

# **Del Cine-Ojo a Dogma95**

**Margarita Ledo**

Magdalena Adrover Gayá

Curso 2011/2012

# ÍNDICE

<b>PREFACIO .....</b>	<b>4</b>
<b>PRIMERA PARTE .....</b>	<b>4</b>
1.- Introducción .....	4
1.1.- Sobre la definición de documental.....	5
2.- Del cine como objeto .....	6
2.1.- La vida de improviso, la vida al natural .....	6
3.- John Grierson y la institucionalización del documental .....	9
3.1.- Carlos Velo y la cultura republicana .....	10
3.2.- Paul Rotha y la política del filme .....	11
4.- Un viaje iniciático que toca a su fin .....	12
<b>SEGUNDA PARTE .....</b>	<b>13</b>
1.- El documental como parte del cine moderno .....	13
1.1.- Neorrealismo y compañía .....	14
1.2.- Free cinema: el estilo sigue a la actitud .....	15
1.3.- Conexiones y visibilidad: Franju, Resnais, Marker.....	16
1.4.- Nouvelle Vague y cinefilia: Nanuk, el más hermoso de los filmes .....	17
1.5.- El caso español: espiritualismo, “lo de Salamanca”, y marxismo.....	17
2.- <i>Cinema verité</i> , la nueva “anunciación” .....	18
2.1.- La realidad según Pasolini .....	18
2.2.- La cámara y su tiempo.....	18
2.3.- La tecnología como ideología.....	18
2.4.- El <i>direct cinema</i> y la alianza con la televisión.....	19
2.5.- Québec: “Le refus global” .....	19
2.6.- Generación .....	21
3.- Versión latinoamericana: “Hacia un Tercer Cine” .....	21
3.1.- Cuba, sí.....	22
3.2.- La escuela de Santa Fe y el cine Nacional-Popular .....	23
3.3.- <i>Cinema Novo</i> , desde su propia tradición.....	24
4.- La ausencia, la separación y la pérdida: “I am a stranger here, myself” .....	25
<b>TERCERA PARTE .....</b>	<b>25</b>
1.- El renacimiento del espectador.....	25
1.1.- Realismo, realismos: entre Balász y Bazin .....	26
1.2.- Bertolt Brecht, militante “en diagonal” .....	27
1.3.- La muerte del sujeto .....	27
1.4.- El retorno de la teoría .....	28
1.5.- Taxonomías y televisión .....	29
2.- Historias del espectador.....	29
2.1.- La mirada documental.....	30
3.- Entre lo no filmable y la ficción documental .....	31
3.1.- “ <i>Casas viejas</i> ” y Basilio M. Patino .....	31
3.2.- “ <i>Relámpago sobre el agua</i> ” de Wenders y Nicholas Ray .....	32
3.3.- De la imagen a los personajes .....	33

4.- El complejo danés .....	34
4.1.- Del Cine-Ojo a Dogma95 .....	35
4.2.- Imamura, Kiarostami, Moretti: personajes con cámara.....	36
4.3.- Haneke y la <i>Machine-image</i> .....	36
4.4.- Chris Marker, la soledad y " <i>Sans Soleil</i> " .....	37
<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>38</b>
Del <i>medium</i> al sujeto.....	38

# PREFACIO

“La tragédie en suspens”: Jean Epstein advierte que va a dar comienzo la construcción de un nuevo tipo de discurso alrededor del cinematógrafo, y con él la posibilidad de mirar hacia la relación inevitable entre vida y ficción como parte de un mismo proceso que conjuga razón, imaginario y emoción, y que atraviesa la historia del cine y la del cine de la realidad.

“La salida de la cárcel” (Trueba, 1995): Se trata de una puesta en escena pero no por ello deja de ser un hecho real. Desde el punto de vista documental, la densidad de este minuto de película resume parte de los dilemas y de las constantes que nos ayudan a localizar un buen número de contradicciones alrededor del pensamiento dominante y de sus efectos sobre el cinematógrafo como exclusivamente ficcional. Una persona que se representa y que lo hace para un objeto artístico, adquiere el estatuto de credibilidad y hace visible la verdad histórica. Conjuga, en el mismo proceso, observación y narración expositiva.

Explicar el cine documental, su diferencia frente a otros objetos y su consideración por parte de la sociedad nos conduce hacia los autores fundacionales, hacia sus textos y hacia sus obras. Unos autores que se significan por cómo se dirigían a sus contemporáneos, por pensarse a la vez producto y operadores de su época, por estar inmersos en un territorio expresivo cuyo paradigma nos remite hacia la duplicidad e inseparabilidad entre “la ilusión de la vida real” y la vida real como fragmento.

Nos detenemos ante el documental como un cine que tiene su origen en un pacto, en un acuerdo entre autor y espectador para la puesta en forma de la realidad. El referente se dispone como lo real en la medida en que es su expresión.

También debemos preguntarnos quién pudo estar interesado en expulsar al documental del cine y del cinematógrafo; por ejemplo, la industria de entretenimiento.

Este libro se plantea un cine con objeto, que define sus constantes en el período fundacional y que, con cambios en el dispositivo, en la cultura visual y en los parámetros políticos que van caracterizando el s. XX, propone toda suerte de variaciones en los modos de filmar, de representar y de hacer cine desde lo real.

Tres períodos, los años 20-30, los 50-60 y los 90, puntúan la cronología de las obras. Tres o más guerras nos hablan de los escenarios: entre la primera y la segunda gran guerra, por entre la guerra fría y a partir de la guerra del Golfo. Tres iconos mediáticos: la radio, la tele y ahora Internet.

## PRIMERA PARTE

### 1.- Introducción

Las acepciones tanto de “objetividad” como de “verdad” tienen que ver con:

- objetividad: dejar que los otros (lo externo a nosotros) se exprese
- verdad: mecanismos que cada época elabora para una definición de “verdad” referida a un objeto y sobre sus manifestaciones en un sujeto colectivo.

Algunas posiciones niegan la posibilidad de acceso a lo real y con ella la existencia del documental. Otras reclaman para el documental la verdad. La reivindicación de la “verdad” por parte del documental no es ni más ni menos peligrosa o equívoca que su reivindicación en cualquier otro arte. “Lo equívoco es tomarla por una creencia uniforme, olvidando la diversidad práctica e incluso retórica que la marcó a lo largo del tiempo” (Zé Manel).

El hecho de pensar el pasado desde la perspectiva de la historia y de la memoria supone abrirlo a la inserción con el presente. No podemos seguir sometiéndolo a las reglas de otro discurso que corrió paralelo al del cine y al del relato periodístico.

Es frecuente volcarse en la genealogía de la palabra “documento” y con ella activar la creencia de que tal vez la palabra mantenga ocultas algunas de las claves de su sobriedad, de su autenticidad, y de que puede instruirnos en discernir lo falso y lo verdadero.

### **1.1.- Sobre la definición de documental**

La palabra documento va apareciendo a lo largo del tiempo para designar nuestra capacidad de aprendizaje a través de la experiencia de otros, elaborada desde una Cultura, tratada y adaptada a nuestro sistema de descodificación, a nuestra capacidad de comprensión, y que al entrar en contacto con nosotros modifica esta misma capacidad de entendimiento.

La finalidad de constatación (a través de escritos y/o de rastro material) se transforma en un incontestable cuando se realiza mediante la imagen fotográfica. El valor documental de una imagen tarda en separarse de su referente; hasta que una generación (la de Flaherty, Vertov, Ivens, Epstein, Rotha...) optó por el camino de la diferencia, de lo que se llamó especificidad, no de lo real, sino de su estatuto como imagen cinematográfica. Estos autores estaban convencidos de que ningún arte ni ciencia puede desempeñar la función del cine o sustituir al cine en su función.

La imagen cinematográfica como imagen técnica apunta hacia la máquina como condición para que podamos registrar lo otro o a nosotros mismos. Lo que Grierson llamó “valor documental” se establece desde el interior de un sistema cultural organizado en pares de contrarios y tendrá que definirse por todo lo que la separa de lo ficcional. Desde posiciones institucionales, el principio de no intervención en el referente se plantea de manera axiomática hasta convertirlo en universal.

El pensamiento documental desenvuelve hacia dentro un tejido complejo de fórmulas y combinatorias, de modelos y de experimentos que apenas se asomaron a la superficie de la historia del cine. Hasta que por fin llegó Godard. Desde la propia tradición documental nos llega otro tipo de entrada diferente, una mirada de género que no deja de tener en cuenta las contribuciones y las opciones de algunos autores tan influyentes como Stella Bruzzi (*“New documentary: a critical introduction”*).

Otra vía posible tiene en cuenta la puesta en relación de un autor y un público a través de un filme que ambos reconocen como documental, y que tiene en cuenta las cuestiones que van a permitir incorporar en técnica y arte en el mismo proceso (*“La caída de la dinastía Romanov”*, Esfir Shub, 1927).

“La fiction c'est moi, le documentaire c'est les autres”: Godard par Godard. El modo de relación con los otros de un autor, de un público, de un dispositivo, de la consciencia de pertenencia a una cultura de la que es parte activa el cinematógrafo y de la que somos parte activa con el cinematógrafo.

“Moi, l'autre” como puesta en forma del lenguaje del medio y como puesta en escena del material para el observador. La lucidez sobre el dispositivo y sobre hacer avanzar o no la transparencia del dispositivo. El

documental, en suma, como obra construida desde el interior de las relaciones de comunicación, como dialéctica entre creación y convención, entre yo y los otros.

Es importante recordar que la relación de la persona autora con lo real como material pasa por el dispositivo y por una serie de posibilidades que son parte del dispositivo (o a las que el dispositivo debiera llegar): pasa por la formalización más o menos estable de lo que reconocemos como lenguaje del cine, pasa por la actitud y la intención estética, y tiene que pasar por la pantalla.

## **2.- Del cine como objeto**

De la opinión dominante a favor de la urbe como escenario del modo de producción industrial y como espacio para todos los sujetos y todos los motivos, la señal que nos interesa es la conciencia de la desaparición paulatina y efectiva del héroe individual y la construcción de la modernidad con un héroe colectivo que exige otros mitos a los que transferir su conflicto. Incluso Flaherty exclama que una historia debe originarse en la vida de un pueblo y no desde acciones de individuos.

Esto conduce a la separación entre lo que se va a llamar “documental” y lo que hasta ese momento se entendía cuando escuchábamos decir “documental”. Un nuevo cine que aparentemente es descriptivo pero que no es literatura de viajes.

Si nos parásemos a clasificar dentro de las ideas a aquellos autores más controvertidos para con la creación cultural, los localizaríamos entre el surrealismo. La excepcionalidad de un Vigo, un Vertov o un Grierson no está tanto en participar del pensamiento de su tiempo como en aplicar dicho pensamiento a un objeto nuevo, el cinematógrafo, como creación singular de una época.

Otra de las cuestiones que con el tiempo pasó a funcionar como un cliché es el culto a la técnica como diferencia. Ni los relatos más rupturistas dejan de anotar su cautela hacia los desvíos formalistas. Algo bien distinto es la conciencia de la cámara como una mirada que modifica nuestra percepción.

La generación que se pone a hacer cine documental es un prototipo del siglo XX, no por razones de cronología, sino por participar en lo que define esta nueva era: derechos mutuos; pactos para saber leer, trabajar menos, cuidar del cuerpo, votar...

Los críticos vieron en Jean Epstein sobreimpresiones, ralentíes, movimientos de cámara..., el medio y el lenguaje del medio, pero no se pararon a ver por qué en los años treinta deja los estudios, se ciñe a la cámara fija y filma, con sonido directo, el ciclo bretón. Todo lo que se puede hacer desde el interior del mundo y desde lo profundo del cine está en Jean Epstein, alguien que quiere películas, no en las que no pase nada, pero sí en las que no pase casi nada.

### **2.1.- La vida de improviso, la vida al natural**

Si algo llama la atención en estos años primeros del discurso sobre el cinematógrafo, más allá de la fascinación técnica y las posibilidades estéticas, es el interés por remarcar la impresión de realidad frente a la teatralidad; lo que Barthes llama “gesto social”, captado más allá de la voluntad del sujeto, de improviso.

Está en proceso un dilema sobre el modelo para la representación, bien mediante su inscripción directa, la vida de improviso, bien como *mise-en-scène*, como la vida al natural. Esta doble mirada será una de las constantes que le permitan al documental construir su lugar desde la etapa fundacional. La primera consecuencia es la negación de cualquier herencia literaria y teatral, la condena de la ficción estándar y el gesto de eliminar los escenarios fabricados y sus actores.

Sólo la certeza de que la cámara ve de un modo diferente a como ven nuestros ojos nos permite afirmar que la percepción de lo que la cámara da a ver es también diferente de la visión directa del mismo material. El material en bruto es un efecto sin contorno, que va a cobrar significación en la operación de montaje, que nos define inevitablemente como parte del organigrama general.

El filme que inaugura los poemas urbanos es *“Manhatta”* (poemas de Guillaume Apollinaire y música de Satie) de Charles Sheeler y Paul Strand (1921). Estamos ante uno de los fenómenos culturales y de acción creativa de grupo que sólo se explican como parte del siglo.

Si bien *“Nanook”* se considera el primer documental cinematográfico, en el nivel teórico se pueden ir confrontando casi dos décadas de escritos y algunos textos clásicos (Germaine Dulac, Louis Delluc, Elie Fraure...).

### 2.1.1.- Dziga Vertov: dispositivo y circularidad

El primer programa de los kino-documentalistas publicado en 1919 (año en el que Lenin nacionaliza todas las industrias del cine) contiene las claves de lo que Vertov va a desarrollar en sus películas. Sería difícil tratar de entender este y otros textos al margen de la transformación en los modelos de pensamiento que se operan entre la última década del siglo XIX y su paso a las vanguardias en los años 10. La identificación incesante a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción “por muy fuerte que sea la impresión producida por ésta”.

Las teorías que ponen en marcha el Cine-Ojo aparecen en escenarios que parten de la técnica como sustantiva y de la búsqueda de una nueva imagen. Existe una preocupación por separar el documental, no sólo de lo que llamaron herencia literario-teatral, sino también de otras prácticas que no impliquen relación entre el referente y su transformación. En el caso de la escuela vertoviana, llama la atención el uso de material de archivo y su confianza en el nuevo medio como el lugar único para que se exprese el material.

Mikhail Kaufman, el cámara-inventor que construye sus teleobjetivos para poder filmar a la gente de improviso y encajarla en la idea de Vertov, habla de cómo traspasan los límites de la crónica trabajando la imagen a través del ángulo de cámara, de la fotografía y, sobre todo, buscando el momento en el que la realidad se convierte en imagen. Vertov decide que temporalmente tratará a las personas como objetos, dada su incapacidad para comportarse naturalmente delante de la cámara.

En los manifiestos se refleja la visión cinematográfica de la realidad, la unidad entre forma y contenido, cierto afán de cientificidad, planificación a la hora de seleccionar en el momento de rodaje y el hecho de depositar en el montaje la capacidad metafórica y polivalente de la obra de arte y en el Cine-Ojo el reto de la poética de la verdad, así como la eliminación de los rótulos. La verdad de los materiales es, en todo el pensamiento constructivista, un motivo cultural.

### 2.1.2.- Robert Flaherty y los procedimientos de verdad

Sus héroes se acercan a los personajes de la literatura oral. No son “estrellas” ni producto de la fantasía, sino de esa capacidad de fábula que vamos olvidando. La cultura visual y cinematográfica de los 20 y 30 va a empeñarse a fondo en todo lo que se puede hacer con “nosotros” como bruto enigmático y como sucedáneo del nosotros real. Flaherty creó un mundo a su imagen, una obra íntima, y la creó siempre a partir de lo que observó.

Desde los años 30 se viene discutiendo el valor de Flaherty en función de su veracidad documental, un tipo de barrera que el cineasta nunca levantó. “Tan profunda es la observación que sólo por ella misma

crea" (Costa).

Una actitud que va a erigirse en punto de partida para la cultura cinematográfica del documental, que enlazará con Rouch o con Perrault en la posguerra, y que llegará hasta la actualidad con autores como José Luis Guerín. Una cierta filosofía de evitar el adorno, que pasa, como la del propio Grierson, por la experiencia como proceso creativo. Balázs nos habla de una nueva forma de conciencia, nacida de la unión del hombre y de la cámara, y del propio acto de filmar.

La verdad de los materiales y el arte de agitación con y sobre las masas enseguida van a colisionar con un período de crisis que pone a prueba al artista en la sociedad: Ruttmann se pone al servicio de los nazis; Ivens va a las Brigadas Internacionales; Vertov se separa del oficialismo estaliniano en la URSS; Epstein se centra en el ciclo bretón. El *"Quindinale di Divulgazione Cinematografica"* (Roma, nº22, 1937) publica un texto de Flaherty criticando el sistema Hollywood como contrario al realismo y señalando que la finalidad del documental es "representar la vida bajo la forma en que vive... que se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar... y que [la selección] se realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no disimulándola tras un velo elegante de ficción".

### 2.1.3.- Poesía, verdad e ironía: de Vigo a Buñuel

Jean Vigo supo reunir poesía, verdad e ironía. Oponiéndose a la técnica por la técnica, su uso de la *candid-camera* no tendrá que ver ni con un premeditado *voyeurisme* ni con lo inesperado del espectáculo de feria. Su regla de oro, para que lo real pueda ser tratado como documento, es que se inscriba en el filme como presencia sin pasar por la representación. Tanto su actitud como su obra *"À propos de Nice"* señalan uno de los puntos de inflexión de la imagen, que ya no será como la ve el ojo, como la ve el objetivo ni como éste la registra. Será como si el objeto tuviese su propio cerebro e hiciese posible una suerte de perpetuo descubrimiento.

En *"Vers un cinéma social"*, Vigo habla del cine social y de una película-modelo para la comprensión de este tipo de cine: *"Un chien andalou"*, de Buñuel. Se trata de hacer ver cómo una película enfrenta consigo misma a una sociedad con la firmeza de la puesta en escena, la iluminación, las asociaciones visuales e ideológicas, la confrontación entre lo subconsciente y lo racional.

*"À propos de Nice"*, al estar inmersa en la lucha de clases, nos prepara para ver en lo grotesco de la burguesía la ruptura de cualquier ligamen con la sociedad. Ni el dispositivo es una variable independiente ni el cine social puede hacerse sin asumir un sujeto que provoque el interés.

Sobre esta época Buñuel nos llevó hacia lo imposible, hacia donde no se puede, simplemente, vivir, y articuló un nuevo ensayo de geografía humana (*"Las Hurdes"*). Su propósito consistió en crear sentido y que la creación del sentido no se sometiera a la pre-existencia, sino a la puesta en escena e incluso a la construcción de las secuencias: "Generalmente en un documental se toman no sólo las vistas que corresponden al guión trazado de antemano sino a todas aquellas que nos ofrece la casualidad y que pueden ser interesantes luego intercaladas en el filme. Nada de eso hice yo. [...] Todas las vistas que veis en el filme hubieron de ser pagadas".

Los autores que exploran la vida la expresan su actitud cívica y política en sus obras, porque la época le da coherencia al trabajo de grupo.



#### 2.1.4.- De la forma y los contenidos: Joris Ivens

Un prototipo de profesional moderno que conoce la técnica, trabaja para organizaciones políticas o para firmas, manifiesta sentido de grupo trabajando con los autores del *New Deal* y con las Brigadas Internacionales. Tanto sus últimas como sus primeras películas alcanzan el éxito ("*Une histoire du vent*", "*The Bridge*"). Pero tal vez este caso llame más la atención por tratarse de filmes "sin contenido" sobre los que su director resalta, por una parte, la importancia de descubrir la identidad del espectador con lo simple, con lo cotidiano, y por otra parte el perfeccionamiento técnico y creativo que adquirió antes de ponerse a trabajar en filmes "de contenido" hasta convertirse en un paradigma de unidad entre actitud y opinión. Ivens representa el ejemplo más acabado de la unidad arte/compromiso, de la dialéctica entre cine militante y poética.

"Un cineasta documental tiene que tener una opinión en cuestiones tan vitales como fascismo o antifascismo, tiene que tener sentimientos sobre esas cuestiones si quiere que su trabajo tenga algún valor dramático, emocional o artístico".

Seguramente "*Tierra de España*" sea la primera película de rodaje de guerra en su época. Ivens considera que lo específico del documental reside en su capacidad para enfrentarse con el cine de las grandes productoras. Es un cine que implica siempre al espectador mientras exige una actitud ética, en permanente "autocrítica", de su autor. El director plantea problemas prácticos para el cineasta, cuestiones en torno a los encargos, al tiempo que sostiene que su único aliado en esta batalla es la verdad documental. Un documental precisa la personalidad del cineasta. Declara su confianza en el desarrollo de la no ficción siguiendo el modelo de la URSS: el documental no debe contentarse con ser una simple fuente de emoción, una celebración de la belleza del mundo, sino que debe movilizar acciones y respuestas.

Ivens defiende la repetición como "esencial para el desarrollo del cine documental" y mantiene que si las escenas se organizan de forma correcta no tienen por qué perder su valor.

En 1933, "*Borinage*", que se piensa primero como una obra sobre la miseria, entra en la arena internacional de la mano de una situación de crisis generalizada y es ejemplo de cómo la época conduce los pasos de los cineastas hacia la militancia. Originalmente se construye como película muda, en los 70 se le incorpora un comentario hablado y más tarde un historiador alemán encarga una pieza musical para el filme. Es un buen ejemplo de cómo un documental riguroso se transforma en un panfleto lírico.

Cavalcanti: "lo social, lo poético y lo técnico como los tres ejes fundamentales para un director". Este autor parte de la vanguardia parisina e interviene en la riqueza del documental social: su propuesta contrasta con el sueño de la absoluta objetividad; es como si la máquina de filmar se volviese hacia el interior, no para fijar los aspectos del mundo externo, sino su reflejo en la conciencia. Son las cosas reales del mundo interior.

### **3.- John Grierson y la institucionalización del documental**

Grierson vio "*Nanook*" y empezó a pensar el cine como uno de los instrumentos para la clase obrera. Estudiará en Chicago métodos, técnicas y elementos que intervienen en la configuración de la opinión pública. A su regreso promoverá una iniciativa que se convertirá en sinónimo de "escuela británica de documental". La primera cuestión a asegurar es la financiación. Considera que el hecho más singular del documental fue precisamente no buscar el dinero de Hollywood sino el del gobierno, comprometiendo a las instituciones con los propósitos del cine realista. Desde 1933 hasta el final de la guerra entra en la GPO,

unidad cinematográfica en la que se forma una generación y que pasará a depender directamente del gobierno hasta el fin de la guerra. Aplicará su compromiso con la construcción de una cultura nacional, con el sentido de pertenencia y con lo que da sentido a la pertenencia: derechos, producción, ciudadanía.

“*Night Mail*”, de Wright y Watt (1936), es la película que para Dai Vaughan contiene todos los elementos que conforman el mito del documental británico: el grupo muy unido, el viaje nocturno, el aislamiento físico y al mismo tiempo el mantenimiento de una red de comunicación, el trabajo en beneficio de la comunidad... “*Housing Problems*” (1935), donde los habitantes de los suburbios se convierten en personajes que hablan directamente a cámara, con sus propias palabras y desde su propia y miserable habitación.

Durante la guerra, Humphrey Jennings, en el equipo de la GPO, va a aplicarse a todo lo que el material pro-fílmico puede dar de sí con “*A diary of Timothy*” y con “*Listen to Britain*”.

Las coincidencias en torno a la importancia del proyecto griersoniano y su impronta en el cine británico pueden relacionarse con Robert Murphy, Dilys Powel o Langlois. Este último habla del GPO como un taller en el que se aprende a hacer cine haciéndolo, donde nadie trabaja de manera gratuita, ya que cada imagen filmada responde a una necesidad, y equipara su importancia durante la 2ªGM a la del cine soviético durante la guerra civil. El proyecto griersoniano es una de las empresas más coherentes y más mimadas del cine social.

La estrategia que va a elaborar Grierson para llegar a establecer un modelo sobre el que evolucionar se nutre de su propia formación y de su objeto de observación, la opinión pública como activo para la democracia, además de los medios de comunicación de masas como grandes artífices de su configuración. Alrededor de esta idea, y optando por el modelo no vertoviano de la escuela soviética, Grierson desarrollará todo su pensamiento, su trabajo organizativo y político, su compromiso público y personal, y su obra cinematográfica. En esta última, Grierson trabaja como director (“*Drifters*”, 1929), pero sobre todo como productor, en un programa que sirvió para la institucionalización del cine de la realidad de contenido humanista, en un primer estadio, y que después estuvo al servicio de la causa ciudadana nacional y de los gobiernos enfrentados al nazismo; el conocido como cine de propaganda.

Es una época en la que se van estabilizando ciertas condiciones para hacer viable esa modalidad de intervención. Los argumentos alrededor del cine como arte y la ascensión de la industria de consumo gracias a la entronización del concepto de entretenimiento también se dejarán sentir en esta relación marcada por la producción de bienes y por la dialéctica entre trabajo y capital.

John Grierson pasa a la historia del documental por una frase, por introducir un giro en la idea de documental como documento. Habla de un tipo de práctica cinematográfica, aquella que registra el mundo material a partir de la mirada de un autor, y lo resume en “el tratamiento creativo de la realidad”.

Lo cierto es que no se puede estudiar el documental en Europa sin Grierson. El cine de la realidad sigue su camino y consigue reagrupar activos para una segunda época, la del cine directo. Lo que cambia es su función social.

### **3.1.- Carlos Velo y la cultura republicana**

La época se representa en el documental. Goza de credibilidad como producto y consigue figurar en la oferta de espectáculos; existe un público más o menos fiel y esto se traduce en obras en las que la preocupación es formal pero también en las que el contenido define su singularidad.

Desde su formación sistémica, Velo aplica a lo que lo conmueve una capacidad analítica sin par, que lo lleva a estudiar *“El acorazado Potemkin”* fotograma por fotograma, o a ver en Griffith y en Flaherty sus otros dos modelos cinematográficos. Montaje, realismo, fabulación, son una guía que le lleva hacia su relación con lo social como nudo organizador. Su educación sentimental pasa por un cine de vocación popular, un rasgo que se introduce en todas sus líneas de trabajo. La confrontación con el entorno, natural o social, que ilustra sus filmes.

Lo más singular de Carlos Velo es la capacidad de adaptación biográfica con cada fase histórica. Hace cine institucional y didáctico durante la República, prepara cineastas para lo que será el ICAIC en Cuba con su cine-camión...

Carlos Velo se estrena con un encargo del Ministerio de Agricultura, *“La ciudad y el campo”* (1934). El lenguaje cinematográfico es de Griffith, la voz es un reflejo condicionado y automático, y en la banda sonora conjuga música culta y local y música atemporal. El paso siguiente se produce en el cine puro, en el simbolismo, en *“Infinitos”* (1935) donde la huella es de Vertov.

En 1956 presenta su propuesta de establecer una base en Buenos Aires para un cine educativo, documental e informativo, y habla de tres niveles funcionales para la construcción de un cine militante. Presenta una ponencia con el título *“Proposta de creación do Centro Cinematográfico Galego”*, que se revelara como un compendio de su creencia en el cine como “el instrumento más poderoso de nuestro tiempo para la intercomunicación entre los hombres y la propaganda del progreso”. La propuesta de Velo se articula en torno a las cuatro ramas de la industria cinematográfica: producción, compra e intercambio, distribución y exhibición para tres géneros (educativo, documental e informativo), además de contemplar la posibilidad de un “Noticiero Galego” mensual.

Carlos Velo es un arquetipo republicano, que vive el cine como instrucción pública y que encuentra su vocación natural en el cine neorrealista y didáctico, mientras establece una simbiosis entre la cámara, el personaje y el espectador. *“Universidad comprometida”*, uno de sus últimos documentales, podría utilizarse como prueba de las aplicaciones del montaje dentro del directo, con un personaje-modelo, un sujeto colectivo y su implicación o bien en el sistema productivo, o bien en la sociedad.

### **3.2.- Paul Rotha y la política del filme**

*“The Film Till Now”*, escrito a finales de los veinte, conjuga una cierta perspectiva evolucionista del medio con la categorización de principios estéticos, que se mantendrá hasta los sesenta, hasta el final del segundo período, el del cine moderno, como referencia y como base para la escuela crítica que emerge en esa década: la *cultural studies*.

Algunos de los presupuestos de Rotha son cuestionados por grupos tan significativos como el *Free* o la *Nouvelle Vague* en lo que se refiere, por ejemplo, al cine de Hollywood como necesariamente comercial e incapaz de permitir la emergencia del autor. Su consideración del director como fuente creativa de la película y la función del *editing* (montaje) lo convierten en un interlocutor para la generación posterior. Mantiene la distancia respecto de la confianza en la cámara como variante constitutiva de la trama expresiva y de sentido, el cine de propaganda y su poder de sugestión.

Al considerar el cine como un arma de propaganda, Rotha revisa la noción de entretenimiento para localizar entre los objetivos de las películas comerciales, no tanto el beneficio económico, sino la aceptación de las condiciones de existencia. Va enseñando a separar la calidad cinematográfica de su ideología y uso social. Rotha va conduciendo a su audiencia de izquierdas hacia la comprensión del

movimiento documentalista como necesidad y hacia la necesidad de establecer un programa de apoyo para este tipo de cine, en el que la clase obrera existe.

Biógrafo de Flaherty, rodará con él *"Industrial Britain"* (1933) y *"Hombres de Aran"* (1932-1934). Entre sus obras de divulgación resalta *"Documentary Film"* (1936).

El cine didáctico, el cine republicano, el cine con sentido patrimonial, de pertenencia a una sociedad, tienen en Paul Rotha su gran valedor. Su influencia se alarga hasta los 80, tanto su pensamiento cinematográfico como las respuestas críticas que provocó.

La dicotomía entre cine americano/filme europeo de arte y ensayo; las cualidades negativas de la producción masiva y de la audiencia pasiva; la función creativa del lado de los directores frente a los guionistas; el montaje como aquello que permite pasar de una actividad mecánica a la obra artística... Para Rotha un filme tiene como punto de partida el realismo fotográfico pero como punto de llegada la *mise-en-scène*. Rotha, al final de los 20, se manifestaba contra el culto al dispositivo bajo su dominante técnica.

Su cine evoluciona desde un montaje de fragmentos e insertos, de efecto de simultaneidad en *"Face of Britain"* hasta la ilusión de transparencia total en *"The fourth State"* (1939), pasando por un montaje de continuidad en *"The Silent Raid"*.

#### **4.- Un viaje iniciático que toca a su fin**

*"Ser tudo de todas as maneiras"*, un verso de Fernando Pessoa que sería suficiente para acercarnos al cine de entreguerras. Desde el interior del movimiento documental, y sin poder extrañarlo de su época, la visión cinematográfica de la realidad está encerrada en una de las numerosas sentencias vertovianas: la verdad poética como fin, el Cine-Ojo como medio y Meyerhold como fórmula para mantener distante al espectador del acontecimiento.

La visión natural se desliza desde el pensamiento científico positivista hasta demostrar que las cosas se repiten una y otra vez. Desde el punto de vista del dispositivo, en *"L'Âge du cinéma"*, Epstein mantiene que la vanguardia es esencialmente técnica, que son aquellos inventores que quisieron tener cámaras más manejables para variar la distancia de las tomas y poder crear el *découpage* o los que las movieron en travelling, para, en el 46, con *"L'intelligence d'une machine"*, reafirmar que el cine deja ver la transformación cultural y de mentalidades que provocó.

Ver es idealizar, abstraer y extraer.

Béla Balázs nos introduce en el montaje como el espacio para el espectador, para su relación con las variaciones de la escena, del encuadre; en suma, para que aprendamos a movernos desde el interior. Todo lo que sabemos del montaje se deriva de un momento donde se conjugan arte, expresión y comunicación.

Badiou dice que el s. XIX es una época que se significa por su gran capacidad de creación intelectual, tocando todos los registros. La teoría del documental, las ideas sobre este tipo de cine, no dejan ningún flanco al descubierto respecto a dialogar con la ficción y desde cualquier perspectiva se ensaya la formulación de propuestas que mimen a la cámara, al dispositivo que hace de lo audible y de lo visible un nuevo corpus de expresión; la vida transformándose en película desde el momento de filmar.

Pudovkin: la inseparabilidad de los elementos de composición, de la voz y el movimiento, de la sombra y la luz, del espacio y el tiempo. Leyes más o menos de carácter general, normas y códigos que irán transformándose con la cultura visual de la sociedad.

El documental, como otros nuevos objetos, comienza sin una definición de sí mismo que le venga dada, y establece su primer espacio en relación con la literatura, el teatro, el espectáculo... la ficcionalidad. Y terminará por perfilar su propia frontera a medida que se desenvuelve el pensamiento sobre cine y realidad, y a medida que se hace necesario avanzar con la aplicación de este pensamiento y se cuestionan prácticas de uso universal. Este y otros muchos regalos son los que nos fue dejando la primera época del documental

Desde esta idea no nos resulta nada difícil deducir el reconocimiento explícito del autor, ya no con el nombre de artista sino con el de "creador". Además de los autores y de la diferencia siempre anotada en el ámbito de la estética, resaltan las condiciones de producción, un equipo reducido de amigos, normalmente sin honorarios y filmando en el exterior. La circulación a través de una verdadera red europea.

## SEGUNDA PARTE

### 1.- El documental como parte del cine moderno

Doble acepción de lo exterior: Este fue uno de los objetivos del segundo período del cinematógrafo documental. Lo exterior liberado de la percepción a medida que declaramos subjetiva la visión. Doble lectura de lo interior: en el movimiento de los personajes y en la sociedad. Duplicidad entre lo real observable por la cámara y su negación como verdad. La verdad de lo real como resultado de los caminos que se bifurcan porque la cámara actúa. La época necesita definir otros proyectos sobre los que empezar a trabajar, y lo hace contando, por primera vez, con lo que llamamos tradición documental; acogiendo un obras que pasan a ser clásicas porque nos explican, una y otra vez, los mismos conflictos, las mismas querencias, los mismos deseos y el enigma que rodea la crueldad.

Resultado de la quiebra del siglo, el tiempo se aboca hacia los rastros, hacia la materia como *index*, hacia la imperiosa necesidad de encontrar modos de pensar lo real para confrontarlo con su puesta en discurso. Nos volvemos hacia nosotros mismos. El cine ya no discute sobre su estatuto de artisticidad sino que trata de conseguir su articulación comunicativa como hecho cultural, por un lado, y decidirse por determinados objetos (el discurso de lo cotidiano) y por determinados modelos (*free, verité, direct*) para la producción de esos objetos. El cine como extensión de la fotografía. Lograr que la realidad se exprese por sí misma.

La época insiste en que estamos en el momento del rodaje y de su manifestación en lo que se va a denominar *cine directo*, que se va a presentar como *cinema verité*, y que por sus características a veces adopta el nombre de *cine de observación*. Este cine implica una nueva conceptualización alrededor de la realidad como registrable o no, como accesible o no precisamente por su capacidad de comportarse como hecho registrable. Porque la cámara es condición para la expresión. Porque ante la cámara el material adquiere conciencia del otro.

Todos los autores que intervienen en la construcción de este nuevo período coinciden en cuestiones tan fundamentales y tan paralelas a las de los 20 como la actitud respecto de su tiempo y la ideología formando parte de la actitud fílmica. Profundizar en la representación del objeto, procurar procedimientos de interacción, "cine de encuentro". Rouch une esa ciencia del doble, la antropología, con el cine, el arte del doble.

Macdonald y Cousins afirman que la nueva generación de los 50 rechaza la noción restrictiva de que el documental es un medio para la comunicación de masas y, muy al contrario, lo consideran como la expresión de un punto de vista y estilo personal.

Este período retoma una sofisticada trama de influencias que van del autor al cine *mainstream* y a la televisión en su primera época, además de la elaboración de una cuidada teoría “entrística”, a partir de los *cultural studies*, para trabajar en los mismos escenarios que el poder, e incluso desde sus mismas reglas.

No varía de modo sustancial el pensamiento realista ni se confunde verdad con realidad empírica o documento con un tipo de cine sólo porque se le rotule como documental.

Se enfrenta con determinadas variaciones en torno a la ficción y no mira hacia las técnicas del realismo como exclusivas de ésta, sino que también las contempla como posibilidad para el cine documental. El período se aleja de la necesidad de fabricar imágenes que le legará el documental de propaganda.

Se trata, en todo caso, de una generación que, como la precedente, habla de cine como si hiciese cine, que hace cine y escribe de cine. Una generación que, como la primigenia, organiza la exhibición en salas de “Arte y ensayo” y en la red de cineclubes; una generación de agitadores, que sigue los pasos de Grierson y compañía, y sobre todo los de Vertov y los de Vigo. Una generación que realiza cine militante, de grupo (guerra de Vietnam). Una generación que intensifica el espacio del cine independiente, tanto para la producción como la distribución, y que retoma como santo y seña lo local, la identidad como construcción cultural: neorrealismo, free cinema, Nouvelle Vague, Tercer Cine y cine del pueblo.

Es la realidad como realidad física que la cámara puede registrar al tiempo que mantiene la libertad de interpretación del espectador.

Es el realismo como modalidad para la representación hasta constituirse como estilo: cámara al hombro, seguimiento visual y sonoro de la acción, o como metalenguaje en la *voice-over*. Es, una vez más, la búsqueda de síntesis entre “la vida de improviso” y “la vida al natural”.

El cine como objeto de comunicación y como parte de la creación cultural: Pierre Perrault con “*Pour la suite du monde*”.

### **1.1.- Neorrealismo y compañía**

Captar los hechos en el momento en que se producen, con las personas y el dispositivo conviviendo con ellos, o reconstruirlos con el *cine-encuesta*, además del establecimiento de una relación nueva para la producción artística, hacen de Zavattini un arquetipo de cineasta orgánico que, como Grierson, expande su influencia a lugares en los que por causas diversas estas condiciones se pueden ensayar.

El cine como viaje hacia lo próximo y, sobre todo, la realidad como relato en sí, no para ir hacia lo verosímil desde lo imaginado sino para transformar en significativo lo real. El mundo como gran escenario, la vida sin guión, la filosofía vertoviana y la confianza profunda en la cámara.

Visconti convierte el neorrealismo en un estilo al utilizar las técnicas del realismo como posibilidad para hacer visible lo invisible (“*La terra trema*”). Para André Bazin, Visconti renuncia de manera voluntaria a la seducción dramática. Así, la historia se desenvuelve a espaldas de las reglas del suspense. Bazin también nos ofrece una concepción del neorrealismo: se opone a las estéticas realistas que lo precedieron, y sobre todo al naturalismo y al verismo en tanto que su realismo a no parte de la elección temática sino de la toma de conciencia. Y añadirá: el neorrealismo considera la realidad como un bloque, no porque no sea incomprensible sino porque es indisociable. Por eso, si no es necesariamente antiespectacular es, eso sí,

radicalmente antiteatral.

Coincide con Chiarini en que lo específico del cine frente a otros medios artísticos radica en la posibilidad de equilibrio entre reelaboración creativa de lo real sin que se traicione la capacidad de la fotografía para sorprender ese real. El retorno a la imagen fotográfica como *origo* y las consideraciones sobre su capacidad de artísticidad son un concepto que se asienta en este período, acabando con el prejuicio de estimar como elementos contrarios, excluyentes el uno del otro, “arte” y “reproducción” del mundo real.

El neorrealismo, que arranca con el documental, enseguida se deslizará hacia la ficcionalización del mundo real.

### 1.1.1.- Huston, Jennings y la guerra como territorio del autor

Durante la guerra también Hollywood se movilizó. Hasta que John Huston filma “*The Battle of San Pietro*” (1943) y “*Let There Be Light*” (1946), ambas películas censuradas por no cumplir con la convención del “*happy end*”. Ambas, como pasa con otras películas documentales encasilladas como “propaganda”, tocan los límites de la verdad convencional.

Será el cineasta de cabecera de la nueva generación británica. Temas comunes, aproximación poética sobre un tejido que relaciona pasado y presente, es uno de los modelos en los que basar la existencia de un imaginario nacional. Su obra “*Listen to Britain*” es una de las referencias para entender lo que es un autor, lo que es lo real como material y lo que es el cine como producto creativo.

### **1.2.- Free cinema: el estilo sigue a la actitud**

Comenzaba a proclamarse el compromiso “moral, poético y social” del cine con su propio tiempo. Anderson (1948) recomienda a los cineastas británicos dejar los estudios, abstenerse de usar tecnología sofisticada e ir hacia el mundo real, si fuera necesario sólo con película virgen y con una cámara barata: lo que se necesita es un cine en el que la gente pueda hacer películas con la misma libertad con la que escribe poemas, pinta o compone cuartetos de cuerda. Astruc lanza ese mismo año en París la consigna de la “*caméra-stylo*”. Pero la referencia central de este nuevo tipo de ideas en acción es el programa que desde 1956 y por pocos años se organiza en el National Film Theatre, un programa que se presenta en público como “*Free Cinema*”.

Los cineastas van hacia lo real para situar la cámara en el medio de aquello que llama la atención de nuestra mirada horrorizada, nos dice De Sica, para que también el nosotros-espectador aprenda a interpretar desde fuera de campo y a sentir pasión por lo cotidiano. En el plano formal el “no” al espectáculo se traduce por la simplificación, los actores no profesionales, los escenarios naturales, la improvisación... por rodar historias ordinarias con los recursos que desde sus comienzos fue modelando el documental.

Libertad para el director, el director como comentarista de la sociedad contemporánea y responsabilidad (la discrepancia como categoría) son las tres reglas con las que se presenta, a través de los medios y con sus películas, el *Free Cinema*. Para ellos: la imagen habla, la perfección no es un objetivo, una actitud implica un estilo, un estilo implica una actitud.

Lindsay Anderson afirma que el valor de estas películas, de tener alguno, reside en las propias películas y no en el movimiento. Su sentido de grupo, su ideología de izquierda, su conciencia sobre la sociedad de los mass-media, su independencia de opinión, su sentido de ciudadanía y la crítica de la sobreestimación del

cine británico por razones patrióticas.

Anderson, militante del cinematógrafo y escritor, con un estilo propio: mostrar en lugar de contar, mostrar por acumulación, con escenas cortas y entrelazadas por asociación o por contradicción, sin diálogo, con un rol definido para cada sonido, con la cámara siempre en movimiento, como una especie de reactualización de Vertov.

Los estudiosos consideran "*O Dreamland*" (1953) como su particular declaración de principios, tanto en el uso del dispositivo como en la creación de sentido y su reivindicación de que saber contra lo que estás significa conocer aquello sobre lo que estás a favor.

En 1956, año de la *New Left* (movimiento de activistas que en los años 60 y 70 trataban de poner en práctica reformas relacionadas principalmente con la sindicación laboral y las cuestiones de clase social), es cuando Anderson comienza a desenvolver, a través de la presentación de los programas del NFT, el idearium del *Free Cinema* y a relacionarlo con otros movimientos. Sus interrogantes se dirigen, en primer lugar, hacia las contradicciones que rodean al cine, y, en segundo lugar, hacia los artistas, para que se replanteen su lugar respecto a las audiencias y el tipo de uso que pueden hacer de los mass-media: "intentamos defender un cine creativo e independiente en un mundo en el que la presión del conformismo y del comercialismo es cada día más poderosa. No abandonaremos nuestras convicciones ni su puesta en práctica...".

Durante su primera década como cineasta, Lindsay Anderson se dedicará al documental y a la televisión. Después comienza su obra de ficción con "*If...*".

Realizadas con dinero privado y con la línea de apoyo para trabajos experimentales del BFI (British Film Institute), las películas del *Free Cinema* se convierten en una muestra de cine "independiente, poético y personal", en películas de artista que miran hacia la sociedad, hacia dentro de los medios y hacia la industria como parte de la esfera pública.

Es un autor con cuerpo y con ideología, que se separa definitivamente del punto de vista omnisciente dejando claro, con Brecht, que tampoco el realismo tiene convenciones constitutivas, sino que están sometidas al tiempo del autor, de los materiales, del espectador, y que siempre hay una posibilidad para la fusión entre lo que se dice y el modo en que se dice.

Rudolf Arnheim (1940): para establecer que el cine es un arte necesita demostrar cierta diferencia entre la realidad y su reproducción a partir de la influencia del artista. El cine, como parte de la cultura, se apoyó en algunos filmes rusos, en la extensa producción documental y científica o en el cine semidocumental de Flaherty.

La época consagrará el reconocimiento del documental en festivales. Pero la época es también la amenaza nuclear: "*El juego de la guerra*" (1965) de Peter Walkings, hecha para la BBC, cadena que censurará su emisión.

### **1.3.- Conexiones y visibilidad: Franju, Resnais, Marker**

A pesar de las diferencias obvias entre los "Sequences" y los "Cahiers", su relación es inevitable. Gérard Collas explica que contar una historia implica suponer un espectador, no tanto para buscar su aquiescencia sino su emoción.

Un director de origen bretón, Franju, un "optimista sin esperanza", funda con Langlois el "*Cercle du Cinéma*". En sus filmes, la técnica objetiva deviene hacia una mirada subjetiva, e instaura la posibilidad de



una actividad crítica y al mismo tiempo creativa por parte del espectador.

Se manifiesta así la aplicación a la práctica fílmica de una de las ideas organizadoras de todo el período: la posición del espectador como deseo y como acción para traer a escena lo latente, o como receptor pasivo que se queda justo en lo *déjà vu*. Este ejercicio de disociación, característica de las obras documentales que se generan en torno a lo que se denominará *Nouvelle Vague* adopta una de sus formas mayores en películas como la de Resnais/Marker *“Les statues meurent aussi”*. En películas como la de Franju, *“Hotel des Invalides”* (1952), se da la asociación del objeto del filme con las representaciones del mismo en nuestro imaginario, separación progresiva del objeto del anterior contexto para situarlo en un nuevo espacio de indeterminación.

Lo visible no es lo real, no existe coincidencia entre el hecho de ver y el de conocer.

La época, como cualquier época de contestación, trae consigo reagrupamientos que, en los 70, van más allá de los cineclubes y se conciben como plataformas para la intervención directa. Su obsesión es lo que pasa en la pantalla, no la técnica; sus películas hablan de las cosas que conocen, o sea, de sí mismos. No aguantan la figuración, ni la intriga teatral, ni los grandes decorados ni las escenas explicativas; vuelven hacia el cine mudo y la simplificación.

#### **1.4.- Nouvelle Vague y cinefilia: Nanuk, el más hermoso de los filmes**

En 1946 Alexandre Astruc publica su texto *“Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo”*. Van apareciendo signos materiales de que la historia del cine no es diferente de la historia social. Es la recuperación del reportaje, del personaje dentro de lo accidental, del espectador-testigo, del primer Godard (*“Le petit soldat”*, 1960). O la frase: el cine es la verdad 24 veces por segundo.

Manifiestos, publicaciones, preocupación por la formación, cooperativas de producción, redes de exhibición... Cada época busca su realismo. Brecht afirma que los procedimientos del realismo no pueden determinarse a priori y para todos los tiempos.

#### **1.5.- El caso español: espiritualismo, “lo de Salamanca”, y marxismo**

La dictadura española, que institucionalizó su propio cine de información y propaganda, el NO-DO, en 1943, entretejió un escenario con departamentos estancos. Incluso con un director general de cinematografía, García Escudero, próximo a las tesis del neorrealismo, por el que se infiltra una generación de cineastas que conectan con las propuestas europeas, que organizan sus círculos de exhibición, trabajan con subvenciones oficiales y quieren formación específica. Una generación que en 1955 producirá su manifiesto a favor de un cine social y en contra del secuestro del documental por parte del NO-DO.

La sorpresa en San Sebastián será la primera película de Basilio Martín Patino, donde se muestra la penosa lucha por la libertad de expresión como parte de la liberación de uno mismo de las cadenas del conformismo. Una película que, al arriesgar en el estilo visual, tiene la marca de un joven director midiéndose con el medio.

Elías Querejeta: “El cine documental español no sabe de realismo, ni de verismo, ni de naturalismo, ni de abstraccionismo, ni de esteticismo. No se ha planteado ningún problema. No conoce la realidad española desde ningún punto de vista. Tiene cerrados los ojos desde hace muchos afijos y solo es capaz de poner en movimiento oscuros y aburridos fantasmas. No tiene nada que ver ni con las mayorías ni con las minorías. No tiene nada que ver con nada ni con nadie”.

## **2.- Cinema vérité, la nueva “anunciación”**

La construcción del filme mientras se filma: “*Chronique d'un été*”. El personaje variable, el sujeto plural, la relación consigo mismo, con los autores, con los otros personajes, con las situaciones, con la guerra de Argelia, con la reacción a la memoria y al modo de contar la memoria, con los campos de concentración. Un cine que no puede volver a la *avant-guerre* ni a los *ideologemas* difusos del “hombre nuevo”, y que se instala en la necesidad de pensar sobre el cine en su generación desde la realidad.

El cine se recubre de esferas que tratan de nosotros/los otros como realidad antropológica, psíquica y comunicativa. También se recubre de próximos-distantes como, por ejemplo, el nuevo periodismo, las técnicas de observación y de análisis o, sobre todo, del universo de la foto-ensayo y de una idea clave desde dentro de la foto, el azar objetivo, traducido al americano como “momento decisivo”, de Cartier-Bresson.

El cine-verdad, versión de los 70, comienza a reemplazar la autoría por la marca, el punto de vista de un director por su “signatura”. El cine-verdad exhibe el imaginario como indisociable de la realidad exterior.

### **2.1.- La realidad según Pasolini**

“*Chronique d'un été*”, la película-compendio del *cinéma-vérité*, no sólo desbarata los estándares de clasificación, sino que se convierte en un modelo, el de Pasolini en “*Comizi d'amore*” (1964, un filme-encuesta sobre la actitud de los italianos hacia el sexo, por el que pasan todo tipo de edades, clases y regiones del país, y que le sirve al cineasta para desmitificar las Italias, un norte “nuevo y confuso” frente a un sur “arcaico pero intacto”).

Pasolini retorna al neorrealismo con “*Accattone*” (1961) usando actores no-profesionales, filmando en los lugares en los que transcurre la vida del subproletariado para esta película compuesta por tomas fijas y algunos travellings.

### **2.2.- La cámara y su tiempo**

Se reivindica a Vertov como memoria. Se utiliza el libreto del cinema clásico, el montaje continuo o la dirección de la mirada, entre otras cosas, como un genérico cultural, útil para cualquier discurso, para estructurar lo documental o lo ficcional. En el desarreglo producido por la presencia de la cámara, la gente actuará, mentirá, se sentirá incomoda, y esa es una de las manifestaciones de una parte de ella misma que percibimos y se nos revela de manera profunda.

La notación de la cámara, ahora, no se reduce al *apparatus* sino a sus nuevas posibilidades para configurar el espacio del filme gracias a su cada vez mayor miniaturización y manejabilidad, pero, sobre todo, al registro sincronizado de imágenes y sonido. No se trata sólo de una transformación técnica, sino de las modificaciones de carácter estético, los cambios formales y los cambios discursivos, la conexión y organización de los diferentes elementos y de los cambios comunicativos. Goldmann advierte que cada obra sólo puede ser valorada a partir del proyecto de sus autores y en relación con los problemas intelectuales inherentes a su tiempo.

### **2.3.- La tecnología como ideología**

Es común vincular el desarrollo tecnológico con las necesidades de la televisión. Pero este extremo, desde el punto de vista del soporte, de la televisión como inductora de la simplificación y de la eliminación

de la cultura cinematográfica en el documental, no se puede sustentar antes de los 70. Y la tipificación de una serie de modalidades documentales al servicio del medio tendrán más que ver con el desarrollo de determinados mecanismos de control del conocimiento y de la información que con los equipos ligeros.

Tanto el *cinéma-vérité* como el *direct cinema* son los primeros movimientos que pueden encontrar modelos y referencias internas a la cultura del documental.

Si una serie de marcas pretendieron darle visibilidad a las nuevas posibilidades de la cámara en vivo, su práctica, como contrapartida, se deberá ceñir a lo inmediato, a un “real” en acto, que no se deberá tocar. La mistificación del cine de rodaje como cine concreto o la divulgación del adjetivo “observación” como inexcusable para hacer avanzar esta modalidad hasta convertirla en sinónimo de “verdad” tiene sus momentos de fama y de obsesión. Como cuando Maysles, Alvert y David (“*Yanki No!*”, 1969 y “*Salesman*”, 1969), se empeñan en filmar siempre con una sola cámara. Es la literalidad del observador ampliada por la ausencia total de *voice-over*, de cualquier comentario que no provenga de la propia acción: “Hacer del espectador su propio comentarista. No decir nada, mostrar”. Lo “real” inscrito en una propuesta que se pasa a llamar *direct cinema*. La transparencia como valor en sí.

#### **2.4.- El *direct cinema* y la alianza con la televisión**

Frente a otras culturas del directo, es la americana la que prefija unas reglas más rígidas. La evidencia como resultado de registrarlo todo, la disciplina como método, la confianza en la posibilidad de construir un escenario íntimo entre ese equipo ligero y situaciones que se dramatizan por sí mismas y que ellos, el tándem cámara-sonidista, al acecho, deben ser capaces de capturar. Gente real en situaciones reales, improvisación, distancia e invisibilidad del autor.

El narrador como intermediario y, en consecuencia, como negación, no sólo de lo fílmico sino de la interpretación de la audiencia, es la regla que gozó de mayor adhesión dentro de su área de influencia. Aunque el autor que la convierte en su santo y seña, Frederick Wiseman, no le otorgue ese mismo valor matricial. Para Wiseman, la ausencia del narrador es el estilo que se ciñe de modo natural a la observación de las situaciones que se producen porque existe un determinado entramado institucional, una observación que extrema la sobriedad del dispositivo.

Wiseman define su mecánica de trabajo en la sala de montaje como una conversación consigo mismo: “Cualquier documental, mío o de otro, sea del estilo que sea, es arbitrario, parcial, prejuicioso, selectivo y subjetivo. Nace, al igual que la ficción, de una elección”.

En la frontera norte, en Quebec, bajo formulas estéticas similares, y bajo parámetros políticos y culturales completamente desiguales, el tipo de práctica fílmica se aleja de la “usamericana” para adentrarse en el ensayo de su propio modelo. Las propuestas más significativas pertenecen al cine político.

#### **2.5.- Québec: “Le refus global”**

“*Le refus global*” en 1948 (intelectuales y artistas contra el régimen autoritario, paternalista y eclesial del presidente Duplessis) más el traslado de la ONF que montará Grierson de Ottawa a Montreal, en 1956.

Y tal vez sin ellos, sin Michel Brault como cameraman de Morin y de Rouch en “*Chronique d'un été*”, sin el primer micrófono de corbata que les trae de regalo, nunca asistiríamos a ese monólogo interior con el que Marceline Loridan-Ivens nos encierra en la relación con su padre, con la ocupación nazi, con el recuerdo como reacción al recuerdo de su paso por los campos de concentración.

Fundada por Grierson en 1939 como *National Film Board*, y ahora desdoblada en *Office National du Film*, esta institución va a justificarse en la producción documental, a la que se suma desde 1942 la animación, lo visual experimental para unas películas que “deberán ayudar a los canadienses de cada parte de Canadá a entender los modos de vida y los problemas de los canadienses de otra parte”. Desde su filosofía de servicio público, la ONF consigue una pequeña franja en los contenidos.

Así, el cinema directo antes del directo se rastrea en treinta y nueve capsulas, “*Les Petites Médisances*”, que realizaran, mirando hacia la calle y para la tele, Jacques Giraldeau y Michel Brault (1953-1954) o en la serie de cortos, cámara al hombro, “*Candid Eye*” (1958-1960), creada por Macartney-Filgate y desarrollada por el tándem Koenig/Brault. En su misma denominación la serie “*Candid Eye*” exhibe sus préstamos desde propuestas que definen un nuevo modo de pensar el acto fotográfico y lo documental entre las dos guerras, y singularmente desde el *idearium* de Henri Cartier-Bresson, en busca de ese azar-objetivo que hace que coincidan forma, contenido y expresión.

El documental deja de estar condenado al punto de vista externo, destaca Guy Gauthier, a propósito de “*Les raquetteurs*” (1958). La conjunción de un sujeto y un autor colectivo, el espacio como resultado de la cámara en movimiento, el gran angular como notación, la ausencia de “*voice-over*” más Vivaldi y Bach, el personaje como héroe, anticipo de una de las constantes del documental *québécois*, y lo imprevisible.

Porque desde sus orígenes el “equipo francés” va combinando la subjetividad, la independencia de expresión o de propuestas con no dejar debilitar el eslabón que los prende de la identidad. En el 45 Grierson había dejado como consigna para las obligaciones de servicio público la preocupación por el estudio, por desenvolver las posibilidades de cada componente sonoro y resolverlas en el nivel de la técnica, y en su práctica previa al período de guerra, además de en sus textos, había legitimado la multiplicidad de entradas para el llamado documental social y para un referente que funcionara como posibilidad de relación (la entrevista, la voz del otro), como *mise-en-scène* y como objeto de efectos-verdad en aquella frase que condensa miles de lecturas: el documental o la visión dramática de la realidad.

### 2.5.1.- Pierre Perrault y el cine vivido

“*Pour la suite du monde*”, el primer largometraje – de Québec y de Canadá – exhibido en Cannes (1964), atrae hacia sí esa cierta aura indicial del cinema directo como cine de la palabra, como cine vivido. Las condiciones en las que la obra se produce, el dispositivo y también el universo de la expresión, articulan un sistema cerrado en el que la primera regla es la unidad entre narrador y acción, entre espectador y personajes.

La idea es firmar la pesca del *marsouin* tal y como se hiciera por última vez en 1924. Filmar un acontecimiento construido para el cine, provocar una mirada documental en el espectador. El móvil es lograr una armonía que nos pueda mostrar cómo el imaginario no tiene por qué someterse a la trama ficcional.

El filme como expectativa de puesta en relación con un entorno (pesca del *marsouin*) que viene de los amerindios y que servirá para hibridar la religión católica, marca de la comunidad francófona, con la luna como fuerza nutricia y como manifestación de una época, la de la *Revolution tranquille*, que define en las producciones culturales un sujeto colectivo que se llama Quebec.

Como método, el cine de Perrault sitúa al autor como artífice de las relaciones entre ideación de la obra y la obra como resultado de una serie de opciones. La estructura del relato es clásica, el fuera de campo va a residir en el mito y en el imaginario. Las alternancias entre el espacio compartido y el doméstico, entre las escenas de personaje y las colectivas, entre el entorno habitado y el natural, los insertos entre la lectura del

libro de Cartier y las escenas que preparan la pesca son verdad gracias a la cámara, que es quien establece la narración.

## 2.6.- Generación

En su origen hubo algunas personas que le echaron un pulso a ese organismo gubernamental (la ONF). Brault recompone su generación, la búsqueda de otro cine con la búsqueda de los medios técnicos que necesita ese otro cine. “*La visite*” (1967), entran en relación paradigmática documental y nación sin Estado, otro de los contenidos de la década.

De Gaulle (en referencia a Quebec): Su voz, en primera persona, como narrador, trastoca ese sinfín de planos generales y modifica el sentido de cada travelling.

Como balance de un período plural, tanto las obras como los autores que definen un estilo y una actitud documental que se conoce como cine-verdad participan, como grupo y como generación, del sentido de lo público (identitario y patrimonial) como constitutivo de una cierta posibilidad para los modos del cine, de la conciencia de estar inmersos en un universo de mediaciones para la creación cultural que debe garantizar la subjetividad, de trabajar las relaciones técnica-contenido como discurso. Y, desde dentro de la cultura del cine de lo real, establecen un repertorio de constantes que se relacionan como composición, como obra, para determinados fines comunicativos y expresivos, de los que son sobresalientes, por contradicción con la tradición: el narrador omnisciente y desde fuera del acontecimiento, la *mise-en-scène* de lo vivido, el personaje que es otro sin extrañarse a sí mismo, y la conjunción específica entre rodaje como transparencia y montaje como producción de significación, entre el referente y su paso por un sistema de codificación cultural que es lo que lo convierte en comunicable, en espectáculo y en intervención.

Para algunos autores la realidad no se agota en su representación cinematográfica, nos recuerda Collas en un texto sobre Pasolini.

## 3.- Versión latinoamericana: “Hacia un Tercer Cine”

Si a escala europea tanto los manifiestos del *Free Cinema* como los textos de la *Nouvelle Vague* se desprenden del patriotismo de los años de guerra y recuperan el sentido irreverente de las vanguardias, además del pensamiento político, si toman posición frente a hechos que no son sino expresión de la primera gran expansión del capitalismo colonial, coincidiendo con la entrada del siglo, o de su actuación en sociedades que convirtió en dependientes, no les va a resultar difícil dialogar con un nuevo precepto, con la idea de liberación, comprenderla como categoría revolucionaria y vincularla a un concepto que también planteó en su momento el neorrealismo: el de la cultura nacional-popular como consigna.

Cuba y Latinoamérica como espacio ideal traen a este segundo y decisivo período de asentamiento del documental la constatación de que es posible un cine con recursos escasos, películas que al mismo tiempo sean ejemplo de un proceso de toma de conciencia y de su transferencia tanto hacia la teoría como hacia la actitud fílmica. La función central que se concede a la cultura por estar convencidos de que el imperialismo no sólo controla las fuentes de riqueza, sino que trata de secar las fuentes de la imaginación. La identidad entre cine y nación como dialéctica creativa, como búsqueda de su propia tradición expresiva, como programa de cine concreto y como declaración de amor entre el binomio cámara-realidad, pueblo y autor.

El término que unifica el escenario nuevo para la representación será, precisamente el de anti-imperialismo. La ideología se nutre de los teóricos (Fanon, Memmi) y de las declaraciones de los comités de cineastas. En cualquier caso, por primera vez existen películas de Latinoamérica que muestran cómo son los

países latinoamericanos de puertas adentro. Al hacerlo así, nos enseñan a pensar de nuevo sobre los países de aquí, los territorios del capitalismo corporativo que, por supuesto, incluye a las *majors* cinematográficas.

El trazo unificador es la política, muy a lo lejos aparecen a veces cuestiones estéticas y el choque frontal con los modelos de cine comercial. Es antológica la posición de García Espinosa sobre un cine “imperfecto”, en coherencia con un nuevo orden económico y cultural, al cuestionar ese anhelo de tener todo lo que tiene el ciudadano de los países más desarrollados. Pero el escritor y cineasta cubano es absolutamente claro: la mayor parte de la humanidad no va a adquirir nunca ese nivel de consumo. La base del cine “imperfecto” es no someterse a los estándares, ni siquiera técnicos, del cine comercial.

Cuba crea en dos meses el instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Existe una exigencia cada vez mayor de que el Estado asuma sus responsabilidades culturales en las sociedades dependientes. Según Chanan, estos países van a ofrecer algunas de las contribuciones ejemplares en esta fase en la que el cine va más allá del neorrealismo y del documental social.

La década conjuga desde su interior la formación de cineastas para un tipo de audiencia y la preparación de esa audiencia como el público-modelo de una propuesta que, además, muestra su proceso de elaboración. Aprender a hacer cine al hacerlo, aprender a verte en el cine, aprender a ver cine para poder reaccionar al cine. La década trae también cambios en la mecánica de producción para que sea la clase obrera quien realice sus propias películas, adquiriendo cuatro reglas de urgencia y saliendo a filmar con la 8 mm.

Solanas y Getino afirman: “Porque es nuestro frente de trabajo, y porque el nacimiento de un Tercer Cine significa, al menos para nosotros, el acontecimiento artístico revolucionario más importante de nuestros días”; algo que se traslada a “*La hora de los hornos*” (1968), cuya estructura fragmentada se piensa en función de poder pararla en cualquier momento de la proyección. Las fórmulas son múltiples.

El tejido concreto sobre el que se asienta el cine latinoamericano de los años 60 tendrá mucho que ver, obviamente, con su propia red de exhibición y de discusión, los cine-clubs, con la generación de escuelas y de textos teóricos, con la organización de festivales continentales como el de Viña del Mar, en Chile, o el de La Habana a partir del 69, con la relación directa que en su día establecieron con el neorrealismo italiano, con el grupo *Cahiers*, o con el cine independiente anglonorteamericano, pero, sobre todo, con una clarísima actitud militante en los cineastas.

Manifiesto sobre la Constitución del Comité de Cineastas de América Latina (Universidad Autónoma de México, 1988): “el auténtico cine latinoamericano es y será aquel que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y sirva de instrumento de lucha y resistencia”.

### **3.1.- Cuba, sí**

La primera experiencia será la de Santiago Álvarez; su capacidad evocativa y de confabulación en el uso intensivo de cada pieza material hacen de él la referencia principal, el sueño de un cine que no viene de expertos y que conecta con un espectador medio, humanista y sin prejuicios ideológicos, esté donde esté. Su marca de autoría, desde la sala de montaje, es el trabajo de estructura, donde cada elemento tiene un efecto multiplicador.

“*Hanoi, martes 13*” (1967), “*Milestones*” (Jonh Douglas y Robert Kramer, 1975): una travesía (histórica, geográfica, humana) por Estados Unidos, un encuentro con ciudadanos conscientes de que el poder estadounidense se creó sobre la matanza de los indígenas y sobre la esclavitud de los negros, y que se oponen a la destrucción de los vietnamitas. Para Ramonet, la película trae consigo un discurso político

distinto al convocar, terminada la guerra, la movilización para conseguir la transformación del cotidiano en los propios Estados Unidos.

En Cuba otra generación, la de la Revolución: Santiago Álvarez, Alfredo Guevara, García Espinosa, Tomas Gutiérrez Alea. Una generación también cinéfila que comienza a hacer cine con los ojos puestos en la Revolución. Y cuando el cine que hacen viaja por el continente ya nadie se puede declarar inocente. “*Y el cielo fue tornado por asalto*” (1973), donde Santiago Álvarez confronta imágenes reales con iconos ideales.

### **3.2.- La escuela de Santa Fe y el cine Nacional-Popular**

La conexión italiana es una de las marcas argentinas, la modalidad de cine de rodaje correrá siempre en paralelo y retornará al final de la dictadura militar. La llamada a la toma de conciencia, a la identidad y a la transformación se materializa en un cine que va “del subestómago al estómago”, la película que crea, en sí misma, un sistema, y que representa un tipo de ideología en construcción, no como legado. Se reconocerán en el guevarismo, que no se fiará del imperialismo.

Su propuesta habla del camino hacia un tercer cine, diferente del cine comercial y del cine de autor europeo, un cine que no se sienta universal sino completamente atravesado por su función política nacional-popular. Nacional, como identidad, y popular en la doble acepción del destinatario y de la cultura en la que se expresó a lo largo del tiempo ese destinatario. Consideran así al “cine conocido como documental” en cualquiera de sus acepciones como el que tal vez responda mejor a las necesidades del cineasta revolucionario.

El cambio de punto de vista de los cineastas, en interacción con la realidad, con líderes obreros del justicialismo y con lo que será el movimiento “montonero”.

#### 3.2.1.- “La hora de los hornos”, de Solanas y Getino

Obra-mosaico, tanto por el cruce de referencias cinematográficas como de fuentes visuales, sonoras y discursivas bien heterogéneas, “*La hora de los hornos*” enlaza documental y ficción en la expresión de un determinado contenido real. Pero tal vez lo que hizo de esta película el arquetipo de su época es su imperativo por proyectar sobre el espectador el compromiso de un sí o de un no, por utilizar las ideas de Eisenstein. Los momentos de verdad a lo Jean Rouch, la confianza vertoviana en la cámara y la estética de Franju en algunas secuencias. El juego de contrarios entre imagen y texto, el drama en suspenso, el tono altivo que a veces raya en la desesperanza.

Cine militante liso, como todo el trabajo de otros grupos (Cine de la Base en los 70, o Cine-Ojo a día de hoy), sus autores propagan no sólo una puesta en forma pegada a la puesta en imagen para un real-radical sino un modo radical de pensar lo real, de espaldas a unas “clases altas” que admiran a Estados Unidos.

#### 3.2.2.- El ejemplo de Jorge Sanjinés

Resume en un montaje de imágenes los porqués de la “*Revolución*” (1964) “para recordarle a la audiencia burguesa que también existe otra clase de gente”.

“La forma cambia, igual que las relaciones entre pueblo y autor en determinadas circunstancias”, declara Sanjinés. Él mismo (“*Framework*”, 1979) nos relata como inventaron un nuevo lenguaje a través de la cultura popular: “introducimos el plano-secuencia como esencial para la coherencia del filme. El narrador que presenta los hechos interviene en el filme, rompiendo el discurrir del argumento para darle a la audiencia una mayor posibilidad reflexiva. El plano-secuencia nos permite una estructura más democrática

[...] ofrecer el punto de vista de una audiencia que puede moverse dentro de la escena, atraída por los aspectos más interesantes”. “*Yawar Mallku*” (La sangre del cóndor) es su ficción documental más conocida.

También en esos años se deja sentir el nuevo cine africano, con manifiestos como “*Jamaat as Cinima al jadida*”, en Egipto, y en el Festival de Damasco se produce el primer manifiesto por un cine palestino en favor de la identidad nacional, contra las prescripciones estéticas y desde la ideología.

### 3.2.3.- Chile y Patricio Guzmán

Patricio Guzman, editara en Cuba los materiales de “*La batalla de Chile*” (1975-1979). Pasados veintitrés años retomara al lugar del crimen para realizar “*La memoria obstinada*” (1997). El cine dentro del cine. El propio Guzmán como personaje, la película se convierte en un inmenso retrato colectivo.

Las mujeres serán una constante en el cine de Guzmán. Su película, “*El caso Pinochet*” (2001), cataloga al político, por siempre jamás, de genocida.

Un país sin documental es como una familia sin álbum de fotos. Es uno de los cineastas que marca sus películas con algunos elementos bien característicos: la lucidez del lado de los personajes femeninos y sobre todo con las interrelaciones que se van fraguando en el proceso de realización. Combinando puestas en escena con su intervención directa para que la realidad salga a la superficie

### **3.3.- Cinema Novo, desde su propia tradición**

Con la quiebra de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz, a mediados de los 50, se extingue uno de los intentos de articular el cine como sector industrial en Brasil. Atrás quedan géneros como las “chantadas”. Y en los 60, un decorado recurrente para los países de América Latina: Golpe de Estado. Tanto el *Cinema Novo* como el *Cinema Marginal* nacen en estas coordenadas y mantienen entre sí una especial unidad, además de representar el período más rico, tanto en el nivel estético como intelectual, en el que el pluralismo de estilos y la controversia de ideas convergen en la asunción de la “política de autor” y sus obligaciones: renovación del lenguaje y películas de bajo presupuesto que en ocasiones funcionaron como causa y efecto, jugando con las limitaciones a favor.

La oficialización del documental del primer período en Brasil se vincula a objetivos didácticos, al tiempo que asienta el reconocimiento de esta cinematografía como nacional.

#### 3.3.1.- Glauber Rocha: A ideia na cabeça, a câmera na mão

Glauber Rocha nos conduce a un movimiento que incorpora la posición *Cahiers* y el sentido nacional-popular del neorrealismo junto a la americanidad del cubano Gutiérrez Alea. Y nos enseña la capacidad para generar expectativas, tanto con sus obras como con su actitud crítica, tanto en el discurso como en la manera de pensar las películas.

El *Cinema Novo* como cine de exploración, contra la censura, contra el comercialismo, la pornografía o la tiranía de la técnica; como cine en el que el autor está al servicio de las grandes causas de su tiempo. Un cine “técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente inexacto, políticamente agresivo, violento y triste”. Cineastas que llevan a la práctica fórmulas que combinan el modo de entender la técnica, la forma y los sistemas de producción, sus experiencias se cruzan con las europeas y su objeto de debate va pasando de Godard a cuestiones que tendrán que ver con la codificación o innovación del lenguaje *vis a vis* del cine político del que, por historia, forma parte la tradición documental y la propuesta sesentista que, en este caso, también se llama “marginal”, y que hace



crecer la apuesta por la provocación como principio creativo, de un cierto retorno al “*cine total*”, sin presuponer expectativas de respuesta en el espectador: la calle como lugar político.

A través de diferentes vías, el cine brasileño expone las tensiones entre el orden narrativo y una rica amalgama icónica que cuestionan tanto la transparencia de la imagen como el equilibrio del clásico *découpage*. La subjetividad como núcleo organizador de la acción fílmica, el cine como posición antisistema, la periferia como autorreferencia, la nación como alter ego y el autor como causa y efecto de su tiempo.

En “*Historia do Brasil*” (coproducción Cuba/Italia) Glauber Rocha y Marcos Medeiros usan todo tipo de materiales. Las palabras de Glauber Rocha son claras: “en cualquier lugar en el que un cineasta se levante contra el comercialismo, la explotación, la pornografía y la tiranía de la técnica, se está fundando el espíritu vivo del *Cinema Novo*, para filmar la verdad y para oponerse a la hipocresía y a la represión”.

La historia del Cinema Novo reaparecerá en 1989 con “*Cabra marcado para morrer*” de Eduardo Coutinho.

#### **4.- La ausencia, la separación y la pérdida: “I am a stranger here, myself”**

Fue sin duda el período más intenso en tomo al realismo como proyecto autoral, en la discusión de la responsabilidad del espectador y en la separación de su territorio del cine comercial. También los años 50/60 fueron años de creencia en la cámara, pero no por causas tecnológicas sino por razones ideológicas, y el dispositivo va a convertirse en algo con capacidad de intervención.

La certeza de que otro cine es posible. El cine como ciencia social. El documental se aparta del universalismo y apuesta por el cine concreto, por las cosas que conoce y por meterse en las cosas que quiere conocer.

Pero su eslabón débil va a ser la recepción, el modo en que el Poder redefine sus estratagemas en el capitalismo de organización, la confabulación de los medios de masas (la tele) contra la realidad (para construir sus falsos-creíbles y a funcionar como contenedores facticos). La tele retoma el modelo informativo o pseudoinformativo, el *docucu*, e impone órdenes de silencio sobre lo demás. El cine documental desaparece de todos los circuitos. De nuevo lo que queda a la vista es el Autor.

En 1962, después de rodar “*55 días en Pekín*”, Nicholas Ray se retira del cine comercial. Regresa, ahora como docente de la NYState University, y rueda con Win Wenders “*Relámpago sobre el agua*” (1979), película que anticipa transformaciones profundas en el pensamiento sobre el documental, al filmar lo íntimo más radical, la muerte. Está considerada como uno de los productos más complejos del cine contemporáneo. Todo el material se articula como cine en el interior de un proceso que gira en torno a la pérdida.

## **TERCERA PARTE**

### **1.- El renacimiento del espectador**

El realismo recorre Europa y el siglo, y se instala como debate en el arte, la literatura, la escena...

organiza la generación de ideas. Algunos creadores consideran la época como la de la cultura industrial, y la tecnología como un componente instrumental, formal y significativo de la nueva cultura. Una nueva cultura que sólo será posible con la revolución social. Por eso los creadores son “artistas organizadores” cuyo objetivo son las masas, y se persiguen productos de distribución masiva. Por eso su vertiente experimental no es un *cul-de-sac*.

Pero el siglo no consiguió plantear en términos dialécticos el paso de lo viejo a lo nuevo, o la relación entre lo uno, incluida la ficción (realista o no) y lo otro, incluida la no-ficción (realista o no). El signo del siglo fue el de la aniquilación, excepto en el terreno del pensamiento, donde la puesta en diálogo fue una de las obsesiones que encontró un espacio propio en los debates del cinematógrafo, una actividad que se define justo por su relación con el “mundo exterior” (con lo real). Existirá, también aquí, una suerte de bifurcación que conlleva resultados completamente diferentes y que se manifiesta en los textos de la primera época (Amheim, Balázs), en los textos del cine moderno (Bazin, Kracauer) y que es uno de los puntos de inflexión del cine contemporáneo, de ficción o de no-ficción, con la vocación Dogma95 como colofón.

Mostrar las cosas como las cosas realmente son, es una frase que vamos a encontrar en todos ellos. La actitud de algunos cineastas nos permite explicar, precisamente, la preocupación por la imagen desde o sin el espectador. Chris Marker, Basilio Martín Patino, Wim Wenders, José Luis Guerín. Y, por fin, Dogma95, para hacer, proclaman, lo que en los sesenta se anunció pero no se realizó.

Utilizando un *pattern*, una constante que aúna todo(s) el (los) realismo(s), se da un cambio de actitud hacia la “realidad”, hacia la persona, la sociedad y las relaciones de todo tipo. Lo que identifica este modelo quedaría enmarcado en palabras como “laico”, por la manera de ensamblar la interacción entre fenómenos, como “contemporáneo”, por el espacio y por el tiempo en que ocurren los hechos, y como “inclusión”, por el tipo de material que accede a la representación.

Desde la persona espectadora son numerosas las variaciones que va dejando ver la imagen mecánica como modo de puntuar su propia evolución.

### **1.1.- Realismo, realismos: entre Balázs y Bazin**

El realismo es el campo de mayor preocupación en que se producen enfrentamientos, con posiciones tan divergentes como las que consideran que el realismo es una cuestión de convenciones, o aquellos que argumentan que se manifiesta en el campo de las expectativas, en conseguir o no mostrar las cosas como son. La discusión corre en paralelo a las artes escénicas y al cine.

El trabajo de Luckács se prolonga hacia la necesidad de elaborar reglas y teorías en torno al realismo desde la teoría y la política marxistas, y en explicar cómo lo real puede también producir errores y mentiras.

Brecht trata de reconfigurar los significados de “realismo”, “formalismo”, “popular”, y separar los procedimientos para “mostrar las cosas como realmente son”. Bazin retomará la preocupación por las correspondencias con la realidad.

Si en algún tipo de obra el espectador puede confundir el objeto con su representación, es en la obra fílmica. En la época de Bazin se vuelve a hablar del dispositivo, de la técnica, de la fotografía y del cine llevando consigo, “más que el parecido, una suerte de identidad del objeto”, porque se elaboran otros modos de relación con lo real (la herencia confusa de la denominación *direct cinema*). El realista Bazin enfatiza la realidad a retratar y la subordinación de la técnica y de la forma a las exigencias de “la verdad de lo real”. La única obra que puede “mostrar las cosas como realmente son” es una obra exactamente igual a

la realidad que representa, o que pueda crear la ilusión de tal.

Crear en la realidad de los acontecimientos sabiéndolos trucados significa que creemos en la autenticidad de la materia primera del filme y que, al mismo tiempo, sabemos que se trata de cine.

Eisenstein anuncia en 1930 su intención de hacer una película sobre *El capital*. Pero la realidad irá cercenando tanto los escenarios como los proyectos alrededor de los grandes relatos. Habrá que esperar a los 60 para que se editen, por primera vez, los textos de los cineastas soviéticos y se cree el “*groupe Dziga Vertov*” no tanto para hacer cine político sino para hacer cine desde la política, para hacer cine políticamente, mientras Pascal Bonitzer, en *Cahiers*, reabre los interrogantes, apuntando que si la filosofía marxista consiguió romper con la contemplación, ya nadie podrá defender que los cineastas tengan que contemplar y dar a contemplar el mundo *en litte*.

### **1.2.- Bertolt Brecht, militante “en diagonal”**

El proyecto brechtiano incluye el imperativo de dirigirse directamente al espectador, la visibilidad del narrador. Puesta en escena con interrupciones, negación del héroe, referencias colectivas, el gesto, el efecto pintura (la imagen congelada que tanto utilizará Godard), la actuación como cita de lo real, su propuesta pasará sin esfuerzo a la cultura del cine moderno.

El espectador se convierte en el nuevo material, y para que pueda llegar a desempeñar su papel, para que se transforme en espectador en lugar de quedarse en el umbral y en la simple satisfacción del *voyeur*, se rompe con las convenciones del realismo y se decide que existen otras técnicas, otros modelos para su representación.

Bertolt Brecht se plantea la teatralidad como uno de los posibles modos de relación con el siglo. Se plantea la posibilidad de un arte proletario (asiste a la victoria del nazismo, atraviesa la IIGM, vive varios exilios). Se mueve en la categoría del extrañamiento, que también se identifica con el siglo.

Lo nuevo (el hombre nuevo, la sociedad nueva, la nueva moral) no puede venir sino del desmembramiento de lo viejo, de su total destrucción. Por eso el teatro para Brecht tiene la capacidad de desenmascarar sujetos, clases sociales, programas y comportamientos.

### **1.3.- La muerte del sujeto**

Otra manera de salvamos que no sea matando. Al margen de una u otra realidad fetichista, la guerra y la revolución se configuran como las coordenadas estructurantes de un siglo que se extendería desde 1914-1918 a la caída del muro de Berlín, junto con la barbarie (el exterminio en masa) y la respuesta ética frente a la barbarie para, hacia el final, asistir a la instauración del capitalismo mundial. La primera época es la fundacional para el documental; la segunda se corresponde con el cine moderno. La tercera, por un tiempo llamada “posmoderna” se nos antoja como el retorno a Brecht.

El siglo XX y su *mise-en-scène* a través del conflicto que se traslada a todos los espacios (incluida la guerra de sexos), o la que se libra en el imaginario, en una disyunción que tal vez quede ya sin resolver.

Como si nada hubiera pasado, algunos autores siguieron su trabajo con los ojos puestos en lo cotidiano, mirando hacia lo real como experiencia íntima y hacia la imagen como separación y como pérdida. Otros, como Pasolini, no pueden evitar avisarnos sobre la derrota: “Ningún centralismo fascista consiguió hacer lo que hizo el centralismo de la sociedad de consumo”.

#### 1.4.- El retorno de la teoría

Con el realismo como sistema en el campo del espectador, la política de autores, como signo de un tiempo, parece alejarse. Pero el “dos” secular se reflejará en un sofisma que va de la imagen a la puesta en imagen, que entraña una ruptura profunda con la cultura cinematográfica y que hace especialmente vulnerable al espectador. Si la *mise-en-scène* se entendía como “trabajo que no trata de copiar la realidad sino de expresar la verdad”, la *mise-en-image* tiende a sobrecargar la realidad, a hacerla desaparecer detrás del mensaje del autor.

Rivette: hacer un filme es enseñar determinadas cosas, pero enseñarlas, de manera indisociable, desde una cierta perspectiva.

El momento se alarga hasta el final del cine moderno, se complementa con la mencionada recuperación del rol objetivo del espectador como parte de la construcción normativa de la perspectiva. Jean Pierre Meunier realiza una interesante propuesta alrededor de los diferentes grados de conciencia que se configurarían para el “*film-souvenir*”; es decir, para la película casera a través de la evocación, y hasta la ficción, que reclama mucha más atención y que produce lo que Meunier llama “conciencia lateral”. Participando de una y otra, del grado ínfimo del “*film-souvenir*”, y hasta las exigencias de la ficción, estaría el documental, que además desencadena en el espectador mecanismos de comprensión. Llegan los 80, lo que Bergala califica de “manierismo”.

La relación compleja que se establece con las figuras del espectador se intensifica ante la constatación de que, desde el punto de vista de los estudios sobre recepción, todo está por hacer. Tendrá que ser el pensamiento crítico quien empiece a sistematizar las nuevas variantes que definen, hacia lo que será el fin del siglo XX, la industria cultural como industria simbólica. Lo va a hacer desde las ciencias de la comunicación.

El abandono del paradigma realista, bien por la vehemencia hiperrealista del *reality show*, bien por la succión que ejerce la maquinaria Hollywood, no es inocente ni se debe a la ausencia de posibilidades ni tampoco al abandono de la teoría que pasa por uno de sus momentos de efervescencia.

Saber o no que algo existió, contar con modelos de interpretación, meternos dentro de lo similar como imagen, viéndonos, a nosotros mismos, en nuestro papel de espectador, es lo que por mucho tiempo se nos enmascaró.

El engranaje de la teoría de la época tardodocumental será que somos capaces de experimentar y de pensar porque somos capaces de mirar y mirar que estamos mirando. En el cine, el yo-espectador se convierte en el yo-veo-que-soy-espectador.

Durante largos años, la tele como tele de masas configura una estantería sobre lo real como archivo oficial, hasta llegar a la incorporación medida del consumidor como actor. La obsesiva mecánica de consenso que en un tiempo llamamos “rutinización” y que nos llevó a ignorar las figuras, los registros del espectador como alguien que piensa, y que si piensa es capaz de verdad. Este desdoblamiento, lejos de ser posmoderno, es un signo de nosotros como parte sustantiva de las relaciones de comunicación.

“Solo aquel que se obstina en mantener una postura contra el documental tiende a identificarlo desde posiciones teóricas ajenas a los cambios del cine” (Costa).

Del modo más simple, esta aplicación conlleva una serie de generalidades que se pueden categorizar en pares no excluyentes alrededor de tres fases que tendrán que ver con el producto (sujeto, rodaje, montaje), con el público para ese producto, con la época (y el cine como institución económica, política y

cultural) en la que se definen y operan tanto el producto como el público de o para ese producto.

### 1.5.- Taxonomías y televisión

La posición de los autores emerge como posición política. Radicalmente antiartista en unos casos, y Dogma será el punto más visible; antisistema en la desobediencia a las fórmulas de producción, su *label* sigue siendo el de cine independiente. Desde la generación *Cahiers*, Jean-Louis Comolli; desde el nuevo cine que no pasó por *Cahiers*, Wim Wenders. “*Nippon Sengoshi*” (1970), la historia de Japón contada por una mujer de bar, la intimidad con la cámara y la exhibición de la intimidad.

La frase feliz nos advierte de que el documental, desde que el mundo es mundo cinematográfico, nos pone en situación de comprender lo que nos rodea.

La televisión desarrolló un aparato entre información y entretenimiento que somete lo real a fórmulas de “sobriedad” donde cada cosa ocupa su lugar. Determinadas variantes dentro del periodismo, marcadas por la posición subjetiva en el método o en la temática (caso del reportaje o la investigación) fueron asimiladas por el medio como documental. Nuestra pereza, alimentada por el medio, es asimismo una aliada perfecta para su justificación.

Con esa trama de base, cierta idea de servicio público, el organigrama televisivo que se refiere al documental tuvo que desarrollar determinados polos, empezando por la articulación de las parrillas de programación, cuyo interés tiene más que ver con mecánicas de producción y de adquisición que con lo cinematográfico, además del consabido “estilo de la casa” que impregna la imagen corporativa de cadenas como la BBC. Tal vez el cambio más acentuado tenga que ver con la cohabitación entre productos marcados por un conductor convencional, la típica *voice-over* del narrador omnisciente, y aquellos que pretenden incorporar la cultura amateur, en general el mundo del excursionismo o de los hobbies del espectador, llevándolo de la mano para convertirlo en realizador por un día. La tecnología lo permite, la economía lo aplaude, y esa imagen del ciudadano entrando en los santuarios del poder permite que se crea en la democracia: el simulacro reina por un día.

Los estudios que empiezan a incluir el adjetivo “documental” acompañando al sustantivo cine o televisión aparecen al final de los 90. Hasta ese momento solo los clásicos (por ejemplo: Grierson, Rotha, Karel Reisz) mantuvieron un nexo entre la obra, su ideación, su ejecución y su recepción. Grierson, víctima de las distorsiones ideológicas del anticomunismo, es banalizado como un simple funcionario orgánico del reformismo de los 30.

La irrupción de la parodia al amparo de los códigos formales del documental, el *mockumentary*, es una de las consecuencias.

## 2.- Historias del espectador

Las literaturas del espectador acompañan la historia del cinematógrafo y del espectáculo como práctica social y como exhibición de modos de cultura. Se sigue hablando de la famosa reacción de los espectadores de “*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*”, de su espanto, de su alocada huida. Como leyenda esta historia es perfecta, pero sólo es una leyenda. Aumont pone el acento en la importancia de la cantidad y variedad de efectos para atraer al espectador y recoge reseñas de las primeras proyecciones. Claro que hoy estamos saturados de efectos.

A partir de considerar al espectador como constitutivo del cinematógrafo, uno de los aspectos que nos

hacen pagar para ver lo que ya conocemos es poder reencontrarnos con historias en la materialidad de los hechos, la frase tan repetida de Kracauer para definir lo documental.

El rastro de este extremo transaccional entre referente, autor, dispositivo y espectador/consumidor va implicando un tipo de reglas en la cultura específica del documental, va fijando con qué convenciones se construye un relato documental, además de la capacidad de remitir a la verdad histórica. De ahí la búsqueda de coherencia con el exterior, con el material pro-fílmico, por parte de cada relato que se nos presenta como documental, al tiempo que asegura su modo específico de distinción de la ficción. Como en cualquier relato, los rastros más o menos identificables son el vocabulario que comparten autor, filme y espectador.

Optamos por entrecruzar el estatuto del documental como “*cinema pobre*”, con la representación de la realidad, de eso que desde la “Poética” de Aristóteles es lo semejante a nosotros. Realidad construida con signos verbales y/o icónicos, que hace que nos fijemos, no en la naturaleza de lo que se nos cuenta, sino en la naturaleza del acto que nos pone en relación con lo que se nos cuenta y en la mirada que estamos en condiciones de desplegar sobre lo que se nos cuenta.

Nos sabemos capaces de elaborar significados y de producir sentido como resultado de condicionantes externos, de contexto, e internos, inscritos en la materialidad del texto fílmico, actos de enunciación que posicionan al espectador de manera específica, según las épocas y los géneros. Nos distanciamos de la ilusión de transparencia porque aprendimos a mirar desde la imagen que se configura con sus propios elementos de lenguaje, desde una opción (estética y ética) y desde un circuito del que formamos parte, que nos hacen conscientes de nuestra función de espectador.

En este sentido, y como ejemplo radical, acostumbramos a mirar hacia Jean Douchet y su comentario a propósito de “*L' enfant secret*” de Philippe Garrel. Ese filmar íntimo, autista, de momentos de existencia, que se agarra a referencias cinéfilas; ese cine que, por el contrario, no es *underground* sino que pasa por filmar para un espectador, aunque sea un espectador restringido.

Si insistimos tanto sobre la pobreza es porque en muchos aspectos connota los universos del documental, también como producto, sobre todo para televisión, llegando a influir en la escasa teorización académica sobre él, compensada por los textos de sus propios artífices. Pero el canon no acostumbró a fijarse en este tipo de aproximaciones y, en general, el documental y las consignas sobre la mirada partieron o bien de su negativización respecto a la ficción o bien de su abducción en un cómodo e indeterminado magma esencialista del “todo ficción”.

La opción sustantiva del cine documental es el referente real como flujo de posibilidades creativas, un modo de producción dominante industrial, un sistema de financiación variado y que en su autoría establecerá uno de sus útiles de descodificación que identificamos como “intervención”.

### **2.1.- La mirada documental**

Es esta posibilidad obra-espectador como relación lo que crea la expectativa de una mirada documental. Retornamos de manera inconsciente a postulados vertovianos, el espectáculo de la vida que sólo puede ver la cámara, una cámara que narra, un espectáculo que únicamente puede organizar el montador y que contempla el espectador.

Es así como desde la etapa fundacional/insurreccional del documental de entreguerras (contra actores, decorados, fabulaciones) y sin dejar al margen la noción de composición o de dramatización, nos interpretamos a nosotros mismos en ese alter ego que es *Nanuk*, rodado como una ficción mientras el

espectador se ve metido dentro de una película de no ficción, de un filme que no cuenta una historia, sino que representa una situación.

El siguiente punto de inflexión, en los 60, con el “*cinema de la parole*” del quebequés Pierre Perrault, con el *direct/free cinema*, cine marcado por la observación, se recupera la conciencia de la cámara, de la obra mediada por la técnica. El documental comienza a liberarse de las clasificaciones funcionales y a resquebrajar el corsé institucional (la televisión).

Volviendo a 1895 y a la llegada del tren, hay que remarcar que el miedo no es ante la cosa, sino ante “la representación de la cosa”, ante “lo real de una imagen” en la pantalla. De ahí la duplicidad de “mirar y saber que miramos” con la que Comolli va pensando al espectador.

El breve, medido y amable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de reconocer la realidad que vivimos cada día y de que nos guste, mediante una confrontación estética, oponiéndola a las convenciones académicas. En revancha, el largo, desmesurado y silencioso plano-secuencia del “*new cinema*” nos hace sentir horror de la realidad mediante una confrontación estética, que a su vez se opone al neorrealismo, considerado como una academización de lo vivido.

### **3.- Entre lo no filmable y la ficción documental**

Existen dos obras emblemáticas sobre las que construir el lugar del espectador: “*Relámpago sobre el agua*” (Wenders y Ray, 1979) y “*El grito del sur: Casas Viejas*” (Basilio Martín Patino, 1996). El trabajo sobre la noción de realismo de la que parte Collas se complementa con la construcción del espectador a través de las convenciones del propio medio que establece Casetti.

Casetti nos habla de un espectador en su función de testigo ocular, lejos de cualquier posibilidad de intervención: encuadre frontal como marca de objetividad. Hasta que el personaje se vuelve hacia nosotros y ve que lo miramos, y nos hace conscientes de que lo miramos desde fuera mientras nos sentimos interpelados. La tercera figura, desde dentro de lo que se ve porque tú lo miras, va a conocerse como “*cámara subjetiva*” y podrá alcanzar la pura facultad de ver, intercambiando el lugar de espectador con el que ocupa el enunciador y, sobre todo, con la omnipotencia de la cámara.

La asunción del otro, la aproximación de contrarios, la mirada “tercera” (esa que no debería participar en la escena, la *voyeur*) y la recreación, traerán consigo modos de comportamiento del espectador, como la identificación con el personaje. Ninguna de las figuras del espectador es específica del documental o de la ficción.

Eisenstein, en cuando a la identificación mimética con los personajes, explica con qué métodos y con qué medios deberá tratarse el hecho cinematográfico y la actitud del personaje en relación con sí mismo, el modo en que el director se relaciona con el hecho y cómo quiere que el espectador lo reciba, lo sienta y reaccione ante él.

#### **3.1.- “Casas viejas” y Basilio M. Patino**

La cámara en pasaje, sin interpelar, sin tomar posición, sin off que se dirija al espectador. El cine de Martín Patino se constituye en un material inacabable, con un *affaire* sentimental entre material próximo y deseo, entre escenas de existencia y *mise-en-scène*: su historia íntima. El cine documental de este autor nos plantea nuestra inscripción múltiple como sujeto educado por los media, por el dispositivo y por el poder. Somos, antes de nada, telespectadores, y establecemos con la tele, como dispositivo diferente al

cinematográfico, una relación de pasatiempo en el que la obra de Patino hace que nos perturben las imágenes (fabricadas) de un real sobre el que apenas si existen imágenes.

“*Casas Viejas*” es una reconstrucción de modalidad expositiva, que muestra uno de los sucesos represivos más dramáticos de la República española. La voz de un narrador organiza el relato, el código de color para las tomas actuales y el blanco y negro para el material que funciona como prueba. Es un autor que pasa por la experiencia de la función de lo ficcional en el documental.

La cámara, distante, nos sitúa delante de los hechos, un falso recuperado que Basilio fabrica para su relato: “El hecho real acontecido en Casas Viejas se presta a una película de buenos y malos, los campesinos se rebelan y el ejercito los aniquila [...] tuve que buscar una nueva forma de contarlo, una manera de mostrar lo que pasó desde diversos prismas: hay fotos del tema, los testimonios de testigos que todavía recuerdan lo sucedido, la película rodada furtivamente por un documentalista británico que pasaba por allí, la película “oficial” rodada para el cine, el testimonio de los historiadores [...] Todo eso forma parte de las claves, de las pistas que le doy al espectador para que entre en el juego. Todo ese juego lo consigo con el montaje, que no supone para mí el empalmar planos, sino sugerir, mostrar caminos al espectador y dejarle que siga imaginando cosas”

Las clasificaciones contemporáneas rotulan “*Casas viejas*” como documental ficcional, para dejar constancia de la naturaleza diversa de sus materiales; y como documental de creación, para advertir de la línea de autor. La *intentio auctoris* funcionó, todos los recursos del estilo documental fueron activados y se conjugaron como composición.

Su generación vivió la mayor de las falsificaciones históricas y tuvo que buscar por entre los restos otra evocación de lo real, el material de desecho de “*Canciones para después de una guerra*” funciona como un aliado esencial en una experiencia nueva, perdiéndole el respeto a la veracidad en corto y emergiendo el contenido como propuesta autoral.

Son ya numerosos los estudios sobre la complejidad interna de la obra de Patino, y nadie puede evitar el abordaje desde los parámetros del cine documental, incluso para sus obras de dominante ficcional, como lo fue “*Madrid*” (1987) o “*La seducción del caos*” (1992).

### **3.2.- “Relámpago sobre el agua” de Wenders y Nicholas Ray**

En este paso continuo de fronteras entre el estatuto ficcional y/o documental, tal vez la película que desasosegó más a la crítica fue “*Nick's Movie*”, de Wim Wenders y Nicholas Ray, y que se estrenó con el nombre de “*Relámpago sobre el agua*”. Desasosegó por su forma y por las transferencias entre autor/personaje, por borrar la distancia entre lo que pertenece al relato y lo que es real.

Wenders hizo crítica además de pertenecer a la generación de *Filmverlag der Autoren*, una cooperativa independiente en la que no se discutió de cuestiones estéticas. “Sin modelos, sin tradición, su único capital era la solidaridad”, escribe Wenders. La interculturalidad es uno de sus signos de contemporaneidad.

Mirar representa para él meterse en el mundo; pensar, distanciarse del mundo, y el cine es una de las posibles memorias del mundo: “nunca antes el cine había estado tan cerca de su verdadero propósito: dar una imagen del hombre en el siglo XX”.

Alain Bergala escribía sobre el cine en su etapa manierista, ésa que sustituye el estilo por la estilización, que se manifiesta en la crisis de los sujetos, y en la confusión de estilos y modelos.

Era mayo de 1982. Al final de la década de los noventa, Wenders realiza en Cuba una de las películas de



factura popular, un filme de personajes, que se convertirá en una de las piezas más significativas del cine documental: *"Buena Vista Social Club"*.

### **3.3.- De la imagen a los personajes**

La práctica del documental recupera su aura inicial, forma parte del paso del tiempo sobre él, de la memoria y de la reacción a la memoria. Todo vuelve a situarse en la elaboración minuciosa de lo cotidiano como un universo de solidaridades, celos, esfuerzos, desencuentros, explotación y conquista del deseo.

Desde la generación sesentista en la síntesis del documental como "filmar al otro", que no tiene por qué ser diferente de nosotros. Eso que hace que en tantas ocasiones veamos de otro modo lo más familiar. Comolli afirma "en el documental, cada personaje interpretado por alguien real llega con el mundo de ese alguien, su historia, su vida, sus conflictos, sus fallos, su entorno... (En resumen, su experiencia), con toda una serie de dimensiones que se acomodan, mejor o peor, con su cuerpo, sus palabras, su intensidad, su deseo".

#### 3.3.1.- "En construcción", de J.L. Guerín

La consideración de los personajes como configuradores de la película y la asunción, por parte del director, de fundirse con el ritmo físico e imaginario de la realidad y no a lo captado por la cámara: "Así, era preciso trabajar el material rodado cada día, acompañarlo, repensar los personajes que íbamos encontrando, acotar o desviar la atención". Su territorio es la realidad, para trascenderla; son los autores que trabajan con series reducidas de recursos para llevarlos al límite de sus variaciones de lenguaje. Son los vínculos entre lo exterior y lo más personal, lejos del esencialismo que va diezmando la generación anterior.

Su paseo por la indefinición del documental nos aproxima a un cine en proceso, a "uno de los espacios más libres, menos trillados y menos pautados por el capital". Sus autores de cabecera, además de Erice, son Bresson, Miozoguchi, Kiarostami, Dovjenko. Su mecánica, convivir, conocer, rodar: en este proceso pronto advertimos que la mutación del paisaje urbano implica también una mutación en el paisaje humano, y que en este movimiento se podrían reconocer ciertos ecos del mundo. Ecos que quiere hacer llegar directamente al espectador. Y lo hace consciente de la existencia del cine y de alguien que se pone a hacer cine. Un espectador del que no se busca la aquiescencia, sino su puesta en movimiento; es decir, su emoción.

#### 3.3.2.- "Asaltar los cielos", de López-Linares y Rioyo

El retorno al documental comienza a producirse por una doble vía: desde cineastas que se encontraron haciendo películas "a la manera documental" (para ir paladeando sus propios enigmas alrededor del estatuto de la imagen, como Guerín) a otros autores que (con origen en la comunicación) trasladan la cultura del periodismo hasta los personajes o sobre realidades en las que, por ser humanas, la verdad nunca es inmediata.

Javier Rioyo y José Luis López-Linares reconstruyen la historia del asesinato de Leon Trosky por Ramón Mercader en *"Asaltar los cielos"*, y con ella otra de las quiebras del siglo. Lo que debería ser un producto estándar para televisión se convierte en un hito. La productora *Cero en Conducta* se propone realizar un largometraje que consiga estrenarse en los circuitos de exhibición del cine de ficción. Rompía así con uno de los signos del documental, contraviniendo la norma tan bien asentada sobre el circuito cerrado de producción y de difusión.

Como en otros de sus documentales, el nudo organizador de *“Asaltar los cielos”* es un personaje o un acontecimiento contradictorio que no podemos evitar porque forma parte de los caminos que sí tuvimos que recorrer. Los archivos se remueven para transformarse en organismos vivos. No pretenden tanto la memoria como la conciencia de que son producto de la intervención de un sujeto en la historia y en los universos que la conforman. Como productos para audiencias amplias, se someten a una estructura narrativa alrededor de determinados asuntos o peripecias internas de los propios personajes y, en general, al curso del tiempo.

Al igual que otros documentalistas de los 90, su actitud es determinante para la discusión de lo real, la época, la técnica, la política y la persona como autor, como actor, como espectador. Justo lo contrario de la generación precedente, que creó su red alternativa de difusión (arte y ensayo, cineclubes, festivales independientes) y con ella modificó la cultura de la mayoría.

### 3.3.3.- Documental y audiovisual

Asistimos, así, a la reificación del asociacionismo, no como movimiento militante o estético, sino como corporación profesional, como una pieza más de la maquinaria del sector audiovisual. Por ejemplo, la SCAM francesa fue la primera en discutir un manifiesto por el documental, en 1996, emplazando al conjunto de televisiones a definir el papel y el lugar que le corresponde en el seno del audiovisual, y exigiendo a la televisión pública el cumplimiento de las cuotas de producción.

La imagen del otro como distinto en lugar de exótico será uno de los pretextos para abrir ventanas para el documental.

### 3.3.4.- “Boca de Lixo”, de Eduardo Coutinho

En los 80, Coutinho vuelve a reunir a los campesinos que justo en vísperas del golpe militar de 1964 iban a ser los protagonistas de un filme de ficción. Utiliza la cámara, no como testimonio, sino para provocar escenas que sin ella no llegarían a existir, y realiza *“Cabra marcado para morrer”*, con las personas que ahora viven con los restos (de comida, de ropa, de latas, de papel, de plásticos...) que no quieren ser filmadas y se ponen de espaldas a la cámara. Y la cámara tiene que volver a emprender el camino, el cómo filmar, cómo hacer sentir con sus personajes que “la televisión tiene algo que ver con el estado de las cosas”. Es un cineasta consciente de la historia esclavista de su país, del papel del *Cinema Novo* en su momento histórico y del papel del documental hoy.

La nostalgia ya no es rebelarse contra los modos de contar, sino plantearse si las cosas pudieron ser de otra manera, tal vez recuperar a Balázs, uno de los primeros en situar el cine dentro de una estética materialista (cuando remarca que la cámara en movimiento, a diferencia del montaje, no confunde al espectador y le permite orientarse con seguridad en el decorado).

La revisión del cine como programa y del aparato ideológico del “Tercer Cine” como cine de intervención podemos entroncarla con la conciencia emergente sobre las consecuencias, ya visibles, de la globalización. Cine al margen del sistema, cine contra el sistema. La historia del siglo XX como historia de su cine militante en sentido amplio, desde la concepción rousseauiana del *cinema vérité*, dejando que se desenvuelva una cierta ficción, y hasta Vertov.

## **4.- El complejo danés**

En los 90 empiezan a existir cineastas que ensayan otro modo de hacer cine desde y con lo real, sean

personajes o hechos. Cineastas nacionales, de nuevo. Pequeños países fuera de circuito que salen a escena enarbolando un signo obscuro: la desmitificación del cine como *medium*, la desaparición del autor, el sometimiento a reglas estrictas. Una propuesta, Dogma95, que se enraíza en Europa y en el autoproclamado “*complejo danés*”.

Un paisaje nórdico con documental de posguerra, Theodor Christensen, y desde el un movimiento que va creando la tenaz tradición de hacerse con cada pieza del rompecabezas (estudios, cines, productoras, escuelas) y que empieza enseguida a programar, difundir, enseñar. Una cinematografía que en los 60 sitúa el adjetivo “experimental” al lado de documental (Jorgen Leth). En los 70 está el colectivo de artistas AB-Cinema y que convierte lo banal en exótico con “*Life in Denmark*”. Ver lo familiar con ojos extraños.

En los 90, un grupo reducido decide que va a organizar algo así como la vuelta a la *Nouvelle Vague*. La señal de salida será el desdén por los trucos, sonido directo, luz natural, equipos de bajo coste, el instante y la verdad de los personajes. Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen. Desde 2001, la primera mujer: Lone Scherfig.

En 1999, en el Festival de Cine independiente de Buenos Aires, Jens Albinus y Kristoffer Nyholm imparten un taller donde hablan de “*Los idiotas*” y animan una experiencia de cine en 24 horas, sin guión, para saber si es posible o no la relación director/actores. Para Dogma95, el cine no es ilusión.

#### **4.1.- Del Cine-Ojo a Dogma95**

El siglo XX de nuevo el lenguaje Vertov. La colectivización como axioma, renegar del gusto personal sin anular el talento individual. En cuanto a la industria, *Zentropa*, como productora, y la ciudad del cine, Avedore, además del proyecto democratizador frontal *Open Film Town*, Internet, el *Film Grup 16*, el programa de *Media Studies* que quiere hacer caer los velos que glamourizan a artistas, productores y estudios a través de una herramienta de comunicación global, cómplice de los bajos costes y del poco conocimiento que se necesita para manejar los equipos actuales. La técnica, como en los años de entreguerras, se estructura con los materiales y con la teoría para hacer películas.

Lo que otrora era un amateur pasa a ser *unchosen* y se incorpora a una forma de producción abierta, visible, para explorar el medio, para discutir y compartir experiencias locales de manera global y para participar en el desarrollo del cinematógrafo desde una perspectiva social, pedagógica y creativa.

##### 4.1.1.- “Los idiotas”, de Lars Von Trier

En “*Los idiotas*”, Von Trier trabajará con actores que se transforman en personajes, que “viven y no representan”, y que al hacerlo convierten su intervención en una cuestión ética, gente que aprende a vivir con su lado sombrío mientras insiste en una nueva ola de películas realistas “de orientación social”.

Von Trier exhibe los brutos de la película, sin cortes, en una galería de arte en París. Era su diario particular, su método de trabajo, y la exposición pública de su método de trabajo para que lo consulten y lo utilicen otros, uniendo su experiencia creativa con la profesional. Memorable como propuesta y como proceso, observamos la evolución y singularización de cada idiota, desde un arranque que tiene que ver con formas culturalmente asimiladas del “débil mental”

##### 4.1.2.- El voto de castidad: reventar un modelo a medida

Para nosotros y desde el cine documental su significación tendrá que ver con las reglas, porque también el documental es un cine de reglas, de medirse con los límites de la realidad para saltar, en ocasiones, esos

límites. También tendrá que ver con la incorporación a la ficción de determinadas convenciones heredadas del cine directo: sonido ambiente, luz natural, la calle, equipos reducidos y la verdad del instante como obsesión. Pero sobre todo, desde el pensamiento documental, Dogma tendrá que ver con la reactualización de aquellos aspectos que vienen de muy atrás, y desde la resistencia al canon cultural en los temas, en los tratamientos, en los riesgos y en priorizar los procesos creativos y comunicativos frente al objetivo comercial.

En general, los críticos unen a Dogma con neorrealismo y *Nouvelle Vague*. Pero nos interesa observar el fenómeno como un fenómeno específico de la izquierda, desde la inteligencia sartriana y con la lucidez de Dziga Vertov: desde la interposición arte-técnica, entendiendo esta última como liberadora y negándola como espectáculo; desde el sistema mediático y desbaratando sus rutinas; desde la construcción de su imagen de marca sin pasar por el marketing convencional; desde el comunismo como reflexión y el juego, lo imprevisto, como descubrimiento; desde lo que llaman “ética y estética del sentimiento”.

#### 4.1.3.- Oponentes mediáticos

La cámara es parte de los personajes, parte de la presa y no del cazador. Las posiciones Dogma tienen que enfrentar como primer modo de realidad las transformaciones de la sociedad contemporánea y de los modos de ejercer el poder; es decir, la tecnología. Y en sus mandamientos esto quiere decir utilizarla como parte del pueblo, extremando su visibilidad. Así, el brasileño Marcelo Moutinho repasa la diferencia Dogma95 en el cine contemporáneo, descubre en ella una opción humanista que tiene que lidiar con la persona sin identidad o fragmentada, y se apoya en Serge Daney para incluir el movimiento en la edad moderna de la cinematografía “a partir de un espíritu ético y el desarrollo de personajes que reverberan redes de relaciones”.

#### **4.2.- Imamura, Kiarostami, Moretti: personajes con cámara**

La apropiación de la cámara por el personaje deviene, a día de hoy, un rasgo con valor moral para el documental. En *“Nippon Sengoshi”*, Emiko suspende su vínculo con todo lo demás, incluido el espectador, para reforzarlo con la cámara, y sobrepasa el estatuto de personaje para convertirse en sujeto del filme. Y el filme de Imamura reabsorbe, en un montaje alterno de imágenes de archivo con la palabra de Emiko, su narración al margen de cualquier acontecimiento de lo que llamamos realidad.

Con *“Il giorno della prima di ‘Close Up’”* (1996), Moretti rueda una pieza minúscula que se convierte en alegato de la aniquilación de la diferencia.

Abbas Kiarostami (*“Close Up”*, 1990) se nos da a conocer con una película huidiza que congrega lo real (el personaje, Sabzian, juzgado por hacerse pasar por el director de cine iraní Mohsen Makhmalbaf) en el dispositivo (fílmico e institucional) y convirtiendo al espectador en visible. “Traduzca mi sufrimiento en su película”, le dice Hossein Sabzian a Abbas Kiarostami. Es una reconstrucción de acontecimientos que van ampliando y multiplicando la mirada sin tener que decir o contar nada. La única forma de encarar un nuevo cinema es ponderar más el papel del espectador, darle un cine inacabado para que pueda rellenar las faltas. *“Close up”* recompone campo y fuera de campo, obra cinematográfica y percepción, juicio real contra el “impostor” y visita guionizada de Makhmalbaf a su casa para hacernos conscientes de las diferentes mecánicas que dibujan el espacio donde la fábula es también la verdad.

#### **4.3.- Haneke y la *Machine-image***

La apropiación de la cámara por el personaje solo será posible si nos decidimos a dar el paso y alejamos

del contrato natural entre el cine y el mundo para adoptar una posición contra la vigilancia. *"Benny's video"* (1992), de Michael Haneke, un personaje simbólico, inocente y mortífero, que si llega a cometer lo peor, un asesinato, es solo porque estuvo sin vigilancia durante unos segundos. La continuidad, como específicamente televisiva, frente a la duración cinematográfica, como construida, nos devuelve la confianza en el cine. Fragmentos encadenados y rimados que crean un sentimiento de presente más allá de la proyección, el cine según Païni, es un arte a medida de ese contorno, de esa retirada de lo real, con el fin de construir una verdad que se destina al espectador.

#### **4.4.- Chris Marker, la soledad y *"Sans Soleil"***

Incluso una obra inclasificable como la de Chris Marker es colocada en la estantería del cine de la realidad, incluso después de intentar llamarla de otra manera; lo que es sin duda una de las pruebas para confirmar la creencia de Guerín en el documental como territorio libre del cine.

Desde 1952, en que se data su primer largometraje, Chris Marker es todo de todas las maneras. Cortos interminables como *"L'Ambassade"* (1973) o *"La Jetée"* (1962), vídeos como *"Théorie des ensembles"* (1990), más multimedia y obras para televisión: *"Berlines ballade"* (1989) y *"Casque bleu"* (1999). También para televisión, realiza una difícil entrada en la poética y en la persona de Tarkovski: *"Une journée d' Andrei Arsenevitch"* (2000). Cada una de sus piezas contiene al propio cineasta, con todos los interrogantes, desde *"Cuba, sí"* (1961) y *"Le Joli Mai"* (1963), en directo, y hasta la descomposición de la imagen real en *"Sans soleil"* (1982), una de sus obras más citadas.

Cada obra contiene su voz; el tiempo como constitutivo del cine y como parte de la relación con lo real, la puesta en relación de cada material con la persona que mira, con la cámara, con la persona que se siente mirada; cada obra tiene que ver con el interior del propio cine (y con la imagen producida) como fuente radical de la creación (Hitchcock); las variaciones culturales de la percepción y las implicaciones entre arte y tecnología como tránsito hacia el descubrimiento del otro.

*"Sans soleil"* se convierte en el trabajo que nos identifica a Chris Marker como cameraman solitario. Política y poesía, los ámbitos que requieren llegar al límite expresivo de cada material, y que no pueden existir sin reflejar una actitud, llegan a su punto de no retorno en este filme. Considerada como una autobiografía por el modo de dirigirse hacia alguien, la mujer que nos lee sus cartas, la película es un laberíntico paseo por las imágenes de otros, por la cultura de otros, por los comportamientos de otros, por los sonidos y los ecos de otros; por el dialogo de Sandor Krasna con Chris Marker, con las imágenes que registró durante dos años por Japón.

##### 4.4.1.- Del autor como opción

Cada pieza del proyecto de Marker, en cualquier soporte, nos coloca frente a esa relación a tres entre hechos o rastro de los hechos, tecnología, y la persona que mira. un filme como *"La Jetée"*, en el que alguien atraviesa el pasado y el futuro en un experimento abismal para intentar retomar el presente, exhibe esa paradoja de la emoción pura, trenzada apenas con elementos en los que nos reconocemos: la infancia, la imagen recurrente de la persona que amas, el deseo, la necesidad de recordar, la necesidad de sentir el filme como existencia en el momento justo de la proyección para nosotros, sin antes ni después, como un *work in progress*.

Identificamos la visión del Japón contemporáneo con *"Sans soleil"* y con la generación de la lucha anticolonial, con el valor histórico del cine directo y del periodismo-testimonio ocular. Definida como autobiografía, esta película funciona como una especie de prólogo a lo que serán sus instalaciones, con la

mostración de la tecnología como parte de la obra, como contenido, como posibilidad para revelarnos esa *mise-en-scène* de la adolescente nipona que mete su cabeza ladeada en cámara, o esa otra de la mujer de Guinea Bissau que se siente mirada.

“*L’Ambassade*” es una película sin cineasta, sin espacio, prendida del tiempo que pasa. La cámara sin real, al acecho, creando en el imaginario el tiempo que falta y la pérdida del tiempo que pasa, como única acción que nos vincula a lo que llamamos exterior-día. Gente refugiada que deja pasar las horas después de un golpe de estado militar. Película de autor desconocido encontrada en una embajada, se rodó en París, en el antiguo apartamento de Armand y Michèle (Mattelart), y su textura Super 8 nos traerá siempre esa constancia de que existe la cámara ligera, la verdad como cine, el espectador dentro y fuera de la acción construida, y la enseñanza de que con el tiempo en suspenso no se puede congelar la imagen ni un solo segundo, un instante de menos de un segundo por entre el que escuchas, apenas, una detonación.

## EPÍLOGO

### **Del *medium* al sujeto**

Cuestión de frontera, la existencia del cine como documental ahora necesita, simplemente, el acuerdo entre tres sujetos, tres categorías diferentes, el autor, los personajes, el espectador. Con la transversalización cultural que se fue operando sobre el *medium*, situado, por fin, al margen de la verdad, el sujeto múltiple que representan autor/personaje/espectador resulta impredecible para señalamos qué tipo de objeto hace circular el dispositivo tecnológico o el mercado, a través de la tele, de las salas o de los mecanismos de financiación que se habilitan dentro de programas dirigidos hacia la industria cultural.

Cada uno de los autores desempeñó un papel más o menos visible, determinante, en cada momento de la historia del documental. Pero fueron los autores-modelo quienes decidieron que un tipo de cine se identificaría como documental, al igual que existe determinada corriente que evita utilizar este término.

Es Francis Flaherty quien, a la muerte de Robert Flaherty, en 1951, instaura un seminario en el que se van encontrando quienes deciden que no es ni el mismo proceso creativo y de ejecución, ni el mismo producto simbólico aquel que se define como ficcional o aquel que se presenta como documental. Un espacio que reúne por primera vez a Brault con Jean Rouch, Peter Watkins. En “*The Journey*”, Watkins expresa todos los asuntos que fueron apareciendo desde la prohibición, en el 65, de “*El juego de la guerra*”, y lo expresa gracias a personajes de culturas, clases, países y actitudes diferentes que responden a cámara, y consigue que el interrogante ¿por qué los gobiernos nos ocultan más y más información? nos haga saltar de la inocencia a la culpabilidad.

El caso de Flaherty y de su actitud como cineasta que se reivindica como documental es paradigmático, porque los analistas siempre trataron de arrastrar sus películas hacia lo ficcional. Igual que algún tipo de relectura de los clásicos, de Buñuel o de Ivens, fantasea con la *mise-en-scène* como ajena al mundo de la imagen fotográfica documental.

Es cierto que la época más controvertida, más híbrida, pero también más radical, los 60, destapa la indicialidad del material y del personaje. Pero también es cierto que fue en esa época cuando nos volvimos a reagrupar en torno al cine independiente. Desde Lindsay Anderson, la consigna es el documental, y el

enemigo es la sociedad del espectáculo.

La mediación y la imagen como lo nuevo de nuestro tiempo de la segunda mitad de siglo, nos sitúa en el paraíso de las apariencias, sin espacio ni tiempo para lo real. El pensamiento crítico queda reducido a la parodia con el cliché de “apocalíptico”, y tuvimos que atravesar los 80 en un marasmo de aburrimiento, hasta que el mundo se deshace en pedazos. “*O Fim do Espectáculo*”, el texto que escribe un estudioso de la teoría de la cultura, Bragança de Miranda, nos inquieta ante la oposición entre espectáculo y vida, y hace que advirtamos de los peligros de la “fusión”, y nos pide que optemos por la división.

En 1999 *Cannes* premia una película modélica dentro de las reglas, temáticas y formales, de un nuevo cine social: “*Rosetta*”. Una historia de marginación dentro de lo que en un tiempo fue la sociedad y que, a falta de espacio para lo público, ya no reconocemos sino como tierra de nadie. Rancière: “*Rosetta* es una ‘hija coraje’, que constata la deshumanización a la que una sociedad obliga a los humanos [...], acumula la potencia artística de lo que nada quiere decir y la fuerza insoportable del testigo que no necesita palabras”.

Las fronteras, en el interior del mundo documental, no pasan por el artificio comunicativo ni por la cultura del cine: pasan por la historia. Por eso vemos “*Casas Viejas*” como cine de la realidad. Las opciones, las fronteras que cada autor perfila para no caer en lo impúdico o, aún peor, en lo banal, se establecen como relación con un preexistente que, como en las historias de amor, no tiene por qué someterse al *happy end*. Los personajes, cuando quieren pasar hacia escena, lo hacen llevando siempre su maleta. Una maleta que nunca está vacía. Cada época busca su documental.