROMAGUERA, Joaquim. *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental, 1988. Pág. 61.

¹⁷⁸ SAN MIGUEL, Alonso. "La imagen de Franco y la reconstrucción de la memoria histórica en el Primer Franquismo. El noticiero español en 1939". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2003): 4-12.

La manipulación documental y la censura duraron hasta 1978. El resto de los cortos documentales es de poca calidad temática (toros, folklore), y solo es importante por su cantidad. Esa época sólo fue superada con el final del franquismo, cuando por fin el documentalismo moderno y los *films-reportaje* se hicieron presentes, con dos obras de Basilio Martín Patiño. **Canciones para después de la guerra** (1971) es un montaje de canciones y fotos fijas, prensa y publicidad de veinte años de posguerra española, y **Queridísimos verdugos** (1975-76), uno de los documentales más conocidos de la época, un reportaje de ensayo sobre la pena de muerte franquista, con el testimonio de abogados, médicos, periodistas, verdugos y familiares de reos ajusticiados por ellos. Película de singular valor social e histórico, pues la pena de muerte estuvo vigente en España hasta 1978.

Otro documentalista, Jaime Camino, fue el mejor cronista que ha retratado la guerra civil, aunque mezcló el documentalismo con la ficción. **España otra vez** (1968) fue el primer homenaje del cine español a un combatiente de las Brigadas Internacionales; y **Las largas vacaciones del 36** (1976) retrató varias familias en un pueblo catalán, a lo largo de los tres años de la guerra. Estos dos largometrajes fueron seguidos de su primer reportaje completamente documental, **La vieja memoria** (1977), que recoge el testimonio directo de los que hicieron la guerra en ambos bandos¹⁷⁹.

Jaime Chavarri, cineasta conocido por su obra de ficción, hizo sin embargo un documental modélico, reflexivo y ácido, **El desencanto** (1976), sobre los conflictos familiares del poeta falangista Leopoldo Panero; las vivencias, recuerdos y deudas se cuentan con tal detalle que se puede ver y sentir la decadencia del régimen y del edificio sobre el que se asienta: unas relaciones familiares marcadas por la hipocresía y la apariencia.

Gonzalo Herralde hizo **El asesino de Pedralbes** (1978), notable cine-periodismo sobre un caso criminal. Imanol Uribe hizo **El proceso de Burgos** (1979), sobre el gigantesco juicio a toda la cúpula política del movimiento ETA. Manuel Summers una trilogía de la comedia cotidiana en **To er mundo e**

¹⁷⁹ ROMAGUERA. *Historia del cine documental*. Págs. 192-194.

güeno, mejor y demasio (1981-84), uno de los primeros en usar la cámara oculta en clave de sainete folklórico gallego¹⁸⁰.

Los últimos aportes del cine español al documental son significativos y de primera calidad, sobre todo los que recuperan la memoria. **Innisfree** (1990) de José Luis Guerín es una singular obra de reconstitución histórica, innovadora revisita del pasado histórico, a través de la rememoración de la obra maestra de John Ford *The Quiet Man*; rodado en la localidad irlandesa y en los escenarios naturales donde Ford hizo su film: “Es un homenaje y además un documento etnográfico y sociológico, a la vez estético, un film vanguardista difícil de ser aprehendido en profundidad... con momentos sublimes, junto a otros muy agudos, pasa a la Historia del cine español y a la historia del género documental”¹⁸¹.

El maestro Carlos Saura intenta el documental **Flamenco** (1995), homenaje a la música y baile de los gitanos, con sus mejores cantantes, guitarristas y bailarines de varias generaciones. Pero en el documental, uno de los mejores exponentes, el más conocido de esos años, es el equipo ‘Cero en conducta’, de José Luis López-Linares y Javier Rioyo, autores de algunos de los mejores trabajos del documental histórico español. **Asaltar los cielos** (1996) es un Film-manifiesto de reconstitución histórica que narra de forma magistral el significado del estalinismo y el asesinato en México de León Trotski, con un impresionante el montaje de Pablo Blanco y Fidel Collados, y la investigación documental de Arantxa Aguirre. Treinta entrevistas (Santiago Carrillo, Guillermo Cabrera-Infante, familiares del asesino Mercader y del asesinado, diplomáticos, combatientes), “complementadas con imágenes de la época y una fuerte banda sonora, prueban que el cine puede usarse como una forma para hacer y enseñar historia”¹⁸².

Luego hicieron **A propósito de Buñuel** (1999), viaje al mundo del genio surrealista y excelente investigación biográfica y estética. Y otro paso

¹⁸⁰ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 736.

¹⁸¹ CAPARROS-LERA, José María. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, I - 2 (1991): 145.

¹⁸² ANDREU, Albert. *Revista de Cine "Film-Historia*. Barcelona, VII - 1 (1997): 82.

cualitativo es **Extranjeros de sí mismos** (2000), que une tres argumentos con el prisma de la juventud y las guerras: las Brigadas Internacionales, los fascistas italianos en España, y los españoles que lucharon en Rusia.

Resulta un fresco político de las consecuencias de la guerra civil. Hay un trato igualitarista a todos los bandos. Los cineastas pudieron dividir su obra en tres, hacer apología, pero confrontan, muestran, hacen que el género documental muestra la vida como es, con contrastes y medias verdades¹⁸³.

Jaime Camino se mantuvo como uno de los mejores documentalistas al realizar la dolorosa **Los niños de Rusia** (2001), reportaje que retrata los miles de niños vascos que fueron evacuados durante la guerra civil desde España hacia la Unión Soviética, buscando refugio, y que tuvieron nuevas vidas alejadas de su país de origen. El mismo Camino cuenta:

Habiendo conocido de cerca esa experiencia me parecía inaplazable conservar la memoria de aquella peripecia de forma directa... sus vidas son testimonios vivo, y este documental intenta solamente evitar, sin conclusiones ni juicios, que todo ello se pierda". Camino rodó 40 horas de película y en 20 los antiguos niños relatan sus trayectorias, frustraciones y alegrías. Narran el viaje, el trabajo que les esperó en la URSS, y de adultos los problemas de la guerra fría. De los 3000 niños volvieron 1500, y un grupo que no halló a gusto en España se dirigió a Cuba. Todos los testimonios demuestran que el exilio crea, sobre todo, desarraigo.¹⁸⁴

Camino demuestra que su trayectoria documentalista está marcada por la independencia, y su estilo creador, sencillo y transparente, está muy cuidado; hurga en la memoria, recupera testimonios, y la exhaustiva búsqueda logra reconstruir la historia olvidada de esos niños de la guerra contada por ellos mismos, ahora septuagenarios. Es una generosa película que hace un extenso repaso a la vida de sus protagonistas, desencantados con Rusia, rechazados por sus familias al volver a España, maltratados por el régimen y controlados por la CIA, pero con un agudizado espíritu crítico. La fuerza del documental radica en la forma de retratar sus vivencias, incluyendo ideologías y dolorosas críticas políticas. En definitiva, es un documento histórico.

¹⁸³ MARIN, Dolors. "El cine documental histórico español en la actualidad: el caso de 'Extranjeros de sí mismos' ". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002): 6.

¹⁸⁴ CRUSELLS, Magí. "Los niños de Rusia". Jaime Camino vuelve a recuperar la memoria histórica". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002): 10.

El mismo año llegó el documental histórico de entrevistas, un *film-encuesta* moderno, **La guerrilla de la memoria** (2001) de Javier Corcuera, que retrata a los guerrilleros españoles que combatieron en España contra la autoridad franquista, de 1939 a 1956.

*El documental enfrenta a la desmemoria colectiva a través de los sobrevivientes... hurga en la inmensa herida aún no cerrada de la Guerra Civil... un documento duradero con testimonios silenciados que perdonan pero no olvidan, un conjunto de experiencias individuales del pasado que forman parte de la historia colectiva del presente*¹⁸⁵.

El filme, sereno y estudiado, impone una distancia con los entrevistados y le falta imágenes en movimiento, pero es un impagable testimonio sobre la historia de los maquis, aquellos combatientes que se resistieron, tras la guerra civil española, a la victoria del bando franquista, y desde el monte prosiguieron su lucha contra el fascismo. Su productor fue Montxo Armendáriz, que ya había tocado el tema en su filme de ficción "Silencio roto".

Los documentales españoles ya apelan, en estos años, como marca característica, a una gran cantidad de entrevistas, documentos oficiales públicos, extractos de otros documentales, mucho testimonio directo y casi nada de montaje de noticiarios.

*Esto es así por un inusitado afán por la recuperación de la memoria (...) debido a que el franquismo "les robó su historia y su pasado"; por ello el peso a testigos, para la perspectiva en el tiempo, ofreciendo "el punto de vista" sobre lo documentado. [...] Una contribución a la necesaria labor de pedagogía histórica*¹⁸⁶.

Javier Corcuera hará luego importantes documentales, que abandonan la línea inicial por otra más creativa, humanista y solidaria, acerca de la problemática de los Derechos Humanos en el mundo. **La espalda del mundo** (2000), es una denuncia con tres historias de seres que viven en condiciones inhumanas: un niño peruano que trabaja para ayudar a su familia, una mujer

¹⁸⁵ SÁEZ, Esther. "La guerrilla de la memoria: un homenaje al maquis". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002): 14.

¹⁸⁶ CATALÁ, Joseph, Josetxo CERDÁN y Casimiro TORRES (coords). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio / Festival de Málaga, 2001. Pp. XI-XII.

kurda encarcelada por expresar sus ideas, y un norteamericano condenado a pena de muerte que espera su ejecución. Las tres tienen un nexo en común: la falta de caridad y tres versiones del sufrimiento, como algo universal que ocurre en el planeta. **En el mundo a cada rato** (2004) compone cinco historias que abordan las cinco prioridades de UNICEF: la educación de las niñas, el desarrollo integrado en la primera infancia, la inmunización, la lucha contra el SIDA y la protección contra la discriminación y la explotación. **Invierno en Bagdad** (2005) fue un manifiesto durísimo contra la agresión norteamericana a Irak, con el río Tigris como personaje, con los ojos de todas las edades pendientes del río, pero sobre todo con las consecuencias de la intervención americana en los niños. Por último, en **Invisibles** (2007) cinco directores homenajean el vigésimo aniversario de la ONG Médicos sin Fronteras, a través de varias historias que retratan a personas que viven en medio de guerras y conviven con epidemias; Corcuera hizo el episodio de Colombia¹⁸⁷.

Otros documentalistas españoles harán temas domésticos, más conflictivos aún. Julio Medem hizo el polémico **La pelota vasca, la piel contra la piedra** (2003), acerca de la situación del País Vasco y Navarra, en la que relata la situación vasca, la historia del grupo terrorista ETA, los presos políticos, la represión estatal, e incluso las Guerras carlistas y el bombardeo de Guernica hasta la presentación del Plan Ibarretxe. Es un montaje denso que mezcla imágenes aéreas, tomas de noticieros, diversas películas anteriores acerca del tema, imágenes de diversos medios y trozos de entrevistas; el contenido controvertido hizo famoso este documental: en una escena se pide el diálogo con ETA, causando sorpresa porque había un pacto político de rechazo a cualquier negociación. Además, al entrevistarse al vasco Arnaldo Otegi, el Partido Popular se negó a que ninguno de sus miembros formasen parte del elenco de entrevistados, ya que si bien la cinta critica fuertemente a ETA, no critica tanto al nacionalismo vasco. Tampoco ningún preso de ETA quiso tomar parte. Definitivamente, un documental político comprometido.

¹⁸⁷ Ciclo de documentales de Javier Corcuera. Centro Cultural España. Enero del 2008. Entrevista a Javier Corcuera. 11 de enero del 2008.

En cambio el catalán **Balseros** (2002), del reportero Carlos Bosch y del camarógrafo Joseph Doménech, con guión del cineasta David Trueba, realiza una conservadora visión de la ola de inmigración cubana por mar de 1994, exponiendo la travesía de siete cubanos desde que deciden embarcarse hasta que se instalan en EEUU, y tratando de rehacer su vida, en unos casos haciendo realidad su sueño y en otros convirtiéndose en víctimas de una pesadilla; el extenso registro iniciado en 1994 fue premiado como mejor documental por la International Documentary Association, en el VIII Encuentro de París, el XX Festival de Miami y el Festival Latinoamericano de La Habana.

Fernando Trueba hace **El milagro de Candeal** (2004), sobre el encuentro del gran pianista cubano Bebo Valdés con los habitantes de la ciudad brasileña de Salvador de Bahía, donde un músico lo lleva a la mágica favela de Candeal; el reportaje muestra a cantantes y músicos como Marisa Monte, Gilberto Gil, Caetano Veloso y Carlinhos Brown. Premio Goya 2005.

Del mismo año es **Más allá de la alambrada** de Pau Vergara, documental histórico valenciano sobre los miles de republicanos españoles deportados al campo nazi de exterminio de Mauthausen entre 1939 y 1945. A través de testimonios de los sobrevivientes conocemos el trágico destino que les esperaba tras la derrota en la Guerra Civil.

El maestro Saura hace **Iberia** (2005), sobre coreografías, entre el flamenco y la danza moderna, inspiradas en las composiciones de Enrique Granados, con bailarines como Sara Baras y Antonio Canales. Y por último dos mujeres, Marta Arribas y Ana Pérez, hacen **El tren de la memoria** (2005), reportaje y a la vez montaje de archivo sobre la dura emigración de posguerra de los españoles como mano de obra a Alemania, entre 1950 y 1970, debido a las carencias del franquismo.

En resumen, el documentalismo español es aún más concreto en su afán por la **recuperación de la memoria histórica, utilizando el montaje de archivos y noticieros como recurso estético y discursivo principal, combatiendo la manipulación y el olvido forzados a los que estuvo sujeta**

la sociedad española en su dictadura; logrando una reconstrucción del pasado y estableciendo una relación discursiva con el presente.

4.5. EL DOCUMENTALISMO EN ESTADOS UNIDOS

Tras la obra pionera de Flaherty, las escuelas estadounidenses de cine documental nacieron en la época de Roosevelt y de la influencia de la escuela británica. Sus bases fueron sentadas por Paul Strand y su grupo: un documentalismo acerca de la vida social, la condición rural o los ocultos problemas sociales. Todo con una escrupulosa investigación y una clave realista desvinculada de Hollywood.

Aquellas bases cristalizaron entre 1934 y 1940, con la cooperativa independiente neoyorquina *Frontier Films*, surgida de la unión de los jóvenes del New York Kino con Paul Strand, que volvía de México donde con Fred Zinnemann hizo **Redes (The waves)** (1934). Con Leo Hurwitz, Strand hizo **Corazón de España** (1937), y luego ambos hicieron **Native Land** (1942), “ensayo documental de compromiso cívico sobre la historia del país, mostrando la democracia, el autoritarismo, la delincuencia organizada y el racismo con duras imágenes de reconstrucción, montaje de noticiarios, y archivos”¹⁸⁸.

En Estados Unidos se hicieron algunas películas monográficas sobre la guerra civil española, pero los noticieros no transmitieron la idea de internacionalización del conflicto, solo las consecuencias de los desastres, siendo neutrales frente a un conflicto lejano que políticamente no se consideraba interesante. **Heart of Spain** (1937), de Herbert Kline, fue un testimonio contra la barbarie, producido por Frontier Films y la Canadian Committee to Aid Spain, y que se proyectó con éxito: su primera parte narra la vida cotidiana en la retaguardia republicana, y la segunda recoge las actividades del Instituto Hispano Canadiense de Transfusión de Sangre. Debido al éxito logrado, Frontier Films decidió producir **Return to life** (1938),

¹⁸⁸ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 660.

de Henri Cartier-Bresson, y guión de Kline, en colaboración con el Medical Bureau the North American Committee to Aid Spanish Democracy. El documental registra la vida cotidiana, los bombardeos sobre Madrid, y el recojo de heridos del frente por los sanitarios internacionales, al mando del doctor Irving Busch. Aparece el hospital de rehabilitación Jan Amos Komensky, dirigido por Ivonne Robert. Kline y Cartier-Bresson también filmaron en España a la Brigada Lincoln en el frente de Madrid, y el resultado fue el cortometraje **With the Lincoln Batallion in Spain** (1938)¹⁸⁹.

El franquismo tuvo apoyo menor en estados Unidos, pero simpatizantes hicieron **Spain in arms** (1939), para sesiones privadas y círculos políticos y financieros; Russell Palmer, presidente del grupo profranquista Peninsular News Service, produjo los dos únicos documentales en color de la guerra civil. **The War in Spain** (1938) es muda, con intertítulos en inglés y ordenación absurda, que no es la original pero está completa, incluyendo escenas de la toma de Bilbao y de la frontera francoespañola¹⁹⁰. **Defenders of the Faith** (1939) sí conserva su montaje original y sonido, mostrando hechos entre fines de 1937 y mediados de 1938: la destrucción de Belchite, la conquista de Teruel, la ofensiva por Aragón, la toma de Castellón, la llegada de los franquistas al Mediterráneo y la presencia de tropas italianas¹⁹¹.

En Estados Unidos, un autor casi desconocido pero muy mencionado por sus obras, también casi olvidadas, es Pare Lorentz. **El arado que rompió las llanuras** (1936), muestra la erosión del suelo y la deforestación, y **El río** (1937) tiene bien definido su principio, el de llevarnos progresivamente desde el nacimiento hasta la desembocadura de los ríos que llegan de las ciudades al océano, por lo que Rabiger lo llama “documental de viaje”¹⁹²; son de las primeras películas ecológicas que hacen elocuentes advertencias sobre los desastres ambientales y humanos, por lo también son considerados, al mismo tiempo, “documentales históricos, memorables porque son apasionados y están

¹⁸⁹ CRUSELLS, Magí. “La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil”. 10-12.

¹⁹⁰ PABLO, Santiago de. *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Pp. 278-290.

¹⁹¹ CRUSELLS, Magí. “La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil”. 13.

¹⁹² RABIGER. Op.cit. 184.

impregnados de un sentido latente de denuncia de la injusticia”¹⁹³. En 1948 hizo **Nuremberg**, sobre los famosos juicios. “Por su objetividad y montaje irónico para dar una visión progresiva, también se considera una obra de documentalismo omnisciente”¹⁹⁴.

Willard van Dyke y Ralph Steiner realizaron **The City** (1939), uno de los primeros largometrajes sobre urbanismo. Al mismo tiempo *Frontier Films* decayó, por la guerra exigió un documentalismo bélico donde resaltaron grandes figuras.

El maestro holandés Joris Ivens había viajado a Estados Unidos, donde se vinculó con el movimiento documentalista de ese país, conociendo a Flaherty y realizando el documental demócrata **La electricidad y el campo** (1940), homenaje a la electrificación rural. Al empezar la guerra, este vínculo con el progresismo norteamericano explica su siguiente documental, **Our Russian Front** (1941), que propagandiza la amistad de Estados Unidos con la URSS en su lucha conjunta contra Alemania; no hubo problema en formar una asociación rusoamericana, “Artkino USA”, ni en usar a camarógrafos de actualidades rusos, la música de Dimitri Shostakovich, la locución de Walter Huston, y la codirección de Ivens con el cineasta americano Lewis Milestone. “Era el programa del “new deal”; una obra meritoria que muestra el trabajo de unos hombres en el bien común, idea presente en ese corto periodo progresista norteamericano”¹⁹⁵.

Pero el mayor avance fue el vínculo entre Ivens y el norteamericano Frank Capra. Ivens hizo **Conoce a tu enemigo el Japón** (1943-44), producido por el ejército norteamericano, dentro de la serie documental **Why We Fight** (1941-1945), cuya dirección había sido confiada a Capra a instancia de la Casa Blanca, y la dirigió durante toda la guerra: formada por siete películas, la serie era un conjunto de cortos que unían material de ambos bandos, crónica, montaje de material nuevo, reconstrucción e incluso escenas de filmes de ficción; constituyen un gran documentalismo de alerta.

¹⁹³ RABIGER. Op.cit. 186.

¹⁹⁴ RABIGER. Op.cit. 177.

¹⁹⁵ KLINE, Ronald. “Ideología y documental en el New Deal”. *Secuencias*. México, 5 (octubre 1996): 107.

Otros cineastas conocidos también abrazaron la causa patriótica. John Ford hizo **La batalla de Midway** (1944); John Huston el corto humanista **The battle of San Pietro** (1944), con duras escenas e combates en el frente italiano; y Louis de Rochemont la serie **The march of Time** (1937-43), “ejemplo magistral de periodismo cinematográfico, donde la actualidad y la reconstrucción tienen intención dramática”¹⁹⁶. Tras la guerra, Huston hizo **Let there be light** (1947), registro y *film-encuesta* a la vez, sobre casos de soldados con traumas psicológicos de guerra, y conmovedores triunfos de superación.

Luego los herederos de Strand resurgieron. George Stoney hizo **All my babies** (1952), *film-encuesta* sobre la educación sanitaria. Lionel Rogosin, fiel defensor del “cinema-verité” y a la vez de una interpretación personal de lo captado, hizo **On the Bowery** (1954), sobre los alcohólicos de un barrio neoyorquino.

Capítulo aparte son los *filmmakers* financiados por la Time Inc., bajo la dirección de Robert Drew y que aplicaron el cinema-verité a encuestas para la TV; su figura central fue Richard Leacock, operador de Flaherty, y radiografiaron la sociedad de su país en **Primary** (1960), **Jane** (1963) y **Yanki no!** (1961).

Los hermanos Maysles hacen el mediometraje **The Beatles in EU** (1964) y crean el denominado *cine directo*. Luego harán **Salesman** (1969), sobre los vendedores de biblias en Estados Unidos; y **Gimme Shelter** (1970), sombrío registro de la evolución del concierto que los Rolling Stones desde el desenfado hasta la violencia; estos dos últimos son llamados por Rabiger “documentales de proceso”, porque “tratan de cadenas de acontecimientos que conducen a un proceso...de una rama a otra, en varios relatos paralelos”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ MARTÍNEZ, Josefina. *Los guerreros de las sombras. El documental durante la Segunda Guerra Mundial*. Bilbao: 37 Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1995. Capítulo Estados Unidos. Pp. 59-66.

¹⁹⁷ RABIGER. Op.cit. 183-184.

Figura importante es Frederick Wiseman, documentalista riguroso e implacable que da una visión crítica clínica y a veces terrible de todos los aspectos de la vida de su país: Las escuelas y las actitudes en preparación de los jóvenes para la democracia en **High school** (1968), los hospitales y centros de salud pública en **Hospital** (1969), la policía en **Law and order** (1969), las comunidades religiosas en **Essene** (1972); y la seguridad social en **Welfare** (1975)¹⁹⁸. Debido a que muestran instituciones encerradas sobre sí mismas, microcosmos para criticar a una escala más amplia la sociedad, son llamados "del tipo ciudad amurallada"¹⁹⁹. Su sombrío pero amplio documental **Titicut Follies** (1967), "registro de todas las fases de una institución para criminales dementes, muestra el sistema institucional de los asilos, y es considerado un 'documental de proceso' "²⁰⁰.

La revelación fue Bárbara Kopple, autora de **Harlan County USA** (1977), una crónica angustiosa y progresiva de 14 meses de huelga minera, y que ganó el Oscar a mejor documental. Años después continuará con el tema: **El sueño americano** (1990) es un registro descarnado sobre la lucha enconada de los obreros en una planta empacadora de carne.

A los autores anteriores podemos considerarlos "documentalistas sociales". El documental estrictamente político se inicia con Emilie de Antonio, quien desenmascaró al senador fascista Mc Carthy en **Point of order** (1964), y cuya mejor obra es **Vietnam in the Year of Pig** (1968). Luego hizo una sátira brillante del presidente en **Richard Nixon** (1971). Importantes ejemplos de otra corriente política son **Righ on!** (1970) de Herbert Danska, film-poema sobre la miseria y la ira de las minorías raciales; **Manson** (1972) de Laurence Merrick; y **Attica** (1973) de Cinda Firestone, relato de la masacre tras el motín de la cárcel de ese nombre. La guerra de Vietnam generó un documental de primer orden, **Winter soldiers** (1971), obra de un colectivo anónimo donde los ex soldados acusan a los responsables del conflicto²⁰¹.

¹⁹⁸ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 661.

¹⁹⁹ RABIGER. Op.cit. 185.

²⁰⁰ RABIGER. Op.cit. 184.

²⁰¹ Ídem. Pág. 729.

Entre los grupos militantes, los pioneros y más activos fueron los de *American Documentary Film* (1967-1973) y *Newsreel*, convertido en 1973 en *Third World Newsreel*. Siempre tuvo a Robert Kramer a la cabeza, un autor obligatorio. En **Ice** (1969) muestra las organizaciones revolucionarias de Estados Unidos y su lucha contra el imperialismo de su propio país. Con John Douglas hizo **Milestones** (1975) una especie de balance en 3 horas de la década y de la generación "de protesta" ya envejecida y desengañada pero aún crítica.

Esta línea progresista será seguida una década después, y por los acontecimientos políticos internacionales, por obras comprometidas. **El Salvador, otro Vietnam** (1981) de los norteamericanos Glenn Silber y T. T. Vasconcelos, fue considerado por los cubanos como el mejor documental sobre América Latina no hecho por un latinoamericano. **Cuando las montañas tiemblan** (1983) de Pamela Yates y Tom Sigel, sobre la guerra de guerrillas en Guatemala, fue narrado por Rigoberta Menchú. **Nicaragua, informe desde el frente** (1985) de Deborah Shaffer y Glenn Silber, era un reportaje político solidario con la lucha de los sandinistas en ese país centroamericano. Y no podía faltar el punto de vista de la izquierda norteamericana sobre la guerra civil española, en **The good fight** (1983) de Mary Dore, Noel Buckner y Sam Sills, sobre el batallón americano que combatió contra el fascismo en España en los años 30.

Michael Moore (1954) es el último, el más conocido, pero cuya obra es simplemente fruto de la acumulación de las fuertes corrientes documentalistas de su país, y a la vez es ejemplo de una obra clara y diferenciada entre lo social y lo político. Con lejanas referencias a Paul Strand, y una clara influencia de Bárbara Kopple y Robert Kramer y sobre todo de Frederick Wiseman, los documentales de Moore han superado el radicalismo de los años 70 y son más bien progresistas en el sentido cívico, ya que aprovecha muy bien la propia maquinaria del cine comercial, y la industria que él mismo tiende a criticar. Con un conocimiento perfecto de la industria, de sus oportunidades, de los gustos del público norteamericano y de las debilidades del propio sistema, ha realizado una serie de documentales que más que "izquierdistas" habría que

calificar de radicales o progresistas en el sentido norteamericano. Su postura rebelde es más instintiva que política.

Su primera obra importante fue **Roger and me** (1989), escrupuloso y ácido documental, hoy de culto, que narra la decisión del gerente general de General Motors en 1983 de cerrar la planta de la empresa de la ciudad de Flint, aplicando la política corporativa brutal de reabrir en México con mano de obra local. Muestra descarnadamente las consecuencias de la decisión: desempleo, delincuencia, drogadicción; alterna el despiadado registro de la muerte de la ciudad con la persecución del gerente por el propio Moore a lo largo de todo el país, para tratar de llevarlo a Flint y mostrarle los resultados de su decisión. La triste suerte de los despedidos no alteró el sueño del ejecutivo, pero el castigo llegó en la forma de la industria japonesa. Las mejores escenas son de los trabajadores desmantelando su planta con ciega confianza en el sistema y una sorprendente convicción de tener futuro por delante, o cuando antiguos obreros son contratados para construir cárceles²⁰².

El éxito de este documental le permitió desde 1988 realizar el programa de TV "Awful truth" (la verdad desnuda), donde aplicó la fórmula de la crítica rebelde y desordenada a algunas de las peores taras de la sociedad norteamericana. Todo esto lanzó a la fama al documentalista.

En **Bowling for Columbine** (2002), su segundo documental social, parte del brutal atentado de Okahoma, a manos de un derechista, para criticar el problema de la violencia en las escuelas norteamericanas a partir de la masacre de la escuela de Columbine, un remoto pueblo de Colorado, donde un grupo de alumnos de secundaria asesinó a balazos a 15 alumnos y maestros. El filme que ganó el Oscar explora la cultura del miedo y la pasión que los norteamericanos tienen por las armas; denuncia el comercio y tráfico de armas, y cómo el miedo y la inseguridad civil son usados para mover la economía. Una comparación brillante con Canadá muestra un lado turbio, pero no muy bien

²⁰² Vista en televisión pública, en 1995.

analizado, acerca de la responsabilidad deliberada de ciertos sectores en el problema.

Su siguiente documental es político y mucho más polémico, **Fahrenheit 9/11** (2003-2004), que lo convirtió en el principal documentalista político no sólo de su país sino del mundo, ganando la Palma de oro en Cannes el 2004. El polémico Moore nos ofrece su visión de la invasión a Irak en 2003. El filme muestra de manera subjetiva y con fuerte sesgo político a Bush como mentiroso y manipulador, que habría utilizado el atentado para llevar a su país a una guerra que sería un gran negocio para los grupos de poder.

Es simplemente una dura crítica al gobierno republicano de George Bush frente al terrible atentado del 11 de septiembre del 2001 a manos de terroristas sauditas; una crítica a la personalidad de Bush, a la guerra contra Irak, mostrado como un país inocente; a los vínculos financieros con el capital saudita; el papel de los negocios, y las posturas agresivas y conservadoras de los gobernantes del país. Cada vez con menos espectáculo y con más dureza, critica al sistema político en su totalidad, aunque manteniendo los recursos del espectáculo ácido y la ironía. Es también el mejor ejemplo de un documental intrínsecamente político, hecho ante las elecciones norteamericanas del 2004 y como rechazo directo al gobierno republicano de Bush.

Sicko (2007) es el último documental de Michael Moore, que demuestra ser un excelente comunicador. A medias reportaje e investigación, el documental pone el dedo donde el sistema norteamericano está enfermo, en su precario sistema sanitario, allí donde el imperio termina pareciéndose a un país africano, con pacientes falleciendo en condiciones infrahumanas. Luego de *Bowling* y *Fahrenheit*, Moore presentó este documental por adelantado por temor al embargo de taquilla, ya que Moore viajó a Cuba y pidió que sus médicos traten a unos bomberos sobrevivientes del 9/11²⁰³.

²⁰³ Los tres últimos, vistos en versión comercial informal, bien traducida por los mexicanos.

Activista y provocador, Moore sabe cómo crear un mensaje y una protesta como pocos: sus documentales circulan con mayor facilidad que las ideas de Chomsky u otros intelectuales críticos, ya que tiene un conocimiento perfecto de la maquinaria del cine comercial, de la industria que él mismo tiende a criticar, y del público y las debilidades del propio sistema. La postura independiente y radical de Moore dependió siempre de la propia problemática de su país.

El director de cine de ficción Oliver Stone se ha dedicado al documental. Su largometraje sobre Fidel Castro **Comandante** (2002), a medias crónica política y testimonio, fue borrado de la TV americana luego de tensiones entre ambos países²⁰⁴. Luego hizo **Persona non grata** (2003), fallido manifiesto pacifista que intentó un retrato en 70 minutos del líder de la OLP Yasser Arafat, y que culmina en un encuentro frustrado; ejemplo de cómo no se hace un documental²⁰⁵.

Hablemos por último de un tipo de documental típico del cine anglosajón, el documentalismo ecológico, referido al medio ambiente y su relación con el progreso material de la civilización.

Uno de los primeros fue el documental de Ron Fricke **Baraka** (1992), de la palabra sufí que significa “aliento de vida”, un documental de montaje, caótico, una serie ininterrumpida de escenas urbanas, rurales, volcánicas, desérticas, religiosas, bélicas; filmadas durante 14 meses en 24 países de los cinco continentes, mostrando el desarrollo de la Tierra, la diversidad del hombre y el impacto que produce sobre el planeta. El único punto en común es la fotografía que enseña las diferentes maneras que tiene el ser humano de convivir con su entorno. Con escenas de pozos de petróleo quemándose, selvas de Brasil, danzas indonesias, el caos de Nueva York, el Everest o Auschwitz), Fricke no denuncia sino que sugiere, con amplitud de sensaciones, la acción humana sobre su hábitat. Las imágenes hablan por sí solas, sin

²⁰⁴ Tanto este como el siguiente documental del tema, “Mirando como Fidel”, tuvieron problemas de derechos de propiedad, y como hubo personal técnico no norteamericano, las versiones comerciales son cubanas.

²⁰⁵ Visto en la TV de cable, el 2005.

diálogos de ninguna clase, y cada escena tiene mezcla musical religiosa y étnica.

*La estética se basa en la combinación de imágenes y ritmos, que pasan de un país a otro, y deja entrever las consecuencias que espera a la humanidad si continúa la explotación indiscriminada de la naturaleza... es una referencia obligada para todos los interesados en otras culturas y en el futuro del medio ambiente.*²⁰⁶

El documental canadiense **Manufactured Landscapes** (2006) de Jennifer Baichwal, es un reportaje biográfico sobre el fotógrafo Edward Burtynsky, quien viaja alrededor del mundo observando los cambios en los paisajes que son causados por la industria y el lado oscuro de los avances tecnológicos²⁰⁷.

Extraordinario es el documental **La verdad incómoda** (2006) de Davis Guggenheim, donde el ex vicepresidente norteamericano Al Gore muestra un preocupante retrato de la situación del planeta, debido al calentamiento global: la propuesta resulta inseparable de su animador y mentor, ya que se demuestra que en el cine se puede dar vuelta a las fórmulas más trilladas. Nada más convencional que una conferencia, pero funciona al ser una exposición magistral sobre el calentamiento global, logrando un equilibrio que combina fotos fijas con la denuncia social de la catástrofe ambiental; el objetivo pedagógico se logra, la explicación científica convertida en un discurso simple y atractivo. Esto se combina con un montaje muy eficaz, al punto que queda claro el conjunto de intereses económicos y políticos confabulados para impedir que las cosas cambien²⁰⁸.

Mientras el anterior es un documental humanista y científico, mucho más comprometido es **The 11th Hour** (2007), de Nadia Connors y Leila Connors Petersen, ya que al dar una mirada al estado del medio ambiente global, incluyendo visionarias y prácticas soluciones para restaurar los ecosistemas del planeta, identifica además a responsables concretos: empresas, multinacionales, industrias, petroleras. Ofrece acciones para minimizar el riesgo, desde los gobiernos, ONGs y diferentes colectivos que se esfuerzan por concienciar a la población.

²⁰⁶ CRUSELLS, Magí. En: *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, IV-1 (1994). Pág. 81.

²⁰⁷ Visto en el Festival de Cine de Lima de 2007.

²⁰⁸ Esto se percibe tanto en la proyección de cine como en la versión comercial en circulación.

El 2007 fue fructífero en documentales ambientales tanto en cine como en televisión, relacionados con el medio ambiente: calentamiento global, energías renovables, desertificación, biodiversidad. Otro documental es **Tierra, la película de nuestro planeta** (2007), de la BBC, la Fundación Biodiversidad y Ford, que tardó 5 años en realizarse y que ofrece un retrato didáctico de nuestro planeta a lo largo de un año.

Por cierto el documentalismo francés respondió con tres obras sobre el hombre y la naturaleza. **The origins of AIDS** (2003) de Peter Chappell y Catherine Peix, es un duro registro francobelga de especulación científica sobre los posibles orígenes deliberados de la terrible enfermedad del SIDA. **The people migrateur** (2001) de Jacques Perrin es un extraordinario documental científico pero también naturalista sobre las aves migratorias y sus viajes de reproducción y anidamiento, y **La marcha del emperador** (2005) de Luc Jacquet es un registro detallado de la migración anual de los pingüinos emperador, que viajan cientos de kilómetros por la Antártida para llegar al lugar donde se aparean.

Podemos considerar al documentalismo norteamericano, desde Flaherty hasta Moore pasando por Lorentz y Wiseman, **como un modelo nacional, de temática social, que apela a la reflexión e incluso la parodia, para lograr una representación subjetiva e individual de la realidad; la ironía es, por ejemplo, una estrategia reflexiva.**

Vistos los documentalismos de Europa (incluida España, de poca influencia en Latinoamérica) y de Estados Unidos, veamos, por último, el documentalismo en América Latina, cuyas características lo hacen un fenómeno cinematográfico extenso y multiforme, pero fundamental para un análisis del Cine Documental.

4.6. EL CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

En América Latina es difícil percibir si la influencia fue mayor desde el documentalismo europeo o desde el norteamericano. Pero es claro que el cine latinoamericano halla en el documental las mejores condiciones de expresión, aunque es muy grande la influencia externa de Hollywood sobre el cine "oficial" comercial. Sólo el documentalismo buscó un camino diferente, y fue siempre marcadamente social.

A) Brasil

La corriente rebelde del *Cinema Nôvo* brasileño tuvo, dentro de él, un cine documental muy independiente, que combinó el neorrealismo italiano y el *cinema-verité* francés, registrando la polémica realidad social del país. Al inicio están los medimétrajes líricos de Joaquim Pedro de Andrade **O mestre y O poeta** (1959); luego, con un sentido crítico y un salto cualitativo, con un soberbio final social, en **Arraial do Cabo** (1960) de Paulo Cezar Saraceni, sobre una aldea de pescadores en la que se instala una fábrica. **Cinco vezes favela** (1961-62) "es un trabajo colectivo de cinco historias directas y realistas"²⁰⁹.

De Andrade hizo luego **Garrincha** (1962) siguiendo el estilo francés relacionando al personaje con su realidad social, y con el significado de los "héroes". **Memória do Cangaço** (1965) de David Neves y Luis Sergio Person, "fue un sorprendente documento sobre los olvidados 'bandoleros honorables' "²¹⁰.

Hay que considerar brasileño el documental **A historia do Brasil** (1973-1975), del conocido Glauber Rocha, fundador del *Cinema Nôvo*, pese a que lo dirigió en Cuba donde estaba exiliado. Es un extenso documental de montaje, que pretende ser un "análisis materialista y dialéctico" de los tres últimos siglos de la historia de su país, desde los puntos de vista socioeconómico y político: el

²⁰⁹ PARANAGUA, Paulo (ed). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003. Pp. 18-21.

²¹⁰ SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*. Pág. 690.

propósito es, según su propio autor, “desmitificar la historia oficial mostrando cómo el colonialismo político terminó engendrando el fascismo”²¹¹.

Ya en el periodo de transición a la democracia, tres documentales son representativos del esfuerzo por superar la herencia de los conflictos sociales anteriores. **Hombre marcado para morir** (1984) de Eduardo Coutinho, sobre la problemática de los marginales; **Uaka** (1988) de Paula Gaitán, sobre el folklore urbano; y **Una avenida llamada Brasil** (1989) de Octavio Berra, un homenaje a la urbe y sus problemas cotidianos²¹².

La festividad de San Juan en el nordeste de Brasil es retratada en **Viva Sao Joao!** (2002) de Andrucha Waddington, registro costumbrista y pagano, festivo y algo monótono; reportaje patrocinado por el cantante y ministro de cultura Gilberto Gil. Del mismo año es **Edificio Master**, segundo documental de Coutinho, célebre por su filme de 1985, y que ahora conversa durante una semana con veintisiete habitantes de un edificio de departamentos en Copacabana, donde viven quinientas personas, resultando un variopinto testimonio costumbrista sobre la naturaleza humana, además de una reflexión sobre el género documental mismo.

Peones (2004), tercero de Coutinho es un reportaje social sobre antiguos trabajadores de la industria metalúrgica paulista, que tomaron parte en las famosas huelgas de 1979 y 1980 pero permanecieron en relativo anonimato, y que ahora hablan de sus orígenes, de su participación en las luchas de los sindicatos y los caminos que tomaron sus vidas desde entonces.

Joao Moreira Salles es autor de dos documentales brillantes. **Entreatos** (2004) es el registro, desde dentro, de la campaña que llevó a Lula da Silva al poder en Brasil, mostrándolo como político y hombre, más allá del discurso oficial; prescinde al final de casi todas las apariciones públicas de Lula para dar

²¹¹ Ídem. Pág. 732. En sus textos y manifiestos cinematográficos, Glauber Rocha habla del Cinema Novo como movimiento de cine social y político, pero no hace ninguna referencia específica al documentalismo.

²¹² GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999. Pp. 13-22.

una visión personal del candidato y su entorno, con elevado humor. **Santiago** (2006) es el registro personal y subjetivo, casi surreal, de los testimonios de Santiago, personaje central de su infancia, mayordomo retirado de la familia, que vive recluso en su departamento y guarda una historia erudita de la “aristocracia antes y después de Cristo”²¹³.

B) Argentina

Argentina tuvo un precedente claro con el impulso de la escuela documentalista del pionero Fernando Birri, autor del cortometraje de encuesta **Tire Die** (1958-59), sobre los niños mendigos de los suburbios; del largometraje **Los inundados** (1961), y del documental con fotos fijas **La Pampa gringa** (1963). “Su *teoría del testimonio social* inspiró a documentalistas de toda Latinoamérica, con claras influencias de Joris Ivens y del cinema-verité francés”²¹⁴.

Siguiendo esta línea se hizo el documental más influyente de Latinoamérica, que inició todo un cine social y político, **La hora de los hornos** (1967-1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, miembros del grupo Cine Liberación. De cuatro horas y tres partes, es un *film-manifiesto*, revolucionario y a la vez histórico, un modelo de militancia del cine usado en colaboración con las luchas sociales.

El extenso documental, de versión hoy incompleta, es un *collage* de técnicas, incluidas fotos fijas, textos en fondo negro, montaje de noticieros de cine antiguos, trozos de otros filmes de documental y de ficción, ninguna entrevista, arengas *en off* radicales pero no marxistas, llamados repetidos a la “segunda independencia”, y vagas referencias al peronismo; incluye escenas de la revolución cubana, del Che Guevara, y de la descolonización mundial. Su

²¹³ Los cinco últimos, vistos en el Festival de Cine de Lima de 2005 y 2006.

²¹⁴ URRÁ, Jorge Luis. “Cine argentino: recuento sin nostalgias”. GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO. Op.cit. Pág. 155.

militancia y compromiso político evidentes hizo de este documental un modelo a seguir, un paradigma del cine político mundial durante décadas²¹⁵.

Buscaban una acción ideológica, izquierdista más que peronista, como lo mostraron luego en **Perón, la revolución justicialista** (1971), documental de montaje de claro cariz propagandístico.

Fue natural la aparición de grupos colectivos de documentalistas seguidores de Solanas, y de obras parecidas como **Camino hacia la muerte del viejo Reales** (1971) de Gerardo Vallejo, o **Ya es tiempo de violencia** (1972) de Enrique Juárez, que a su vez hicieron surgir cortos documentales de interpelación y de reconstrucción de la historia política, desde posturas políticas concretas y militantes (como el peronismo de izquierda o montonero, o el trotskismo); “a estos cortos de agitación y de uso fugaz casi clandestino, típicamente argentinos, se les llama en ese país ‘Cine militante de intervención política’ ”²¹⁶.

El mejor representante de este documentalismo fue Raymundo Gleyzer, cuya vida exige que se trate en detalle. Argentino hijo de activistas y artistas fundadores del Teatro Popular Judío, dejó la carrera de Economía y entró a la Facultad de Cine en La plata. En 1964 comenzó el primer periodo de su obra, el etnológico, con **El ciclo** y **La tierra quema** (ambas de 1964) y **Ocurrido en Hualfín** (1965) hecho con el documentalista etnográfico Jorge Preloran. Su segundo periodo se inicia en 1965 cuando hace noticieros, y su búsqueda personal culmina en su formación marxista, pero alejado del Partido Comunista; de esta etapa son los documentales **Nuestras islas Malvinas** (1966), **Nota especial sobre Cuba** (1969) y **México, la revolución congelada** (1970)²¹⁷.

²¹⁵ La versión donada a la UNMSM recoge solo 75 minutos mal grabados, de los 240 minutos originales. Hay una versión comercial también incompleta.

²¹⁶ MESTMAN, Mariano y Fernando PEÑA. “Una imagen recurrente. La representación del “cordobazo” en el cine argentino de intervención política”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002): 4-10.

²¹⁷ PARANAGUA. Op.cit. Pp. 51-53.

En 1972 con una crisis dentro del PRT y con la desintegración del Frente Antiimperialista de los Trabajadores de la Cultura, Raymundo, militante del PRT, entra en su tercera etapa. Su corto sobre la masacre de Trelew, **Ni olvido ni perdón** (1973) se hizo con la conferencia de prensa de los fugados del penal en el aeropuerto, y **Me matan si no trabajo, si trabajo me matan** (1974) es una dura crítica al sindicalismo peronista.

Buscaba un cine que entretuviera y concientizara al mismo tiempo, con documentales estrictamente políticos. Al mismo tiempo nació el Frente Antiimperialista por el Socialismo, que se relacionó directamente con el proyecto de "Cine de Base", creado para llevar el cine a los mismos protagonistas de sus documentales, los desposeídos. Fue una época de proyecciones y debates en Buenos Aires y provincias. El Cine de Base se expandió con la idea de crear una red nacional, y que funcionara también como distribuidora. La militancia de Raymundo creció, quería crear una cadena de salas en las villas²¹⁸.

Por desgracia, su nombre era el símbolo de se experimento que fue el "Cine de Base", lo que lo convirtió en blanco móvil para la dictadura militar. El 27 de mayo de 1976 es secuestrado y desaparecido. El documentalismo de largometraje desapareció casi por completo, hasta que se recuperó la democracia, en los años 90.

Los documentales posteriores toman la postura de la recuperación de la memoria, de denuncia, y de "normalización", aunque sin dejar la profundidad y alta calidad que siempre caracterizó al cine argentino. **Permiso para pensar** (1989) de Eduardo Meilij fue un documental de transición, una requisitoria a la libertad de opinión y a la democratización del país. **Fútbol argentino** (1990) de Víctor Dínenzon, con guión de Enrique Macaya Márquez, sobre el libro del historiador Osvaldo Bayer, es un documental histórico y deportivo sobre la historia del fútbol argentino, desde sus orígenes en el siglo XIX, utilizando valiosos documentos de archivo.

Los rubios (2003) de Albertina Carri, es no sólo el mejor documental del último periodo, sino el más polémico. Es cine sobre la memoria, sus posibilidades y sus límites; sobre la memoria de Carri acerca de sus padres,

²¹⁸ MESTMAN y PEÑA. Op.cit. Pág. 9.

secuestrados y asesinados durante la última dictadura. Haber sufrido esa pérdida terrible le da la directora una herramienta extraordinaria, que ella usa con mucha agudeza y subjetivismo, pero con mucha intensidad, usando recursos experimentales, personalísimos y de difícil análisis, incluso proyectándose en una actriz como “trasunto” de ella misma²¹⁹.

El viejo maestro vuelve décadas después. Fernando Solanas hace **Memoria del saqueo** (2004), documental político de montaje, que une entrevistas, noticieros, reflexión política y una militancia irreductible, denunciando un tema permanente: la situación injusta y deplorable de Argentina por la crisis neoliberal y el despilfarro que la acompañaron; pero a la vez la lucha del pueblo por su propia dignidad, pese a la gran corrupción política. Al año siguiente hace **La dignidad de los nadies**, al continuar la deplorable situación de los argentinos y su lucha, con impresionantes historias de dignidad, resistencia y vitalidad²²⁰.

Otro estilo tiene **Oscar** (2004) de Sergio Morkin, mezcla de *cinema-verité* y comedia de situaciones, registro de un taxista argentino, verdadero artista popular, que “interviene” con mucha creatividad (de noche, usando pintura, herramientas) la publicidad urbana, generando un debate estético. Es original, también el documental colectivo **18-J** (2004), de diez cineastas argentinos, en diez segmentos a cargo de Daniel Burman, Adrián Caetano, Carlos Sorín, Lucía Cederrón, Alejandro Doria, Juan Stagnaro y otros; cada uno con una visión del atentado a la Mutual Judía Argentina de julio de 1994.

Copacabana (2006) de Martín Rejtman es un reportaje de una hora que realiza una mirada feliz, aunque con final triste, a la gigantesca comunidad boliviana que vive en Buenos Aires y los festejos en honor de su patrona, La Señora de Copacabana, que incluyen una prodigiosa escena de baile bajo la lluvia. Por último, **Cocalero** (2006) de Alejandro Landes es otro homenaje de

²¹⁹ En versión comercial completa.

²²⁰ En versión comercial completa a partir de una copia para la TV.

los argentinos a Bolivia, esta vez una crónica lineal de unos días en la vida sindical de Evo Morales, luego presidente de su país²²¹.

C) Venezuela, Colombia, Bolivia

En Venezuela, la figura más importante fue durante décadas Margot Benacerraf, con **Reverón** (1952) y sobre todo con **Araya** (1958), donde el trabajo cotidiano de tres familias de trabajadores lleva a la toma de conciencia de la historia de las diferencias sociales. Hubo que esperar hasta **Juan Vicente Gómez y su época** (1975) de Manuel de Pedro, “documental histórico sobre el dictador”²²². Fue seguido por **La Casa de Pandora** (1981) de Ana Cristina Enríquez y Julián Castillo, que muestra los métodos psiquiátricos de la Colonia de Anare. Ahonda en el universo mental de los pacientes y reflexiona sobre las relaciones de los pacientes.

*Está estructurado en tres zonas convergentes: el documental de registro, la reproducción de aspectos documentales (fugas, rituales, entrevistas), y la fabulación cuando los pacientes montan el Prometeo encadenado. Un trabajo sin pretensiones, moderado, sereno. Si un paciente es de clase alta, se dice que está en una Institución. Si es de clase media, en una Colonia. Si es de clase baja, en un manicomio*²²³.

En Colombia la gran figura del documental comprometido de oposición fue la pareja formada por Jorge Silva y Martha Rodríguez, autores de ese extraordinario documental testimonial que es **Chircales** (1967-72), sobre la explotación de una familia en un suburbio bogotano, que trabaja en condiciones infrahumanas. “El trabajo infantil en la fabricación artesanal de ladrillos... como síntoma visible, necesario de reconocer, de la enfermedad del sistema... [Con] alguna influencia del neorrealismo italiano”²²⁴.

Tras una investigación de varios años, muestra la vida cotidiana de una familia en el barrio Tunjuelito al sur de Bogotá que se dedica a la elaboración

²²¹ Estos cuatro últimos, vistos en el Festival de Cine de Lima de 2007.

²²² PARANAGUA. Op.cit. Pp. 76-78.

²²³ Ídem. Pág. 79.

²²⁴ Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez. CAICEDO, Andrés. *Ojo al Cine*. Bogotá: Norma, 1999. Pág. 47.

rudimentaria de ladrillos; destaca las condiciones religiosas, políticas y sociales de los habitantes de la zona mostrando la explotación de la que eran objeto por parte de terratenientes y la permisividad de los explotados debido a su condición social y cultural. Como en sus demás producciones, los documentalistas se preocuparon por hacer un acercamiento a la comunidad y conocerla, siendo la misma comunidad la primera en conocer el producto final y discutir al respecto. La película ganó en 1972 la Paloma de Oro en el Festival de cine documental de Leipzig, y en 1973 ganó el Grand Prix en el festival internacional de cine de Tampere. La pareja trabajaría en otros proyectos cinematográficos dentro de los que se destacan **Campesinos** (1975), **La voz de los sobrevivientes** (1980), **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** (1981) y **Amor, mujeres y flores** (1988), siempre realizando profundas investigaciones de las comunidades que documentaban.

Otro documentalista reconocido es Carlos Álvarez, con **Colombia 70** (1970) y **¿Qué es la democracia?** (1971), "mediometrajes sobre las diferencias sociales del país y las opciones electorales en la historia colombiana"²²⁵. Una última producción colombiana es **El corazón** (2006) de Diego García Moreno, sobre un soldado que tiene que vivir con una esquirla incrustada en el corazón producto de una mina antipersonal; expulsado del ejército precisamente por su lesión, hace confesiones acerca de las necesidades y no de las convicciones en la vida de muchos colombianos.

En Bolivia la situación fue un poco mejor. Jorge Ruiz hizo el regular mediodocumental **La vertiente** (1958). Sin embargo el más notable es Jorge Sanjinés, autor de los cortos documentales **Bolivia avanza** (1964) y **Revolución** (1964-66), y los largometrajes **Ukamau** (1966) y **Sangre de cóndor** (1969), una denuncia a las campañas esterilizadoras de médicos extranjeros; en el semidocumental político **¡Fuera de aquí!** (1976) usó "actores" para denunciar la presencia de empresas extranjeras. La vía de Sanjinés fue seguida por Antonio Eguino, autor de **Pueblo chico** (1974). Un documental que intentó ser más revolucionario, sin dejar la identidad cultural, fue **El sagrado Lago Titicaca** de Hugo Boero (1981)²²⁶.

²²⁵ PARANAGUA. Op.cit. Pág. 88.

²²⁶ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 692.

D) Cuba

Hay que mencionar el enorme salto cualitativo del cine documental cubano tras su revolución. La influencia lejana del documentalismo ruso, pero sobre todo del cine testimonial europeo (italiano y del *cinema-verité*), así como de Joris Ivens y su prolífico talento, forjaron un documentalismo particular: “Un cine que buscó la comunicación con el público a través de un lenguaje muy sencillo, vinculado siempre a los hechos reales; un cine cuyos defectos formales son compensados por el gran vigor y claridad de exposición informativa... y por su agresivo montaje”²²⁷.

Esas fueron las características de todo el cine cubano, y también de sus documentales. La obra que abrió el camino de este nuevo cine, fue incluso anterior a la misma victoria revolucionaria. **El Mégano** (1955) de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, denunció en 20 minutos las inhumanas condiciones de vida y trabajo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata en Cuba antes de 1959, y desde el punto de vista temático es considerado el antecedente más importante del cine cubano posterior.

Ellos fueron los pioneros documentalistas de Cuba. García Espinosa fue, al triunfo de la Revolución, Jefe de la Sección de Arte de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, donde hizo los primeros documentales de la Revolución: el guión de **Esta tierra nuestra** (1960) y **La Vivienda** (1959), 20 minutos sobre las profundas diferencias, en cuanto a vivienda, que existían entre las diferentes clases sociales en la Ciudad de La Habana. **Sexto aniversario** (1959) conmemoró en 18 minutos el VI Aniversario del comienzo de la lucha revolucionaria, con la presencia de 500 mil campesinos en la Plaza de la Revolución invitados para conmemorar el aniversario del asalto al Cuartel Moncada. **Patria o Muerte** (1960), producido por Santiago Álvarez y asistido por Manuel Pérez Paredes, fue el primer documental cubano a color del

²²⁷ PARANAGUA. Op.cit. Pp. 101-104.

periodo revolucionario, en 26 emotivos minutos. Muchos años después, en 1998, hizo **Enredando sombras [Cien años de cine en América Latina y el Caribe]**, un variado y cautivante documental sobre los orígenes y el desarrollo del cine en América Latina, en 90 minutos a color, y con apoyo mexicano²²⁸. Como teórico de cine, la obra más conocida de García Espinosa es *Por un cine imperfecto*.

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) es el otro cineasta pionero. En 1951 se gradúa de abogado y viaja a Roma para estudiar Dirección de Cine, y grabó su primera película en Roma con su futuro colega cubano Julio García Espinosa, con el que codirigió en 1955 la película documental *El Mégano*, sobre la vida de los carboneros en la Ciénaga de Zapata, considerado como lo mejor de la creación cubana en esa década. Con el triunfo de la Revolución, tras organizar la sección de cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, fundan el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico, colectivo que creía que la película podía ser el arte más importante y el mejor medio para difundir el pensamiento revolucionario. Profundamente preocupado por los problemas derivados del neocolonialismo y la identidad cultural, rechazó la perfección comercial y el cine de autor, proponiendo un cine creado como herramienta para el cambio social y político.

El cine cubano, incluido el documental, tuvo la dificultad de carecer de recursos, por lo que la estética pasaba a un papel secundario subordinado a la función social del documento. Gutiérrez hizo los medimétrajes documentales **Esta tierra nuestra** (1959), sobre la tragedia del desalojo campesino en Cuba antes del triunfo de la Revolución, y **Asamblea General** (1960), sobre la Concentración del 2 de septiembre de 1960 en que se aprobó, unánimemente, la 1ª Declaración de La Habana; documento excepcional. **Muerte al invasor** (1961) dirigido y editado por Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, es un trabajo conjunto de solo 16 minutos, pero vital y urgente, sobre el ataque mercenario a Playa Girón, primera derrota militar del imperialismo en América Latina, en abril de 1961.

²²⁸ Vistos en Cine Clubes de San Marcos y otros, entre 1995 y el 2005. La misma información en SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*, Pág. 698; y en PARANAGUA. Op.cit. Pp. 111-120.

Jorge Fraga (1935) es autor de varios *semidocumentales* didácticos fundamentales. El idílico **...Y me hice maestro** (1961), emotivos 20 minutos sobre la capacitación de jóvenes en las montañas para convertirse en maestros voluntarios de primera enseñanza; **La montaña nos une** (1961), sencillo registro de solo 7 minutos sobre una muchacha que se prepara para maestra voluntaria en la Sierra Maestra, escribe a su familia contándole sus impresiones; y **Escambray** (1961), junto a Santiago Álvarez: necesitó a los dos documentalistas para realizar este duro registro de 38 minutos sobre la lucha en el Escambray contra los contrarrevolucionarios alzados en la zona, con ayuda del imperialismo yanqui. Años después Fraga hace **La nueva escuela** (1973), culminación de su obra, 90 minutos a color, frío análisis social y político de la revolución educacional en Cuba.

Otro documentalista de la primera hora fue Manuel Octavio Gómez (1934-1988), iniciado en el documentalismo incluso cuando era solo asistente de Dirección en la Sección Fílmica de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. **Historia de una batalla** (1962) es un épico documental de media hora sobre la Campaña de Alfabetización, histórico combate contra el analfabetismo, que realizara un ejército de jóvenes, adolescentes y niños cubanos, armados con lápices, cartillas y manuales en 1961; También muestra los hechos políticos y sociales más importantes ocurridos en el país durante ese mismo año. **Una escuela en el campo** (1961) registró en 17 minutos otras facetas del proceso de alfabetización: un grupo de niños de una granja enseña las primeras letras a unos adultos. Estos y otros documentales, además de aportar un nuevo lenguaje a la cinematografía cubana, ofrecieron fulgurantes visiones de su historia y una audaz exploración de los conflictos individuales y sociales.

Sin embargo, el que tal vez es el documentalista más conocido de la Revolución, es Santiago Álvarez (1919-1898), autor de crónicas políticas, reportajes internacionales, cortos militantes, e incluso de aproximaciones combativas a la cultura estadounidense. Fundador y director del Noticiero ICAIC Latinoamericano, su obra se destacó por la presencia activa del periodismo, el reflejo de importantes sucesos históricos revolucionarios, el

genial uso del montaje y el empleo de la banda sonora como parte indisoluble de la acción dramática. Defendía la importancia del periodismo cinematográfico como enriquecedor del documental: "Yo informo de acontecimientos a partir de ideas que tengo sobre esos acontecimientos".

*Al igual que su maestro Joris Ivens, concebía cada documental como la fórmula, el medio, para descubrir algo nuevo, el laboratorio de movimientos, tonos, formas, contrastes y ritmos. Así, clasificó en la elite del cine-testimonio mundial, junto a Robert Flaherty, Dziga Vertov o Chris Marker, entre los más descollantes realizadores de un arte que comenzó precisamente así: con los hermanos Lumiere abriendo el objetivo de la cámara frente a la realidad.*²²⁹

Su terca actividad documentalista empezó con **Ciclón** (1963), un documental muy premiado, sobre el paso del ciclón Flora por las provincias de Oriente y Camagüey en octubre de 1963, mostrando verídicos y emotivos trabajos de salvamento y evacuación, en 22 minutos que iniciaron una actividad testimonial que es *a medias cine de actualidades y cine documental*. Esto, con un lenguaje moderno y duro, una carga de provocación y la sincronización perfecta de las imágenes, es evidente en el resto de sus cortos y medimétrajes documentales: **Now** (1965) es un extraordinario y novedoso montaje de noticieros y fotos, de solo 6 minutos, sobre la lucha de los negros norteamericanos contra la discriminación racial, y con la agresiva canción en inglés *Now*, a partir de la hebrea Hava Nagila en la voz de Lena Horne; ello hace que se le considere el inicio del videoclip actual. Está en el sexto lugar en la encuesta entre 36 críticos de 11 países, para escoger las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos. **Cerro Pelado** (1966) narra en una hora las peripecias de la delegación cubana a los X Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe de San Juan, Puerto Rico, que llega en el buque Cerro Pelado y defiende su derecho a competir, ganando al final el mayor número de medallas. **Golpeando en la selva** (1967) es un documental de compromiso, un relato de solo 14 minutos, un relato de solo 14 minutos sobre la lucha guerrillera en Colombia, mediante entrevistas y fotos realizadas por el periodista mexicano Mario Menéndez; uno de los primeros documentales

²²⁹ EVORA, José Antonio: *Tomás Gutiérrez Alea*. 22. Festival de Cine de Huesca. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Huesca, 1994. Págs. 9-14. Además, GUTIERREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión, La Habana, 1982. Pág. 43.

sobre tema latinoamericano. **Hanoi, martes 13** (1967), un gran esfuerzo documentalista, con estructura poética y narrativa, tuvo como texto párrafos de José Martí escritos en 1889, y muestra en 38 minutos como vive y vivió, y como luchó por su libertad el pueblo heroico vietnamita a partir del primer día en que comenzaron los bombardeos a la ciudad de Hanoi durante la guerra de Vietnam.

Sus dos siguientes documentales analizan las principales figuras adversarias de esa guerra. **L.B.J.** (1968), referida al presidente norteamericano Johnson, es una sátira de 18 minutos, a la vez que síntesis histórica y didáctica de la violencia en los Estados Unidos, dada mediante los asesinatos de Martin Luther King, John y Robert Kennedy. **79 primaveras** (1969) es un film-manifiesto de solo 24 minutos de la lucha secular del pueblo vietnamita a través de la vida y obra de Ho Chi Minh, y el reflejo del dolor popular ante la muerte del gran guía; se hizo con material de archivo de los Estudios fílmicos de Hanoi. Intentó así analizar a las principales figuras adversarias de la Guerra de Vietnam.

Piedra sobre piedra (1970) es un extenso documental, reportaje y reflexión social de dos horas, referido por cierto al terremoto de 1970 en el Perú, a la vez que una reflexión acerca de la miseria y sus consecuencias ante este desastre natural. **¿Cómo por qué y para qué se asesina a un general?** (1971) es el extenso título para un organigrama cinematográfico de 40 minutos sobre la realización de un crimen en el que se explican los motivos y la forma en que se lleva a cabo el asesinato del Jefe de las Fuerzas Armadas de Chile para fomentar el caos y evitar la toma de posesión del presidente Salvador Allende. El tema chileno continuó en **El tigre saltó y mató...pero...morirá...morirá** (1973), film-testimonio de solo 15 minutos, sobre la lucha del pueblo chileno mediante la imagen del cantante Víctor Jara, asesinado por la Junta Fascista.

Su primer largometraje documental fue **De América soy hijo y a ella me debo** (1972), y su última obra fue otro largometraje, de bellissimo título, **Abril de Vietnam en el Año del gato** (1975), síntesis de la historia de lucha del pueblo

vietnamita, su vida contemporánea y sus expresiones artísticas; fue una obra en color y de 120 minutos.²³⁰

Es difícil encontrar en la historia del cine algún otro autor con una obra tan peculiar, que hace crónicas militantes de los hechos y de los procesos políticos más radicales de Latinoamérica; tildada a veces de panfletaria, su obra trasciende lo cinematográfico y pasa a lo político y estético, como obra de un cineasta comprometido con el proceso de su país que no le quita nada de calidad a su obra.

El documentalismo cubano, pese a sus características positivas, o precisamente debido a ellas, es un modelo inadecuado a otros países, con tradiciones cinematográficas diferentes (o con ninguna). Es un *cine documental específicamente cubano* imposible de homologar a otros.

De los documentales cubanos más recientes, el más interesante es **El Telón de Azúcar** (2006) de Camila Guzmán Urzúa, crónica de la memoria, que reflexiona sobre la Revolución Cubana a través de quienes nacieron y crecieron con ella, y sobre todo de quienes se formaron con el sistema educativo socialista; algo amargo (pese al título), es el retrato de una generación hoy adulta que ha pasado por las diferentes etapas del régimen socialista.

Hay que mencionar dos documentales salvadoreños que siguen el estilo cubano de militancia e información política: **El Salvador, el pueblo vencerá** (1980) de Diego de la Texera, sobre la lucha armada en ese atormentado país; y **La decisión de vencer** (1981), un reportaje militante colectivo cuya autoría es de un grupo de cineastas y periodistas llamado “Colectivo Cero a la izquierda”. Su compromiso radical fue premiado en el Tercer Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano.

²³⁰ ²³⁰ Vistos en Cine Clubes de San Marcos y otros, entre 1995 y el 2005. La misma información en SALVAT. *El Cine. Enciclopedia*, Pág. 698; y en PARANAGUA. Op.cit. Pp. 111-120.

4.7. EL CASO DE PATRICIO GUZMÁN

Antes de los años 60, bajo influencia argentina, ya había florecido en Chile un cine reflejo de la realidad cotidiana, incluso con largometrajes de ficción. Pero la explosión cinematográfica, brillante aunque corta, se produjo con el gobierno de Salvador Allende, de 1970 a 1973. El golpe de Estado terminó con este documentalismo, que produjo obras brillantes como **Ahora te vamos a llamar Hermano** (1971) de Raúl Ruiz, el largometraje **Compañero Presidente** (1971) de Miguel Littin, y el reportaje **La odisea de los Andes** (1972-73) de Álvaro Covacevich²³¹.

El mejor de todos es Patricio Guzmán, que empezó en los años sesenta con el manifiesto **La tortura y otras formas de diálogo** (1968) y el crítico **El paraíso ortopédico** (1969). Con el triunfo de la Unidad Popular de Allende en 1970, se puso en cierta forma al lado del régimen. Ya era superior cualitativamente el documento **El primer año** (1971), sobre los primeros doce meses del gobierno de Allende. Luego hizo **La respuesta de octubre** (1972), film-encuesta sobre la gran huelga de ese año, usando un equipo reducido y camiones de proyección.

Su obra cumbre es **La batalla de Chile**, hecha entre 1975 y 1979 con filmaciones sueltas hechas en 1973. Sus tres partes, *La insurrección*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*, narran en 100 minutos las agresiones de la derecha desde el primer día del programa de reformas de Allende. En 1977 editó *La Batalla de Chile II*, en cuyos 90 minutos narra los sucesos políticos entre marzo y setiembre de 1973 que desembocaron en los trágicos hechos del golpe militar de 1973. Hoy esta obra conjunta está considerada un clásico del documental político mundial.²³²

Esta magna obra sigue la teoría del “cine sin máscaras” de Vertov y muestra las acciones visibles del gobierno y los golpistas sin pretender darles

²³¹ SALVAT. *El cine. Enciclopedia*. Pág. 695.

²³² La obra completa de más de 4 horas circula en versión de disco no comercial.

una dimensión intelectual, pero el impacto de las imágenes lleva al espectador a buscar una explicación y sacar conclusiones.

Como en el cine de Eisenstein, Guzmán llega al concepto a través de la imagen, puesto que no se limita a presentarnos unos hechos reducidos a “Lo visible” sino que refresca la memoria histórica del espectador y lo induce a motivar su conciencia. Así, la película comienza con el bombardeo del Palacio y en un largo flashback ofrece la recuperación del tiempo histórico inmediato para comprender los hechos. Con un lenguaje que mezcla imágenes colectivas políticas con otras individuales en la calle, Guzmán construye un fresco, vibrante por la total implicación de la cámara²³³.

Es precisamente esta construcción de un relato vivo e inmediato lo que diferencia la obra de Guzmán de los panfletos políticos. Por otro lado las mejoras tecnológicas permitían imágenes y sonidos en la calle, con poco equipo, permitiendo captar las multitudes de manera anónima captando la profundidad de los hechos:

... me di cuenta de que debajo de una primera realidad siempre existe una segunda realidad formada por hechos “invisibles” que es mucho más rica y difícil de filmar... cuando estallaba un conflicto, una huelga por ejemplo, la TV filmaba todo, pero nadie filmaba el proceso anterior: las reuniones sindicales que dieron origen a la huelga., los problemas que provocaron el conflicto y su seguimiento posterior que eran “invisibles” para los medios de comunicación convencionales²³⁴.

Exiliado en Francia, se alejó momentáneamente del tema de su vida, en **La rosa de los vientos** (1980-82), **El nombre de Dios** (1986-87), y sobre todo, de vuelta a Sudamérica, **La cruz del Sur** (1989-1992), Premio Marsella 1992, que en 80 minutos describe las religiones en América Latina, sus ritos, su sincretismo y la Teología de la liberación. En Europa hizo un montaje tardío con toda su obra política anterior, **La memoria obstinada** (1997), donde regresa a los escenarios y los personajes de su documental de 1975. Su siguiente obra, **El caso Pinochet** (1999-2000) es una crónica política de dos horas sobre el proceso judicial del dictador chileno en tres países, al ser detenido en 1998

²³³ CASANOVAS, Anna. “Texto y escritura. La construcción de la imagen de la revolución. “La batalla de Chile” (1975-1978) de Patricio Guzmán”. *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002): 22.

²³⁴ Entrevista a Patricio Guzmán. Octubre del 2005. Alianza Francesa.

(Premios Marsella 2001 y San Francisco 2001), un ejemplo de reportaje de denuncia y reclamo jurídico y político²³⁵.

Un montaje que cierra en parte su obra es **Salvador Allende** (2003), documental histórico de homenaje al presidente asesinado, una revisión biográfica desde su infancia, un ejemplo de documental sobre los estadistas y líderes políticos, hecho con un extenso apoyo europeo pero sin apoyo chileno. Con su estilo personal, acompañando las imágenes con su voz *en off*, Guzmán plantea que simplemente expresa su opinión. Pero es más que una mirada a la biografía de Allende lanzada desde el presente.²³⁶

Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía. Allende marcó mi vida, el chileno más universal, no sería lo que soy si él no hubiera encarnado aquella utopía de un mundo más justo. Filmábamos ese sueño radiante con fervor. Pero se derribó una revolución pacífica y democrática. Fueron años de aplastamiento de la memoria. Las ganas de volver a Allende son por razones históricas, pero también por su terrible actualidad²³⁷.

Guzmán cree hoy que el documental, al trabajar con la realidad, es un soporte más eficiente para abordar la memoria. Y lo dice pensando que en Chile la memoria colectiva sigue dormida.

La de Guzmán es, en síntesis, una magnífica obra basada en la investigación, el montaje y el contenido social, que informa y documenta un momento histórico; su obra es fundamental además por su contenido testimonial y la tensión dramática lograda por medios cinematográficos. Es la historia de su país la que usa como materia prima para sus documentales. La obra de Guzmán permitió hacer luego documentales de TV que siguen siempre la línea de descripciones concretas, perfectamente documentadas, de los cambios sociales y las agresiones extranjeras.

Otros documentales chilenos deben ser mencionados. Miguel Littin, en el marco de una de las experiencias más comprometidas y riesgosas de nuestro

²³⁵ Vistos en el Ciclo de Patricio Guzmán, Alianza Francesa de Lima, octubre del 2005.

²³⁶ Visto en versión comercial distribuida por la Universidad mexicana de Guadalajara.

²³⁷ PULGAR, Leopoldo. "Entrevista a Patricio Guzmán". *Punto Final*. Santiago, 569 (Junio de 2004): 6.

continente, filmó clandestinamente un testimonio de su país bajo la dictadura, el reportaje **Acta General del Chile** (1986), y cuyo proceso está parcialmente registrado en el texto de Gabriel García Márquez “Miguel Littin clandestino en Chile”.

Ignacio Agüero, sin problemas de censura porque “oficialmente” no es izquierdista, logra sin embargo un documental progresista y comprometido, **Cien niños esperando un tren** (1987), sobre la bella experiencia de un taller de cine que una profesora chilena realiza en poblaciones marginadas con niños pobres que nunca han asistido al cine. “Allí aprenden desde el fenómeno de la persistencia retiniana hasta elementos del lenguaje, construyen aparatos y llegan incluso a hablar de los géneros de cine”²³⁸.

Mencionemos dos documentales actuales, muy diferentes y de un estilo distinto al de Guzmán. **El tiempo que se queda** (2007) de José Luis Torres Leiva es un semidocumental, que registra la vida diaria en un hospital psiquiátrico, a partir de actos cotidianos de pacientes, sus enfermeros, los ritos de la comida y de los juegos; aunque lo que documenta la cinta no se ve a simple vista: la soledad del país, el abandono de un sector social. En cambio, **Calle Santa Fe** (2007) de Carmen Castillo es un montaje de tres horas acerca de la muerte, el 5 de octubre de 1974 en los suburbios de Santiago de Chile, de Miguel Enríquez, jefe del MIR y de la resistencia contra la dictadura de Pinochet; es la narración militante de la vida del líder político, y de la historia de su compañera, que emprende un viaje crudo a los lugares del presente, a la memoria de los vencidos.

La extensa revisión del documentalismo latinoamericano, finalmente, nos permite plantear que las escuelas documentalistas argentina y chilena son las más importantes. Fernando Solanas aportó el montaje de archivo y a la vez de opinión, política por supuesto; logrando un subgénero, el documental sociopolítico militante. Patricio Guzmán aportó el montaje de archivo y el uso

²³⁸ GALIANO y CABALLERO. Op.cit. Pp. 19 y 51.

de testimonios, y también de opinión política; logrando verdaderos monumentos documentales histórico-sociales.

Ambos logran un documentalismo comprometido, testimonios y herramientas e estudio para el análisis sociopolítico y la recuperación de la memoria política latinoamericana. Tenemos así, una visión de buena parte de la producción documental mundial, para lograr el objetivo de una conceptualización y una teoría de este género de cine.

V

PARA UN CONCEPTO ACTUAL DE CINE DOCUMENTAL

5.1. INTERPRETACION Y REPRESENTACIÓN

Los primeros documentalistas, pioneros que hicieron obras de gran prestigio, siguen siendo vigentes. Con pocos recursos y mucho fervor, se dedicaron a captar y filmar la realidad, lo que consideraban *la Verdad*, que no podía permanecer al margen del cine. No obstante, ya se han superado esas obras pioneras. Concretas en el tiempo, no fueron concebidas para estimular el debate, sólo para divulgación, y deben ser tomadas en cuenta porque generaron una progresiva sucesión de experiencias y resultados.

De la captura pasiva de imágenes de Lumière y Meliès, se pasó a la obra pionera de Vertov, quien ponía el futurismo modernista al servicio de la revolución rusa con un uso masivo del *montaje*; al mismo tiempo, Flaherty, inauguraba el cine etnográfico, el registro y Construcción del Otro, con el *guión* y la *observación participante*; la Escuela Británica, con Grierson a la cabeza, implicó al formación de un modelo documental clásico, con un sentido *cívico* y *ciudadano* ejemplar; y que influiría en el documentalismo norteamericano en la formación de modelos documentales nacionales. Buñuel y Riefenstahl, desde ideologías opuestas (uno la vanguardia comprometida, la otra el nazismo),

proponían los *films-manifiesto*, de agitación política. Y todos usaban ya el montaje y el guión. Para los años 30 ya habían pasado del corto y mediometraje al largometraje.

No se discute su mérito histórico ni su originalidad, pero los cambios de la sociedad han superado los modelos cinematográficos, incluidos los del cine documental, y no reconocer las nuevas relaciones entre información, sociedad y ficción lleva a un distanciamiento de la realidad.

La figura fundamental que puso al documentalismo en el siglo XX, fue Joris Ivens, que definió el *documental de reportaje social* moderno, humanista y comprometido. Rusos y franceses compartieron la idea, y fruto de ese vínculo con la colectividad es el *cinema-verité*, un estilo y escuela específicamente documentalista. El documentalismo español, tardío, se rige en cambio por el tema concreto de la recuperación de la memoria histórica.

Por separado, todos estos cineastas desarrollaron las bases del cine documental moderno: registrar un aspecto de la realidad, sin reconstruirla y obtener, de los datos escuetos y documentados y mediante el análisis, su esencia didáctica. El caso evidente es el *documentalismo latinoamericano*, de compromiso y lucha social, donde el cine (y no sólo el documental) es una herramienta de estudio, un arma de lucha y un testimonio. En una investigación futura, esto debe contemplarse para aproximarnos, por ejemplo, al cine documental peruano.

Por lo tanto, los continuos procesos comunicacionales y sociales han planteado una nueva forma de *cine documental* que transmite el sentido inmediato de la realidad, dejando oír la voz de las personas, que en el cine tradicional eran solo un elemento artístico. Por ello hay que plantear una conceptualización nueva del Documental.

El Cine Documental no es un subgénero cinematográfico, *es un género, y en su interior hay distintos tipos de tratamiento, que producen subgéneros*. Dichos subgéneros han sido bautizados según su especificidad: reportaje, film-

manifiesto, film-encuesta, documental testimonial, etc; que pueden ser o no documentales de montaje, etc, Además de una tipología según el tema: social, político, científico, deportivo, histórico. Su complejidad y, por lo tanto, su valor artístico y comunicacional, es igual al del cine de ficción.

Además, el Cine Documental ha dejado de ser un registro mecánico de acontecimientos de algún aspecto de la realidad objetiva, con narrativa lineal. Dando un gran paso sobre el “cómo” se debe narrar y plantear un tema, el Documental es ahora ***una interpretación de la realidad, donde el documentalista da a dichos acontecimientos un sentido propio, logrando una representación particular, aunque no ficcional, cuyo discurso puede ser subjetivo. El Documental pasa a ser así una representación reconstruida, que concede libertad y espacio a las tomas, y que además de sus bases informativas tiene funciones de reflexión.***

Finalmente, hemos visto que algunos de los mejores documentales del siglo XX son sociales y políticos, porque contienen elementos críticos de discusión que pueden plantear progresivas experiencias y resultados, en mayor grado que los documentales científicos o artísticos. La realidad, en especial la latinoamericana, plantea documentales que hagan reflexionar, meditar, educar y contribuir a la memoria colectiva. Los documentales españoles y argentinos son ejemplos logrados de documentales que hacen pedagogía histórica.

5.2. CUADRO GENERAL

Veamos ahora un cuadro general, donde se hallan ordenados los aportes de las principales escuelas y corrientes documentales mencionadas en esta investigación, en una síntesis que muestra los aportes, el subgénero documental generado por sus obras, y la significación teórica a una teoría mayor del documentalismo, útil para nuestra realidad:

CUADRO GENERAL

Documentalista	Documental	Aporte	Subgénero	Significación teórica
Robert Flaherty (1884-1951)	<i>Nanook del norte</i> (1920-22)	Investigación Observación participante Guión	Documental etnográfico	Narración y construcción del Otro. Inicio del documentalismo etnográfico.
Dziga Vertov (1896-1954)	<i>Cine-Ojo</i> (1925) <i>El hombre de la cámara</i> (1929)	Montaje, para un <i>Cine-ojo</i> y Cine-verdad	Documental de montaje	Constructivismo visual y futurismo para la construcción de la realidad.
John Grierson (1898-1972)	<i>Drifters</i> (1929)	Investigación, montaje Análisis para una función cívica Diálogo ciudadano	Film- encuesta Documental social	Modelo documental clásico (influyendo en el documentalismo norteamericano). Lo social entre tradición y modernidad. Formación de documentalimos nacionales.
Jean Vigo (1905-1934)	<i>A propos de Nice</i> (1930)	Análisis crítico	Define el cine social	Documentalismo crítico de raíz social, desde la vanguardia social francesa.
Luis Buñuel (1900-1983)	<i>Las Hurdes, tierra sin pan</i> (1932)	Uso del surrealismo	Film- manifiesto (surrealista)	Documentalismo testimonial de raíz política, giro social desde la vanguardia.

Leni Riefenstahl (1902-2003)	<i>El triunfo de la voluntad</i> (1935) <i>Olimpia</i> (1938)	Uso del cine para propaganda	Film-manifiesto (fascista)	Documentalismo propagandista, desde el fascismo.
Joris Ivens (1898-1989)	<i>Zuidersee</i> (1930) <i>La canción de los ríos</i> (1954) <i>Le ciel, la terre;</i> <i>Paralel 17;</i> <i>Le peuple et ses fusiles</i> (1965-1969)	Investigación social. Compromiso humanista. Análisis, montaje Cine para concientización	Reportaje documental de largometraje	Documentalismo social comprometido. Humanismo y militancia. Lo social entre la tradición y la modernidad.
Documentalista	Documental	Aporte	Subgénero	Significación teórica
Alain Resnais (n. 1922)	<i>Noche y niebla</i> (1955)	Montaje de archivos y noticieros	Documental histórico	Relación entre pasado, presente y memoria en la reconstrucción y recuperación de la memoria histórica (junto al documentalismo español).
Frederic Rossif (1922-1990)	<i>Morir en Madrid</i> (1962) <i>Why América</i> (1973)	Montaje de archivos y noticieros	Documental político	Subjetividad y replanteamiento del montaje.
Jean Rouch (1917-2004)	<i>Yo, un Negro</i> (1958) <i>Crónica de un verano</i> (1961)	<i>Cinema-verité</i> , de observación directa	Nuevo documental etnográfico	Re-construcción del Otro, en la representación de otras culturas.
Fernando Solanas (n. 1936)	<i>La hora de los hornos</i> (1966-68)	Montaje de archivo Opinión	Documental socio-político militante	Documentalismo comprometido, como testimonio y herramienta de estudio para el análisis sociopolítico y la recuperación de la memoria
Patricio Guzmán (n. 1941)	<i>La batalla de Chile</i> (1975-79) <i>La memoria obstinada</i> (1997)	Montaje de archivo Uso de testimonios. Opinión	Documental histórico-social	Latinoamericana.

CONCLUSIONES

1. El Cine Documental *es un género, y en su interior hay distintos tipos de tratamiento, que producen subgéneros* denominados su especificidad: reportaje, film-manifiesto, film-encuesta, documental testimonial, etc; y que pueden o no ser de montaje.
2. Los primeros documentalistas (Lumière, Meliès) realizaron una captura pasiva y estática de imágenes, con narrativa lineal, y sus obras no fueron concebidas para estimular el debate, sólo para divulgación. El primer aporte moderno fue el montaje, en la obra de Vertov. Flaherty aportó la idea del guión y la observación participante, y que un documental requiere investigación. Los británicos, con Grierson a la cabeza, aportaron la idea de que el documental tiene un sentido cívico y ciudadano, de diálogo entre público y autoridades. La escuela británica influyó en los norteamericanos en la formación de modelos documentales nacionales.
3. El film-manifiesto fue un aporte de Buñuel, desde la vanguardia; y de Riefenstahl, desde el nazismo. A Buñuel podemos sumar Jean Vigo, representante de la vanguardia social. Con todos estos aportes, y habiendo pasado el documental definitivamente al largometraje, quien llevó al documentalismo a su apogeo fue Joris Ivens, redefiniendo el *documental de reportaje social* moderno, humanista y comprometido. Otra puesta al día fue el “cinema-verité” francés, de la verdad cotidiana y directa. El documental pasó a ser el registro de un aspecto de la realidad, sin reconstruirlo, para obtener su esencia didáctica.
4. El documentalismo latinoamericano, multiforme y complejo de estudiar, es un universo de documentales de compromiso y lucha social, donde el cine (y no sólo el documental) es una herramienta de estudio, un arma de lucha y un testimonio de las desigualdades que vive Latinoamérica. Algunos de los mejores documentales del siglo XX son sociales y

políticos, porque contienen elementos críticos de discusión que pueden plantear progresivas experiencias y resultados, en mayor grado que otros subgéneros de documental.

5. *El Cine Documental ha dejado de ser un registro mecánico de acontecimientos de algún aspecto de la realidad objetiva, con narrativa lineal. Ahora realiza una interpretación de la realidad, que logra un sentido propio no sólo estético sino también ético; obteniendo finalmente una representación particular, no ficcional. Ya no es el “qué” sino el “cómo” el documentalista nos ofrece esos hechos, en un discurso de reconstrucción, que concede libertad de expresión y de reflexión.*

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA, Javier. "Entrevista a Joris Ivens". *Cinema Universitario*. Madrid, 11 (marzo 1960).
- ARANDA, Javier. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- BARNOUW, Eric. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BAXTER, John. *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BAZIN, André. "Sobre Chris Marker", en Chris Marker, et.al. *Retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.
- BORDWELL, David y Kristin THOMSON. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BRISSET, Demetrio. "Las Hurdes desde la antropología visual", en *ObsesioESbuñuel* (A. Castro, ed.), Madrid: Ocho y Medio, 2001.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Madrid: Plaza & Janés, 1982.
- CAICEDO, Andrés. *Ojo al Cine*. Bogotá: Norma, 1999.
- CARO BAROJA, Pío. *Recuerdos de un documentalista*, Pamplona: Pamiela, 2002.
- CASANOVAS, Anna. "Texto y escritura. La construcción de la imagen de la revolución. "La batalla de Chile" (1975-1978) de Patricio Guzmán". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002).
- CATALÁ, Joseph, Josetxo CERDÁN y Casimiro TORRES (coords). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio / Festival de Málaga, 2001.
- CRUSELLS, Magí. " 'Los niños de Rusia' ". Jaime Camino vuelve a recuperar la memoria histórica". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002).
- HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.
- CRUSELLS, Magí. "La producción cinematográfica extranjera en torno a la guerra civil". *Congreso La Guerra Civil Española 1936-39*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- DICK, Bernard. *Anatomía del film*. México: Norma, 1981.
- EVORA, José Antonio: *Tomás Gutiérrez Alea*. 22. Huesca: Festival de Cine de Huesca / Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1994.

- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1980.
- FLAHERTY, Robert. *La función del documental*. En: ROMAGUERA y ALSINA. (editores) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- GARCÍA, Emilio y Santiago SÁNCHEZ. *Así nació el Cine*. Madrid: Historia 16 n° 289, 1985.
- GARCÍA ESPINOZA, Julio. *Cine, comunicación y cambio social*. Lima: Causachun, 1989.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia. "La imposible captura de la realidad. La problemática del documental en 'The Spanish earth' (Joris Ivens, 1937)". *Otrocampo*. México, 12 (2004).
- GERBERDING, Guillermo. "Leni Riefenstahl y "Triunfo de la Voluntad" ". En: *Abrelosojos*. Lima, 2 (diciembre 2002).
- GORTARI, Carlos y Carlos BARBÁCHANO. *El Cine*. Barcelona: Aula Abierta Salvat, 1984.
- GRIERSON, John. *Postulados del documental*. En: ROMAGUERA y ALSINA. (editores) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- GUBERN, Román. 1936-1939. *La Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- GUTIERREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión, La Habana, 1982.
- HERRERA, Javier. *Las Hurdes*. Badajoz: MEIAC, 1999.
- IBARZ, Mercé. *Tierra sin pan*. Valencia: IVAM, 1999.
- IBARZ, Mercé. "Surrealismo, historia, contexto y pedagogía en "Tierra sin pan", 1933". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona. X-1/2 (2000).
- IVENS, Joris. *La cámara y yo*. Referencia en *El Cine según Joris Ivens*. Del Libro: "Cine en Vivo: 70 directores hablan de cine" de Diego Tapia Figueroa. En: *Revista Cuadro a Cuadro*. Lima, 8 (1995).
- KLINE, Ronald. "Ideología y documental en el New Deal". *Secuencias*. México, 5 (octubre 1996).

- KOCH, Stephen. *La ruptura. Hemingway, Dos Passos y el asesinato de José Robles*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.
- LINARES, Andrés. *El cine militante*. Madrid: Miguel Castellote editor, 1976.
- LOPEZ CLEMENTE, José. *El cine documental español*. Madrid: Rialp, 1960.
- LÓPEZ CLEMENTE, José. *Robert Flaherty*. Madrid: Rialp, 1963.
- MARIN, Dolors. "El cine documental histórico español en la actualidad: el caso de 'Extranjeros de sí mismos' ". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002).
- MARTÍNEZ, Josefina. *Los guerreros de las sombras. El documental durante la Segunda Guerra Mundial*. Bilbao: 37 Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1995.
- MARTINEZ-SALANOVA, Enrique. *Cine Documental. La búsqueda de la realidad en el documental*. Madrid: Aula creativa de Cine y educación, 2001.
- MEDVEDKIN, Alexander. *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- MESTMAN, Mariano y Fernando PEÑA. "Una imagen recurrente. La representación del "cordobazo" en el cine argentino de intervención política". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2002).
- METZ, Christian. "El cine: lengua o lenguaje?", en Roland Barthes, et.al., *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- MITRY, Jean. *Estética y sicología del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1986. Pp. 117-124.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1996.
- PABLO, Santiago de. *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- PARANAGUA, Paulo (ed). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PULGAR, Leopoldo. "Entrevista a Patricio Guzmán". *Punto Final*. Santiago, 569 (Junio de 2004).
- RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989.

- REISZ, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- RIAMBAU, Esteve. "Entrevista con Joris Ivens". En: *Dirigido por...* n° 138, julio 1986.
- RIAMBAU, Esteve. *Orson Welles. Una España inmortal*. Madrid, Filmoteca española, 1993.
- RIAMBAU, Esteve. "Tierra(s) de España: Nueve versiones del film de Joris Ivens". *Congreso La Guerra Civil Española 1936-39*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- RIEFENSTAHL, Leni. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 1991.
- ROMAGUERA, Joaquim. *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental, 1988.
- ROMAGUERA, Joaquim y Homero ALSINA (editores) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- ROTHA, Paul. *Los problemas y las realidades del presente*. En: ROMAGUERA y ALSINA (editores) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- ROUCH, Jean. *¿El Cine del futuro?* En: ROMAGUERA y ALSINA. (editores) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- SÁEZ, Esther. "La guerrilla de la memoria: un homenaje al maquis". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-1/2 (2002).
- SALVAT. *El cine, arte e industria*. Barcelona: Salvat, 1975.
- SALVAT. *El Cine. Enciclopedia Salvat del 7º Arte*. Barcelona: Salvat, 1986.
- SAN MIGUEL, Alonso. "La imagen de Franco y la reconstrucción de la memoria histórica en el Primer Franquismo. El noticiero español en 1939". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XII-3 (2003).
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. "Leni Riefenstahl: la estética del triunfo". En: *Historia y Comunicación Social*, 1. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1996.
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. *La Guerra civil española y el cine francés*. Sant Cugat: Los Libros de la Frontera, 2005.
- SANTOVENIA, Rodolfo. *Diccionario de Cine*. La Habana: Arte y Literatura, 1999.

- SEGUER, Daniel. "Retrospectiva de Kosakovski en el Festival de Cine de Europa Central y Oriental. Cataluña, febrero de 2006". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, XVI – 1-2 (2006).
- THARRATS, Juan Gabriel. "Los documentales de las Olimpiadas". *Revista de Cine Film-Historia*. Barcelona, II-2 (1992).
- TORREIRO, Casimiro y Josetxo CERDÁN (eds). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen (Festival de Málaga), 2005.
- URRA, Jorge Luis. "Cine argentino: recuento sin nostalgias". En: GALIANO, Carlos y Rufo CABALLERO. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- VERTOV, Dziga. *El cine-ojo. Textos y manifiestos*. Madrid: Fundamentos, 1973.
- VERTOV, Dziga. *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo. Extracto del ABC de los kinoks*. En: ROMAGUERA y ALSINA (editores) *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- VIGO, Jean. *El punto de vista documental. "A propos de Nice" (1929)*. Texto publicado en 1961. En: ROMAGUERA y ALSINA (editores). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- VIVAS, Fernando. "Cine, historia y Revolución Francesa". *Pasado y Presente*, Lima, II, nº 2-3 (1989).

Entrevista a Javier Corcuera. 11 de enero del 2008. Centro Cultural España.

Entrevista a Patricio Guzmán. Octubre del 2005. Alianza Francesa.