

# CINE: APUNTES SOBRE EL GENERO DOCUMENTAL

Edgardo Moreira Schenone

Recientemente, a la edad de noventa años, falleció uno de los realizadores más destacados de la Historia del Cine: el holandés Joris Ivens.

Aunque sus dos primeras realizaciones fueron experimentos sobre la forma y el ritmo cinematográficos, Ivens se especializó casi de inmediato en la vertiente cinematográfica del llamado cine documental; y, dentro de este género, cultivó el documental de compromiso social.

Esto nos deriva a considerar la discusión planteada acerca de la definición de "cine documental", su relación con la realidad, su "objetividad", la validez de la realización de documentales de compromiso social como testimonio efectivo de la realidad, la importancia del género documental y del subgénero mencionado en la historia del cine mundial y del cine latinoamericano -en el que Joris Ivens dejó su impronta de pedagogo- y de cómo este subgénero contribuye a reafirmar nuestra identidad cultural.

El cine tiene la posibilidad de realizar varias formas de acercamiento a

la realidad: por ejemplo, mostrando esa realidad 'tal cual es'; o mostrando una imitación de esa realidad, mediatizándola a través de la ficción.

A pesar de que el cine tiene un lenguaje convencional, y que la proyección cinematográfica sea un proceso de ilusión -donde se recons-

truye el movimiento a partir de fotografías fijas, que se suceden en la pantalla a una velocidad determinada para crear en el espectador, por el fenómeno de la persistencia retiniana, la ilusión del movimiento; donde existe un tiempo cinematográfico distinto al tiempo real, etc.-; el "realismo" de la fotografía, la reconstrucción del movimiento mencionada y la existencia de la dimensión temporal, hacen que la imagen cinematográfica (conjunción de lo visual y lo auditivo) nos parezca la reproducción más fiel de la realidad.

Desde los comienzos del cine -cuyas primeras proyecciones públicas de gran éxito se efectuaron con el proyector inventado por los hermanos Lumière, en París, a partir del 28 de diciembre de 1895-, hubo el deseo de utilizar la cámara cinematográfica para registrar diversos aspectos de la realidad. Así las primeras películas de Lumière -donde, es interesante señalar, el tiempo cinematográfico tenía la misma duración que el tiempo real- dieron cuenta de aspectos tales como "La



salida de los obreros de la fábrica”, “La llegada del tren”, “La demolición de un muro”, u otros, tales como la vida familiar de la familia Lumière.

Estas películas son uno de los primeros ejemplos de la transposición de la realidad ‘tal cual es’ a la pantalla cinematográfica; y como tales, constituyen, desde cierto punto de vista los primeros antecedentes del género documental.

Pero, ¿cómo podríamos definir el “documental”? En primera instancia, podríamos decir que documentales son aquellas películas que dramatizan hechos, en lugar de ficciones; o aquellas que muestren la vida cotidiana del hombre.

El término “documental” parece haber sido empleado por primera vez por los cineastas franceses, pero el realizador de origen escocés, John Grierson contribuyó a popularizarlo desde que en 1926 escribió una crítica sobre una de las películas de Robert Flaherty -pionero de este género, con un estilo muy particular-: “ ‘Moana’, siendo una suma visual de acontecimientos de la vida cotidiana de un joven polinesio y su familia, tiene valor **documental**”.

Se considera a Flaherty como uno de los iniciadores del género (también al soviético Dziga Vertov, y, un poco posterior, el francés Jean Vigo).

En 1920 y 1921, Flaherty filmó “Nanook of the North” (“Nanook el esquimal”), que se puede considerar una epopeya de un hombre en lucha con la naturaleza: es la reconstrucción de los aspectos más significativos de la vida de un esquimal y su familia, en el Artico.

Esta, y otras películas de este realizador -a pesar de pertenecer al género documental, toda vez que

muestran la vida cotidiana del hombre- (“Moana”) -1923-24-; “Hombres de Arán” -1935; y otras) están construídas como películas de ficción: a menudo “reconstruyó” la realidad, a partir de hechos concretos y de la existencia de sus personajes.

Un aspecto interesante de su método es el hecho de que hacía participar a los hombres de los que narraba su historia cotidiana, por lo que éstos se convertían en actores de su propia vida.

Dziga Vertov, por su parte, -también en la década del 20-, inmerso en la rica experiencia que significa el desarrollo del lenguaje cinematográfico en el cine soviético, propone su teoría del “Cine-Ojo”.

Partiendo de la premisa que la cámara es un ojo, y que como tal tiene la capacidad de captar objetivamente la realidad; propugna el rechazo de casi todos los elementos donde interviene el cineasta : el guión, la iluminación, los actores, el uso de los estudios cinematográficos para realizar las tomas, etc.

Las tomas debían realizarse directamente de la realidad y, olvidándose que el camarógrafo que realiza la toma selecciona - a través del encuadre- aspectos de esa realidad, decía que la creatividad del realizador sólo se debía manifestar a través del montaje.

El de Vertov es un cine comprometido socialmente: sus documentales reflejan los profundos cambios estructurales que se están realizando en su sociedad.

Jean Vigo defiende una teoría parecida a la del “Cine-Ojo” de Vertov, para la realización de documentales sociales; pero para él, debe haber una participación consciente del cineasta:

“Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticieros de actualidades, por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor”, y por lo tanto exige al espectador que tome postura frente al mismo.

En Inglaterra, John Grierson, secundado por Paul Rotha, Basil Wright y otros, impulsaron una escuela documentalista desde principios de la década de 1930.

Grierson definía el documental como “el tratamiento creativo de la realidad”. Enunciaba tres principios sobre el documental:

“1. Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los films de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla



Joris Ivens

hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.

2. Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.

3. Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla, el cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano".

La teoría del "Cine-Ojo" y otras similares sirvieron de base a nuevos movimientos tales como el "Cinema-Verité", uno de cuyos iniciadores fue el etnólogo y cineasta Jean Rouch, quien definió al documental como "la historia cotidiana, porque trata de cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo." Rouch enfatizó el valor del cine como técnica de observación y el valor de la "objetividad" del registro cinematográfico.

Estos documentalistas han sido sensibles ante la realidad social, o solamente ante algunos aspectos de la misma: por ejemplo, Paul Rotha le critica a Flaherty -a pesar de reconocer el valor de su obra como pionera del documental- el que se quede en lo idílico, sin llegar a ahondar en el análisis social; algunos de ellos se han comprometido social y políticamente.

Entre otros, surge nuevamente el nombre de Joris Ivens: éste, consciente de que el artista selecciona -al realizar un documental- los elementos que considera más importantes de la realidad, componiendo entonces una interpretación de la misma; toma al Hombre como mojón fundamental alrededor del cual gira toda su obra.

Pero no es el Hombre en abstracto, sino el Hombre inmerso en su sociedad: en el trabajo, en lucha contra la naturaleza, en lucha contra las relaciones sociales de opresión.

Así, Ivens participa -a través de una cámara militante- en la lucha de ese Hombre; en su tierra natal, Holanda; en Borinage, Bélgica; en la URSS; en la España republicana bombardeada por el fascismo; en la China invadida por los japoneses; en la Indonesia colonial; en Vietnam; y en América Latina, en Cuba y en Chile.

Y manifiesta, con respecto a la supuesta "objetividad" del cine documental: "El documental, cuando uno



Fernando Birri

lleva la cámara allí donde la gente está arriesgando su vida y su salario, no puede ser lo que llaman '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... Reportaje objetivo es aquel en el que el cineasta toma una posición de honestidad y respeto por la gente que está estudiando".

Verdadera declaración de principios, que de alguna manera retoman los cineastas latinoamericanos cuando quieren mostrar una imagen propia.

En América Latina, en la década de 1960, se produce el surgimiento de un Nuevo Cine que tiene como propósito principal mostrar la realidad del subcontinente.

Ese nuevo cine es influenciado por el movimiento neorrealista italiano, pues, tal como lo señala el cineasta Pastor Vega: "...es una experiencia válida y aceptable como acercamiento a la realidad".

También señala que el cine documental ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de este nuevo cine pues es cantera de aprendizaje donde es posible experimentar nuevas formas de expresión, aunque con sólidas raíces en la realidad; en países donde faltan recursos económicos, artísticos y técnicos, o sea donde se carece de una infraestructura adecuada para el desarrollo del cine de ficción.

Por otro lado, donde este último está desarrollado, las imágenes del nuevo cine documental latinoamericano se van a contraponer a las del cine oficial, conformista, y van a sacar a luz las reales condiciones sociales de América Latina.

En este sentido, podemos citar al cineasta argentino Fernando Birri,

uno de los principales teóricos del cine latinoamericano:

*"El subdesarrollo es un hecho para América Latina, la Argentina inclusive. Sus causas son conocidas: el colonialismo, de fuera y de dentro. El cine de esos países... ofrece una imagen falsa de esta sociedad, de este pueblo, excluye al pueblo; no ofrece ninguna imagen de ese pueblo. Ofrecerla ya sería un paso positivo, es la función del cine documental... Y al documentar esa realidad -esa sub-realidad, esa desgracia-, la niega, la repudia, la denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Pues muestra las cosas tal como son, irrefutables... Como compensación a esa función de 'negación', el cine documental tiene también otra función: la de afirmar los valores positivos de esta sociedad, los valores del pueblo, su reserva de energías, su trabajo, su alegría, sus luchas, sus sueños."*

El cine documental latinoamericano, el nuevo cine, se inscribe también de esta manera, en la vertiente del documental social, de aquel firmemente comprometido con la realidad histórica-social de su pueblo.



Santiago Alvarez

Dentro de esta misma vertiente es importante, para concluir, mencionar la experiencia cinematográfica documental cubana.

El 24 de marzo de 1959 se inaugura oficialmente el Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográfica (ICAIC). Este Instituto creó el Noticiero ICAIC Latinoamericano, que se inició en el año 1960, dirigido por Santiago Alvarez.

Santiago Alvarez es uno de los más importantes documentalistas del continente, y ha desarrollado su trabajo en un país donde el cine documental ocupa un lugar preponderante. Dentro del ICAIC ha realizado obras cinematográficas de un vigor y de una poesía inigualable (vbgr: "Ciclón"- 1963-; "79 Primaveras"- 1969-; entre otras), con una concepción del documental similar a las que propugnaban Jean Vigo o Joris Ivens pues -como dice el cineasta Jorge Fraga refiriéndose al Noticiero ICAIC:

*"...No se limita a 'registrar la realidad', sino que ofrece una 'visión interpretativa' deliberada y explícita de las realidades que registra".*

El documental cubano, al igual que el documental latinoamericano en general, es un tipo de documental donde el autor incita al espectador a mantener una actitud activa frente a lo que percibe, donde se rinde testimonio de nuestra realidad latinoamericana, y donde el hombre latinoamericano se reconoce y conoce sus raíces.

## Bibliografía

- Alvarez, S. y otros. **Cine y revolución en Cuba.** Barcelona, Fontamara, 1975.
- Armes, R. **Panorama histórico del cine.** Madrid, Fundamentos, 1976.
- Cobo, J. y otros. **"El cine latinoamericano, problemas del desarrollo"**, En: América Latina. Moscú, Progreso, N° 4, 1982 (pp. 87-120)
- Edmonds, R. y otros. **Principios del cine documental.** México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s/f.
- Heusch, L.D. **Cine y ciencias sociales. Panorama del film etnográfico y sociológico.** México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s/f.
- Ivens, J.; M. Loridan y J. Millán. **Paralelo 17. La guerra del pueblo.** Salamanca, Sígueme, 1975.
- Jacobs, L. (Sel.) **The documentary tradition. From Nanook to Woodstock.** New York, Hopkinson and Blake, 1971.
- Piedra, Mario (Comp.) **Cine cubano. Selección de Lecturas.** La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.
- Romaguera, J. y H. Alsina Thevenet (Edit). **Fuentes y documentos del Cine.** Barcelona, G. Gili, 1980.
- Sadoul, G. **Historia del cine mundial.** 2a. ed., México, Siglo XXI, 1976.
- Schuman, P. **Historia del cine latinoamericano.** Buenos Aires, Legasa, 1987.